

Juan Pascual Gay

Sergio Pitol: el "sedimento autobiográfico"

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 19, 113-129

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Juan Pascual Gay

SERGIO PITOL: EL “SEDIMENTO AUTOBIOGRÁFICO”

Resumen: La escritura autobiográfica de Sergio Pitol supone una rebeldía frente al género autobiográfico mismo. Es la desconfianza del autor hacia la palabra como instrumento eficiente para recuperar un pasado ya desvirtuado por la memoria la que privilegia la ficción como motor de ese recuerdo. Así, el “sedimento autobiográfico” no condiciona la escritura ni la clasifica dentro de los géneros autobiográficos, sino que origina ese proceso de ficcionalización.

Palabras clave: ficción, autobiografía, viaje, memoria, modernidad

Title: Sergio Pitol. The “Autobiographical Sediment”

Abstract: The autobiographical writing of Sergio Pitol is a rebellion against the autobiographical genre itself. It is the distrust of the author towards the Word as an efficient instrument to retrieve a past already subverted by the memory that privileges the fiction as an engine of that memory. Thus, the “autobiographical sediment” conditions not the writing or the classified within the autobiographical genres, but it originates this process of fictionalization.

Keywords: fiction, autobiography, travel, memory, modernity

Hay escritores que no han hecho de su taller un espacio al uso para planificar arquitecturas y monumentos ficcionales, tampoco se han visto atraídos por la necesidad de construir mundos imaginarios, como si este que habitamos no fuera ya lo suficientemente inopinado como para indagar en una ficción supuestamente autónoma y emancipada. Hay que poner en valor esta otra escritura, nacida del interés suscitado por la vida misma a la que se debe y con la que se está en deuda. Javier Marías, por ejemplo, ha hecho de los silencios y de los acontecimientos ignorados por cotidianos la materia privilegiada de su creación literaria, a sabiendas, además, de que la palabra misma ni siquiera es capaz de dar cuenta de los hechos conocidos o acaecidos. Solo hay que pensar en esas líneas que inauguran *Negra espalda del tiempo*: “En realidad la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. «Relatar lo ocurrido» es inconcebible y vano, o bien es solo posible como invención” (1998: 10).

A partir de esta premisa nace la literatura posterior del español y todo cuanto le sucede. En realidad, Marías forma parte de una estirpe de escritores que antes ya había comenzado a cuestionar no solo la imposibilidad de reproducir fidedignamente la memoria y el recuerdo, sino también la incapacidad de reproducir la realidad. Uno de estos autores es el mexicano Sergio Pitol. Mucho se ha dicho y mucho se ha escrito acerca de la escritura autobiográfica del mexicano. Un somero repaso consigna los estudios de Maricruz Castro Ricalde (2007), Laura Cázares Hernández (2006), Rafael Gutiérrez Girardot (2007), Miguel Ángel Quemáin (1996), Eduardo Serrato (1994), Juan Villoro (2000) y, desde luego, el reciente estudio de Elisabeth Corral (2013). Estos ejemplos bastan para mostrar no solo la atención que la obra de Pitol ha recibido y que merece también la de estas páginas (no es necesario sino asomarse al trabajo de Eduardo Serrato, *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, que traza el recorrido de los ensayos y artículos en torno a la obra de ese autor), sino la calidad y prestigio de los investigadores que han depositado su mirada en la escritura del poblano. Indudablemente esas lecturas están presentes en mi propio trabajo, aunque he tratado de alguna manera de ofrecer no una nueva lectura, ni siquiera de aportar alguna novedad, entendida esta como un hallazgo capaz de cuestionar o poner en un brete el cúmulo de trabajos críticos y académicos, incluso de prescindir de lo dicho y escrito hasta ahora; no, de ninguna manera es esta mi intención. Más bien he tratado de establecer relaciones con otros autores del ámbito hispánico que, desde mi punto de vista, no han sido suficientemente considerados en relación con la obra de Pitol y, sin embargo, considero que esas relaciones contribuyen a esclarecer aún más deudas y saldos, afinidades y prestamos, con la intención de cartografiar de manera más ajustada o quizás deba decir más precisa después del trabajo realizado por críticos e investigadores.

Retomando las palabras de Marías, la tarea del poblano es ejemplar pues la memoria y la desconfianza en la palabra opera a la manera del motor o de la sala de máquinas de su locomotora literaria. A la relevancia de la memoria, hay que añadir otros ingredientes igualmente decisivos, que actúan como una modalidad literaria¹ al permear sus textos de manera adjetiva y parcial, sin alcanzar a definirlos, que atraviesan transversalmente su propuesta: el espacio urbano del que es inseparable el viaje mismo. El viaje y la ciudad, factores cosmopolitas plenamente modernos que emplazan a Pitol en un escenario literario en donde, paradójicamente, se ubica de manera extemporánea, pero que retoma con sutileza y elegancia la tradición literaria mexicana más aristocrática y universalista. En tanto que cosmopolita, su tradición se remite a Justo Sierra, Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Octavio Paz, Tomás Segovia, Juan García Ponce, etcétera, islas que configuran ese archipiélago imaginario que ha dotado de sentido y temperamento buena parte de la literatura nacional. Pero Pitol no se ha quedado en esa afinidad de actitud y temperamento, sino que ha sabido

¹ Empleo el término “modalidad literaria” como lo propone Claudio Guillén: “Hay, en tercer lugar, unas modalidades literarias (*modes* en inglés), tan antiguas y perdurables muchas veces como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra. Son aspectos de esta, cualidades, vertientes principales, vetas que la recorren transversalmente. Su función suele ser temática, aunque también puede ser relevante su intención intertextual” (1985: 165).

do dotarlo de un sentido muy personal a partir de su escritura: una postura que a la vez que lo inscribe en esa tradición, lo aleja de ella para fundar otra nueva.

Si por su fecha de nacimiento (1933) Sergio Pitol debería participar del grupo del medio siglo², tanto sus misiones diplomáticas como su talante andariego y curioso lo vuelven un caso especial dentro de ese grupo. Si se acepta esta adscripción, Pitol aparece como una figura independiente, singular, celosa de su individualidad en tanto que escritor, poco dado a que lo relacionen con promociones que utilizaron la temperatura colectiva como estrategia para asaltar el escenario cultural. Sin formar propiamente parte de ese colectivo, no desdeñó su participación en algunas empresas; si leyó y tradujo atentamente a autores extranjeros cuyas obras habrían de publicarse y formar a numerosos lectores, un poco en la estela sofisticada y elitista de los escritores de La Casa del Lago pero también fiel a su propio gusto, eligió una escritura personalísima, alejada del experimentalismo y las modas narrativas, para bucear en una memoria capaz de decantar la experiencia vital transformada en literatura, para indagar en el recuerdo como luminaria del presente aún a sabiendas de la naturaleza inconsistente y frágil de ese mismo recuerdo pero también de ese presente construido con palabras.

Desde el principio, Pitol exhibe su carácter excepcional e insólito. Él mismo, en el prólogo al volumen IV de sus *Obras reunidas*, reconoce su pertenencia a esta generación, aunque sin considerarse propiamente un integrante: "Hace cuarenta años, en octubre de 1965, precisamente, el editor Rafael Giménez Siles me invitó a participar en una nueva colección, unos pequeños libros autobiográficos de los escritores mexicanos de la nueva generación: la mayoría habíamos nacido en los primeros años de la tercera década del siglo pasado: Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Vicente Leñero, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis" (2006a: 9). Pero también señala la fecha de 1961, año en que abandona por primera vez México³. Este desplazamiento operó en el escritor en dos direcciones: por una parte, lo apartó de las publicaciones y empresas culturales de su grupo; por otro, lo empujó a explorar sus límites literarios y estilísticos.

La seducción por la escritura autobiográfica comienza en Pitol con un pequeño librito, *Autobiografía precoz* (1967), que, a pesar de decepcionarlo, tiene el valor de lo originario e inaugural: "En ese pequeño libro no encuentro emoción, nada de nada de placer. Sobre todo, detecto que mi estilo dio un paso atrás; en él no hay tensión, ni elegancia, ni levedad, sino sequedad y grisura" (10)⁴. Eduardo Celis así lo reconoce en el prólogo a *Memoria 1933-1966*, apuesta posterior de *Autobiografía precoz*:

[...] o en otras palabras, podríamos decir que el origen de, por ejemplo, la tan celebrada *Trilogía de la memoria* ya se encuentra en esta especie de temprano autorretrato. Fiel a sí mismo, Pitol ha buscado desde la juventud esos pasajes entre todas las cosas:

² Sobre la generación del medio siglo, cf. Armando Pereira (1997).

³ Dice el autor en *Autobiografía precoz* que "el 24 de junio de 1961, partí en el *Marburg*, un barco alemán de carga y pasajeros, rumbo a Europa" (Pitol 2006a: 33).

⁴ Las primeras páginas de *El arte de la fuga* encierran la decepción del autor al releer *Autobiografía precoz*: "Al llegar, comencé a recibir propuestas editoriales; una fue reeditar aquella autobiografía precoz, añadiéndole una segunda parte que diera fe de lo ocurrido, en los veinte años posteriores. Nunca la había releído. Cuando lo hice me sentí asqueado, de mí, y sobre todo, de mi lenguaje" (Pitol 2006a: 50).

lecturas, personas, lugares. ¿Pero no es así que comienzan a desaparecer las fronteras entre la realidad y la ficción...? (2011: 10)

Desde el comienzo, el viaje y el desplazamiento físico están asociados en Sergio Pitol al ejercicio literario, como igualmente consigna en *Autobiografía precoz*: “En el *Marburg* empecé nuevamente a escribir después de un largo tiempo de no hacerlo” (Pitol 2006a: 33). Líneas más adelante insiste no solo en el impulso del viaje para activar su escritura, sino en este ejercicio vinculado a lo cotidiano; el viaje que algo tiene de azar y contingencia, un poco como la misma escritura de Pitol:

Desde aquella primera salida, hace cinco años, mi vida ha estado regida en buena parte por el azar. Lo único invariable han sido los problemas económicos y las horas diarias dedicadas a escribir. Hubo días, sobre todo durante mi primera estancia en Europa, en que mi primera preocupación al despertar era cómo conseguir lo indispensable para poder tomar un café y un panecillo, y, sin embargo, horas más tarde recorrer toda Roma en uno de los automóviles más suntuosos que existen. (34)

Palabras que proporcionan una clave de su poética: no es que la escritura sea una actividad separada de la vida misma, o que pueda consignarse sin el viaje, sino que la escritura es la misma vida y el viaje mismo. Viaje y escritura constituyen el binomio creador del autor, a la manera de vocablos intercambiables pero siempre sometidos a la vida. Por eso, la escritura preferente de Pitol no es una escritura autobiográfica convencional, sino la autobiografía de un escritor cuya importancia reside en los avatares de su escritura. Pitol presenta ese problema para los teóricos de la autobiografía expuesto por José María Pozuelo Yvancos en *De la autobiografía. Teoría y estilos*: “La mayor parte de los problemas que aquejan al estatuto del género autobiográfico derivan de un error de óptica: el que adviene cuando se pretende reglamentar un género en términos abstractos o teóricos, sin advertir que todas las cuestiones de género implican horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural” (2005: 21). Desde luego, no es mi intención remitir este estudio a esos supuestos, más bien pretendo dar cuenta de la singularidad autobiográfica del escritor.

A lo largo de su obra, el mexicano construye antes una subjetividad que mundos imaginarios, un poco a la manera expresada por Enrique Vila-Matas, quien reconoce una afinidad electiva con Pitol: “De modo que puede decirse que el sujeto moderno no surgió en contacto con el mundo, sino en aisladas habitaciones en las que los pensadores estaban solos con sus certezas e incertidumbres, solos consigo mismos” (2005: 12)⁵. Pitol cuestiona severamente la autonomía del arte en relación con la biografía, a la manera que, de nuevo, arguye Pozuelo Yvancos en el texto citado: “insisto en que también hay una práctica actual de la ficcionalización de toda ocurrencia del yo, con la crisis de la idea de sujeto del discurso, que ha alimentado la modernidad y acentuado la posmodernidad estética” (2005: 21). La obsesión del escritor por la memoria, esa facultad

⁵ Enrique Vila-Matas ha dedicado muchas páginas a Pitol, por ejemplo: “Palabras para un nocturno en Bujara” (2004a) y “Presentación: has hecho girar la locura” (2004b).

siempre apostada y alerta para desvirtuar y manipular los hechos que acontecieron y acomodarlos a sus intereses y necesidades, no es exclusiva ni privativa de este, aunque hay que reconocer su carácter originario en el ámbito mexicano. José Ángel Valente siempre mostró y exhibió ese interés por la recuperación del pasado, como demuestra que titulara el segundo volumen de sus poesías completas *Material memoria* (1977-1992). El español es autor de un aforismo muy ajustado a la escritura de Pitol: "Escribir es una aventura totalmente personal. No merece juicio. Ni lo pide. Puede engendrar, engendra a veces en otro una violación, una afición, un adentramiento. Otra aventura personal. Eso es todo" (1999: 11).

Autobiografía precoz "engendró" el interés de Pitol por el género autobiográfico sin que *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2001) sean propiamente autobiografías, así lo reconoce a propósito de *El arte de la fuga*: "el resultado fue una autobiografía elíptica, cordial y de cierta manera extravagante" (Pitol 2006a: 11); dicho de otra manera, una autobiografía que, en realidad, no lo es y, más bien, se trata de una escritura con elementos autobiográficos y ficcionales; "una fuga de géneros" dice con acierto Pitol, una literatura en fuga a condición de que su propuesta sea propiamente literaria, una literatura en busca de ella misma: "en esta fuga de géneros literarios casi todos los ensayos se imbrican con algún relato. El ensayo y la narración se unifica" (11). Además, *El arte de la fuga*⁶ establece unas relaciones con otras obras narrativas del autor, en particular con *El tañido de una flauta* (1972), como por ejemplo señala Elisabeth Corral:

Si *El arte de la fuga* esclarece muchos de los aspectos de la obra de su autor, es también la señal artística de una convicción que aparece por primera vez en *El tañido de una flauta*, el encadenamiento de todas las cosas que pregona Gabino Rodríguez, tío del pintor protagonista, incapaz de distinguir entre la realidad aparente y lo que está más allá del entendimiento humano. (2013: 104)

Una vuelta de tuerca es *El viaje* que, en palabras de su autor, "es un testimonio de amor a la literatura rusa, una crónica de un viaje a Georgia en la época de la Perestroika"; una mirada amorosa a la tradición literaria rusa, en la que los "sueños fantásticos" se suman a las anotaciones biográficas (Pitol 2006a: 11). Y, finalmente, ofrece la clave de este libro, "pues la dinámica que mueve las piezas de *El viaje* es la parodia y la extravagancia" (11).

En realidad, el tríptico autobiográfico que propone Pitol opera como un juego de espejos donde la imagen que uno refleja se distorsiona o reacomoda en el siguiente, para, a su vez, transformarse y cambiar de apariencia en el azogue del tercero. Los tres textos participan de una historia común en tanto que obras literarias, cuyo sentido y significación se complementa con los otros en tanto que autobiografías. No se trata propiamente de un rompecabezas, pero sí de actitudes que se suceden después de reflexionar sobre cada una de las obras a manera de las partes que integran un todo. Así, no son solo escrituras, sino también reescrituras. Antonio Tabucchi, en el prólogo a *Tríptico del carnaval*

⁶ Un texto crítico ejemplar acerca de *El arte de la fuga* es el artículo de Juan Antonio Masoliver Ródenas, "Sergio Pitol" (1998), en el que desmenuza la obra mencionada.

publicado por Anagrama, prefiere denominar a lo que llamo juego de espejos deformantes el “equivoco de Pitol”, del que dice que “es algo que se carga de significados imprevisibles en su desarrollo, ese «algo» del que hablaron los presocráticos, que fue cultivado por los hombres del barroco y que atañe a *la naturaleza de las cosas*. Solo puede ser *interpretado* como se interpreta el signo de un oráculo, o *desvelado* por la liturgia sin cánones de la escritura literaria” (1999: 10). Tabucchi cifra en dos afirmaciones la poética de Sergio Pitol: su naturaleza “oracular” y su aversión a las clasificaciones “genéricas”. Pero hay algo más que delata la afinidad de sensibilidades entre ambos escritores, pues Pitol refrenda las palabras del italiano con estas otras: “Uno de los lemas más entrañables de los alquimistas es «Todo está en todo». En mis obras anteriores tuve tentaciones en poner a mi escritura a la sombra de ese lema, pero solo en *El arte de la fuga* logré realizarlo” (2006a: 11)⁷. La alquimia y la cábala como doctrinas que compendian el conocimiento hermético que transmuta determinado material en oro, pero también el simbolismo consignado por Baudelaire en su soneto *Correspondances*: “L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observant avec des regards familiers” (2003: 48). Esta capacidad para bucear en la tradición y, a la vez, remitirla a la modernidad es una directriz programática de la escritura del mexicano y que, para algunos críticos, ha constituido lo que llaman un “género híbrido”, lo cual, si atendemos al propio Pitol, no deja de ser una contradicción, puesto que el resultado del rechazo a los géneros literarios no puede sustentarse sobre la aparición de otro género, aunque se llame híbrido. Lo limitante de esta apuesta reside en el uso del vocablo “género” que refiere siempre una convención literaria que limita la expresión. También resulta equivoco el adjetivo “híbrido” ya que su aceptación implica, por ejemplo, negar esa característica distintiva en la novela, para atribuir al hecho literario una categoría biológica. Rafael Gutiérrez Girardot, por ejemplo, prefiere hablar de “transgresión en los géneros literarios” (2007) por parte de Pitol, que desde luego me parece más convincente que el empleo del vocablo híbrido. Lo importante es que ya Girardot advierte ese juego entre ficción y realidad en el mexicano que se abre a otras posibilidades de escritura. Teresa García Díaz registra lo que entiende por género híbrido en la literatura de Pitol a partir del *Ars Combinatoria* formulado por el autor⁸:

Sobre todo en *El arte de la fuga* y *El viaje* se suceden materiales heterogéneos, de manera interrumpida: sueños, lecturas, memorias, ficción, autobiografía, historia

⁷ La obra citada comienza precisamente así: “Todo está en todas las cosas”, un capítulo en donde Pitol indaga en su pasado más remoto entre perplejo y estupefacto dejando pender de un hilo su itinerario biográfico: “En los últimos tiempos me ha ocurrido a menudo ser consciente de que tengo un pasado. No solo por haber llegado a una edad en que la mayor parte del camino ha sido recorrida, sino también por conocer fragmentos de mi infancia que hasta hace poco me estaban vedados. Puedo distinguir las etapas anteriores con suficiente claridad, la autonomía de las partes y su relación en el conjunto, lo que entonces me era imposible. [...] Eso mismo me hace concebir el futuro como una zona infinita, desconocida y promisoriosa” (2006a: 51).

⁸ En uno de los fragmentos de *El arte de la fuga*, el propio Sergio Pitol adhiere ese *Ars Combinatoria* como un rasgo distintivo de su poética: “A lo más que podría llegar, sospechaba, sería a bosquejar un *Ars Combinatoria*; más modestamente, a enumerar ciertos temas y circunstancias que de alguna manera definen mi escritura” (2006a: 186).

de las ideas, relato de viajes, crónica, lecciones de literatura, crítica de arte, ópera, teatro, cine, recuperación de diarios, ensayo, novela, cuento, etcétera. Todo converge en la singular combinación de un género híbrido, donde el equilibrio y la fluidez determinan la estructura. La multiplicidad y la levedad, de las que habla Calvino, conviven plenamente. Puedo afirmar que con esa nueva ars combinatoria, con toda su plenitud creativa y su intensidad vital Sergio Pitol contribuye ampliamente a un renacimiento de la literatura mexicana. (2005: 21)

La heterogeneidad y la pluralidad vertidas en un texto literario responden a la temperatura de la modernidad. Ese "género híbrido" con el que la estudiosa califica la obra de Pitol podría relacionarse, con reticencias, con lo que las vanguardias denominaron *collage*. Elementos de procedencia diferente, también de naturaleza distinta, que coinciden en un espacio concreto, de manera que esa reunión genera un sentido del que carece el todo al que pertenecen las partes mutiladas. El *collage* no solo resignifica, sino que inaugura una nueva significación. Agustín Sánchez Vidal explica la importancia del *collage* en el mundo contemporáneo: "En un mundo fragmentado, que no alcanza a ser integrado en una perspectiva adecuada debido a la debilitación del sujeto, pueden producirse los encuentros más inesperados, ya que nada tiene por qué estar «en su sitio», y todo aparece en estado flotante y magmático" (1982: 65). En la obra de Pitol hay un ejercicio próximo al *collage*⁹, en donde elementos y formas asimétricas, combinados bajo la pauta de un azar aparente, se revelan en la simetría del conjunto, como dice el propio autor: "En mis novelas existe siempre un juego de asimetrías, hasta el resultado final en donde se establece una simetría global acomodando adecuadamente las fases asimétricas" (Pitol 2003b: 14). El precipitado del sedimento autobiográfico actúa como materia de primera mano para el novelista, como asienta Pitol:

Un novelista deberá entender que la única realidad que le corresponde es su novela, y que su responsabilidad fundamental se finca en ella. Todo lo vivido, los conflictos personales, las preocupaciones sociales, los buenos y los malos amores, las lecturas, y, desde luego, los sueños, habrán de confluír en ella, puesto que la novela es una esponja que deseará absorberlo todo. (2006a: 188)

Así, cualquier relato autobiográfico no deja de ser una figuración, no solo de sentido sino también de forma. Jean Starobinski asentaba que "una ojeada a las autobiografías recientes... nos muestra que el carácter del *discurso* (enunciación de un locutor que escribe *yo*) coexisten con los de la *Historia* (empleo del aoristo). ¿Se trataría aquí de un arcaísmo o bien nos las tendríamos que ver, en la autobiografía, con una entidad mixta,

⁹ Me refiero al *collage* como una técnica amplia que integra diferentes realidades y discursos. No soy ajeno a los diferentes tipos practicados por las vanguardias. Con todo, el origen del *collage* está en el *dépaysement* al que los simbolistas sometían a la palabra en busca de significados ocultos. Si para los cubistas esta técnica fue una técnica auxiliar, para el surrealismo fue un método de conocimiento. Diferentes posturas surgen a la hora de describir al *collage*. Para Marshall McLuhan, como indica Sánchez Vidal, por ejemplo, es un sistema de comunicación del hombre moderno que integra diferentes realidades, no ficciones, de naturaleza heterogénea "en ese lugar común que es la fecha común a esos acontecimientos" (1982: 62-64).

que podríamos denominar *discurso-historia*?” (1974: 88). Definitivamente, el tiempo modifica y altera el sentido de los sucesos, cuya tergiversación se alberga en la memoria, y los acomoda de la mejor manera. Por eso Pitol no habla de escritura autobiográfica, sino de ese “sedimento autobiográfico” que origina sus textos:

En fin, sobre cualquier tema que escribo logro introducir mi presencia, me entrometo en el asunto, relato anécdotas que a veces ni siquiera vienen al caso, transcribo trozos de viejas conversaciones mantenidas no solo con personajes deslumbrantes sino también con gente miserable, esa que pasa las noches en estaciones de ferrocarril para dormirar o conversar hasta la madrugada. (2003b: 12)

Merece la pena detenerse en ese “sedimento autobiográfico” que de una manera u otra remite al *collage*. El sedimento resulta del depósito de los materiales más pesados que flotan en un líquido; posos siempre presentes a pesar de la desfiguración a los que los somete el tiempo, turbios y borrosos, son el resultado de una decantación lenta pero inexorable, antes residuos que materia prima, que opera como remanente de una memoria ante el inminente olvido. El sedimento se precipita como una amalgama asentada, como ese limo compuesto de elementos homogéneos y asimilados a condición de rellenar las carencias del presente. En el caso de Pitol, el recaudo autobiográfico proporciona el espacio en que coinciden en un momento singular texturas y materias primas, ingredientes naturales y elaborados, que dotan de consistencia su escritura literaria. El sustrato originario de Pitol se encuentra en la infancia, como ha señalado en reiteradas ocasiones: “La infancia es una caja fuerte [...]. Encapsulados, allí se encuentran todos los registros sensoriales del niño, los mayores miedos, los rencores, la incapacidad de entender la errática conducta de los mayores, su incongruencia. Estoy cada vez más rodeado de la infancia, inserto en ella” (2003b: 13). La infancia emerge en la escritura de Pitol para iluminar lo contado. Da la impresión de que, a mayor distancia con el hecho narrado, más resplandece la escritura, un poco a la manera que el autor reconoce en el *Ulises criollo* de José Vasconcelos:

A medida que se aleja del presente, *Ulises criollo* adquiere una luminosidad, una pasión y una inocencia que no volverán a aparecer en los siguientes volúmenes. Se trata, de principio a fin, del relato de una educación sentimental y de una múltiple experiencia iniciática. Es la transcripción de la mirada asombrada de un niño que se ocupa en la tarea de conocer y reconocer el mundo. (2006a: 272)

El proceso geológico de la escritura de Pitol recuerda mucho al de Carlos Castilla del Pino quien, en una “nota preliminar” a *Pretérito imperfecto*, consigna:

No me he sumergido en mi memoria; he traído los recuerdos a mí, es decir, al Yo de este momento, el que ahora me siento ser, como si fuera posible decir “he sido”, como si no fuera el mismo que en otros momentos fui. El lenguaje no se ajusta a lo que realmente experimento, pues no dejo de reconocirme en cada secuencia de mi vida. No podría decir “he sido”, como un actor que dijera “he sido Don Juan”, “he sido

Hamlet". No me veo habiendo sido y no siendo ya. Mi vida me aparece como una formación singular en la que las etapas anteriores de mi existencia son peldaños al que ahora soy. (2012: 11)

Pitol lo dice de otra manera, pero en lo esencial se apega a las palabras de Castilla del Pino: "Evocar esa época no me hace pensar que «vivía yo otra vida», como por lo general se dice, sino más bien que la persona a quien me refiero no era del todo yo mismo; se trataba, en todo caso, de un joven mexicano que compartía conmigo el mismo nombre y algunos hábitos y manías" (Pitol 2006a: 48). Con todo, las diferencias también son claras, mientras la obra de Castilla del Pino es propiamente autobiográfica, la escritura de Pitol atiende antes a esa precipitación autobiográfica que al género literario. Pero también hay otra distinción relevante: mientras Castilla del Pino, según Pozuelo Yvancos, reconoce que el recuerdo finalmente es una reconstrucción, trata de desplazarse al momento mismo de ese pasado evocado (2005: 167-168); Pitol, por el contrario, parece escribir siempre desde una actualidad que convoca al pasado, pero con la certidumbre permanente de que quien escribe en ese presente no es aquel del pasado. El mexicano no quiere escribir autobiografía porque, en primer lugar, es un género, es decir un cauce tradicional que no reconoce ajustado para sus propósitos, pero por otro lado, también sospecha de la memoria, un recelo que lo lleva a acomodar el "sedimento" del recuerdo según sus necesidades. Para Pitol el olvido no deja de ser una forma económicamente ajustada e higiénica de disolver lo que no tolera de él mismo. Cada recuerdo se erige en un yo; entre un recuerdo y otro aparecen grietas y fisuras rellenas por una ficcionalización cuya tarea es semejante a los deslizamientos de tierra que acomodan los estratos y estratos del manto geológico.

El temperamento maleable y voluble de la memoria ha ocupado no pocas de sus páginas, por ejemplo, cuando registra el siguiente pensamiento en *El arte de la fuga*:

La memoria trabaja con la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños. Hurga en pozos ocultos y de ellos extrae visiones que, a diferencia de las de los sueños, son casi siempre placenteras. La memoria puede, a voluntad de su poseedor, teñirse de nostalgia, y la nostalgia solo por excepción produce monstruos. La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontado a un presente carente de atractivos. Su figura ideal es el oxímoron: convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente el caos. (2006a: 83)

La voluntad de Pitol es exhibir el cuestionamiento de la identidad, entendida como una ruptura o, mejor, como una sucesión de rupturas, o fallas orográficas acomodadas por el deslizamiento de la escritura que actúa como una solución natural al movimiento espontáneo de placas y capas. Mario Muñoz justifica la inmersión de Pitol en la memoria aplicada a sus novelas antes que a sus escritos autobiográficos: "Pitol ostenta un estilo que capta hasta los registros más mínimos de la emoción o de la conciencia en el intento por fijar la causa primera que dio origen a un descubrimiento trascendental que cambia para siempre la existencia de un hombre. Minucias, gestos, actos, percepciones, que a la luz del conocimiento o de la intuición adquieren el valor de una revelación, el significado

de un destino” (2009: 163-164). Es Pitol quien, a la manera de una poética, explica el funcionamiento de la memoria en su escritura:

Siempre que escribo algo cercano a la autobiografía: crónicas de viajes, algunos acontecimientos en que por propia voluntad o puro azar fui testigo, retratos de amigos, maestros, escritores o pintores a quienes he conocido y, sobre todo, las frecuentes incursiones en el imprevisible magma de la infancia, me queda la sospecha de que el ángulo de visión nunca ha sido adecuado, que el entorno es anormal, a veces por una merma de la realidad, otras por un peso abrumador de detalles, casi siempre intrascendentes. [...] Persistentemente me convierto en otro. (2003a: 9)

Magmático y residual, el recuerdo exhibe la imposibilidad de recuperar con fidelidad ese pasado y, por lo mismo, lo sitúa al servicio de la ficción. El propio Pitol lo reconoce al principio de *El arte de la fuga*: “Vuelvo hoy al libro a ratificar la cita y el encuentro que no solo le había hecho perder su entonación, sino deformado y contraído, como sin duda pasó con todo lo que descubrí en Venecia en ese encuentro inicial” (2006a: 46). No es solo que el yo presente sea otro, sino que esa memoria trae al presente un pasado que no aconteció o que no sucedió como se recuerda en el ahora. En el momento de la escritura el yo es otro, pero también es otro el yo que fue. La autobiografía es un imposible o una quimera. La irrupción de la otredad como la verdadera voz del lenguaje la anotó puntualmente Octavio Paz al asociarla al arte moderno:

Para los románticos, la voz del poeta era la de todos; para nosotros es rigurosamente la de nadie. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo. [...] El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz –inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación–, es siempre la voz de la otredad. (2003: 471)

Muchas veces se ha dicho que la escritura autobiográfica, cualquiera que sea el género literario de su presentación, es una máscara o una sucesión de máscaras. José María Pozuelo Yvancos desmenuza la teoría de Paul de Man en relación con la autobiografía:

No en vano De Man se refiere en este ensayo a la prosopopeya como *fictio personae* y ése es el tropo que condensa su teoría sobre el yo autobiográfico. Si el yo es sustituido por su (des)figura, si el cuerpo del texto es una máscara que sustituye como la prosopopeya a la persona convocada, la verdad del texto autobiográfico no es predicable fuera del lenguaje que (des)figura su voz y por tanto la vela a la vez que la revela. (2005: 173-174)

Por eso es conveniente atender a la expresión de Pitol, “sedimento autobiográfico” que de manera natural abre galerías y corredores, angosturas y pasadizos, túneles y miradores, que la memoria recorre entre las brumas y penumbras del recuerdo: “De esas páginas se desprende una voluntad de visibilidad, un corpúsculo de realidad logrado por

efectos plásticos, pero rodeado de neblina. Supongo que se trata de un mecanismo de defensa" (2003a: 9); y en *El arte de la fuga* pormenoriza a propósito del sueño recordado: "soy consciente de que una buena parte de lo que creemos recordar son elaboraciones *a posteriori*, y que esa condición las hace indispensables para el trabajo analítico" (2006a: 87). Pitol se asemeja a un minero en busca de una luz improbable, a merced de los instrumentos y artilugios que pergeñan una visión que asume la distorsión como la única visión accesible: "y ya al relatarlo a un tercero, al darle alguna coherencia, se produce, sin proponérselo un ejercicio de ficcionalización, de distanciamiento, de «extrañamiento», que en sí algo tendrá de terapéutico" (87-88) Esta actitud activa y propositiva, crítica y estimativa, realza aún más la significación moderna de la literatura de Pitol, a quien conviene la afirmación de Octavio Paz según la cual "el arte moderno es moderno porque es crítico" (2003: 463). La modernidad de Pitol, además, se consigna en esa fuga tan necesaria como impostergable que le lleva a afirmar en *El arte de la fuga*: "la forma más personal, más secreta, más ajena a la voluntad de su escritura, ha hecho de su ejercicio un gozoso juego de escondrijos, una aproximación al arte de la fuga" (2006a: 98). Esa fuga finalmente es la expresión de la rebelión frente a las normas y el orden oficial establecido, de raigambre académica e institucional. El rechazo a los géneros literarios representa un acto de subversión y disidencia, de rebeldía e insumisión, frente a la tradición; representa un acto de ruptura y se asume en una actitud plenamente moderna, como ilustra Gilles Lipovetsky (2012: 81-85)¹⁰.

El recuerdo, la memoria, la evocación, no solo actúan como segmentos o parcialidades de un pasado apenas visible, sino que cumplimentan otra función igualmente relevante para el autor: afirman el sentimiento de pertenencia, de inclusión, de reconocimiento. Así lo reconoce Sergio Pitol respecto a la literatura rusa en *La casa de la tribu*, pero también es aplicable a su literatura: "Uno de los temas centrales lo constituye la relación entre el individuo y su núcleo social comunitario, la familia, el grupo profesional, la polis. El hombre disminuye al separarse de sus semejantes" (2006b: 12). En *El arte de la fuga* lo reconoce explícitamente: "Comienzo a recordar la juventud, la mía y la de los demás, con respeto y emoción, por lo que contiene de inocencia, de ceguera, de intransigencia y de fatalidad" (2006a: 51). Sí, pero también una experiencia compartida. El "sedimento autobiográfico" exige del autor un cauce de comunicación ajustado a las exigencias y urgencias de la memoria, pero también condiciona un espacio ambiguo en donde coincide la decantación biográfica y la ficción. Esta ambigüedad proporciona una u otra figuración según si lo autobiográfico estructura o no el relato, porque el género formalmente autobiográfico posee "un estatuto ontológico particular", como sostiene Pozuelo Yvancos, ya que no puede cuestionarse lo dicho por el narrador en tanto que personaje, sin rebatir al mismo tiempo al propio narrador (2004: 179). Esta aseveración tiene una serie de conse-

¹⁰ Lipovetsky escribe que "el código de lo nuevo y de la actualidad encuentra su primera formulación teórica en Baudelaire, para quien lo bello es inseparable de la modernidad, de la moda, de lo contingente, pero es sobre todo entre 1880 y 1930 cuando el modernismo adquiere toda su amplitud con el hundimiento del espacio de la representación clásica, con la emergencia de una escritura liberada de las represiones de la significación codificada, luego con las explosiones de los grupos y artistas de vanguardias. Desde entonces, los artistas no cesan de destruir las formas y sintaxis instituidas, se rebelan violentamente contra el orden oficial y el academicismo: odio a la tradición y furor de renovación total" (2012: 81).

cuencias en las distintas figuraciones del yo según el discurso al que se adscriba su voz. Es Pitol quien considera que “la escritura tiene como finalidad intensificar la vida” y, también, “para la escritura, la palabra es por naturaleza polisemántica: dice y calla a la vez; revela y oculta” (2006a: 191). La afirmación supone un reconocimiento al equívoco de la palabra literaria, pero también a su naturaleza inasible. Pitol advierte de la inadecuación de la palabra con la parte de la realidad que significa, admitiendo su desconfianza en la palabra literaria. Del mismo modo que Javier Marías, al comienzo de *Negra espalda del tiempo*, señala “una desconfianza última de la palabra, entre otras cosas porque la palabra –incluso la hablada, incluso la más tosca– es en sí misma metafórica y por ello imprecisa” (1998: 10). Esta paradoja incide en un hecho más: para el español, la ambigüedad de la palabra impide asomarse al pasado para relatarlo con alguna certeza, a diferencia del mexicano para quien es precisamente esa ambigüedad la que le permite atraer ese pasado. Unas palabras de Marías del artículo “Quién escribe” exhiben la suspicacia, no ya hacia la palabra, sino hacia el recurso del narrador entendido como una instancia ajena al autor, a pesar de las semejanzas entre uno y otro, que introducen la confusión:

pero el hecho de que el Narrador estuviera disfrazado o caracterizado de mí, o contara con muchas de mis características, hacía, como he dicho, que ese Narrador, aunque no fuera yo, caso de ser alguien no pudiera ser otro que yo, en vez de Nadie o Cualquiera o, por lo menos, Otro-además-de-yo, como en realidad era mi intención. (1993: 1064)

Con todo, Pitol y Marías coinciden en salpicar sus relatos con reflexiones errabundas, extraviadas en los laberintos de la memoria, pero también sucede al revés: que aquello que en su origen era autobiográfico se configura como una narración independiente de ese impulso. Una actitud de fondo que diferencia a un escritor y otro. Para Marías la literatura y, en particular, la novela, no solo debe dar cuenta de lo decible, sino también de lo indecible a pesar de las limitaciones del lenguaje. En cambio, para Pitol, la literatura cuenta aquello que quiere el autor, puesto que esa aspiración totalizadora de Marías no condiciona necesariamente la escritura. Esta salvedad se resuelve en el “sedimento autobiográfico” que cuestiona al género autobiográfico mismo. El silencio, la elipsis, lo oblicuo se hace presente en la escritura de Pitol como una directriz poética; pero el silencio y la elipsis, la omisión y la elusión (lo que se supo y no se dice, lo que se dijo y no se registra), en el caso de la autobiografía sabotea el principio constitutivo de un género que se asienta en la veracidad¹¹.

¹¹ José María Pozuelo Yvancos subraya la importancia de los silencios a la hora de cuestionar el estatuto cognitivo-performativo del autor-narrador de la autobiografía: “En la autobiografía el olvido tiene un estatuto diferente: se define como un correlato de la memoria y en el mismo nivel de responsabilidad que ella. El olvido es omisión, es selección y solo el hecho de poderse reivindicar un olvido como malintencionado, favorece la dimensión del cuadro o fondo referencial-cognitivo y performativo-verdadero que el acto autobiográfico ha pactado. En la novela, en la ficción, lo no dicho no opera como entidad señalable. En la autobiografía, en cambio, lo «no dicho» se sitúa en esfera de correspondencia interna con lo revelado, lo recordado, lo dicho; recuerdos y olvidos pueden tener un estatuto de interdependencia e incluso predicarse para los segundos una igual responsabilidad: «quien calla oculta», es acusación que puede hacerse a una autobiografía y nunca a una novela” (2004: 181).

Andrés Trapiello, en *El escritor de diarios*, afirma que "seguramente el diario literario sea el género de la modernidad, el que le es más característico, aquello que no existía antes de ella y que puede representarla mejor que ningún otro justamente por su fragmentación y su falta de sistema" (1998: 15). En realidad, la modernidad no reside tanto en el uso del diario sino en la expresión del yo; parte del empeño de la modernidad ha sido la renovación de cauces literarios ya conocidos o la invención de otros nuevos que pudieran ponerse al servicio de los requerimientos y apremios de ese yo. Diario y autobiografía se combinan en la escritura de Pitól al margen de su formalidad genérica. Además, a esta expresión hay que sumar el viaje. El viaje condiciona la escritura del viajero con voluntad literaria, pero no necesariamente la limita. Por el contrario, el viaje privilegia, entre las diferentes alternativas, la bitácora como paradigma genérico. Si el viaje es una actitud de la modernidad, el diario del viajero es su expresión más lograda. No es una casualidad que precisamente *El viaje* de Pitól se acoja a las convenciones del diario. Pero no se trata de un cuaderno de viaje al uso, como propone Trapiello:

Es cierto que existen también otros diarios, que podríamos llamar híbridos, que participan de algunas características de los diarios íntimos y de los diarios de campo, y son aquellos en los que existe una voluntad real del diarista por levantar un personaje literario, o apuntalar el personaje literario ya existente, a partir del hombre que hay en él, diarios que al mismo tiempo luchan por completarle al lector una idea de persona y de personaje al mismo tiempo, diarios, pues, que sin renunciar a la realidad, y que quizá por ello deberíamos considerarlos partes de la ficción, pues terminan estando tan alejados de una como de otra. (36)

El viaje no es propiamente un diario íntimo. La introducción desvela el motivo por el que Pitól decide dedicarle unas páginas a Praga, aunque lo pospone para "más tarde, pero esa ciudad mágica me condujo a otros fragmentos de mi diario" (2006a: 321). El traslado, "inesperado", lo realiza el mexicano en 1986, entre mayo y junio, cuatro años después de haber llegado a la capital de la antigua Checoslovaquia, después de haber sido invitado a participar en una reunión de la Unión de Escritores de Georgia, en Tbilisi. La bitácora, además de registrar los sucesos cotidianos, está salpicada de reflexiones y sueños que emborronan las fronteras entre la realidad y la ficción, entre la anotación puntual y concreta y las intromisiones del autor a la búsqueda de un punto de fuga que le permita adoptar una perspectiva adecuada. Dice, por ejemplo, a propósito de algunos escritores contemporáneos: "Hay autores que se empobrecerían sin la participación de un elenco con abundancia de excéntricos: Jane Austen, Dickens, Galdós, Valle Inclán, Gadda, Landolfi, Cortázar, Pombo, Tomeo, Vila-Matas. Pueden ser trágicos o bufonescos, demoniacos o angelicales, geniales o bobos; el común denominador en ellos es el triunfo de la manía sobre la propia voluntad, al grado de que entre ambas no hubiese frontera visible" (327). Una reflexión que encierra la manera de Pitól de entender una escritura sin "frontera visible" entre la ficción y la realidad, pero también en donde desaparecen las capas de los sustratos que lo deslizan hacia el pasado, mediante el desplazamiento geológico de capas y estratos hasta volverse un corte indefinido e impreciso: "Hace unos cincuenta años, durante nuestros primeros años universitarios, Luis

Prieto y yo frecuentábamos una red de círculos cosmopolitas ganados, a veces en exceso, por la excentricidad” (327-328). Pitol nos dice que la escritura nunca es una fotografía de la realidad; más bien, la realidad solo puede captarse desde la fragmentariedad y, por lo tanto, la palabra apenas puede asumir alguna de sus imágenes. La realidad, así entendida, es únicamente una metáfora. Las diferencias entre el cuaderno de viaje y el diario íntimo residen en que mientras el primero solía emplear la primera persona del plural, el “nosotros”, y trazaba en sus páginas los itinerarios del viaje a los que les obligaba su errar, aventura o vagabundeo; los segundos comenzaron a utilizar la primera persona del singular, el “yo”, y ese viaje exterior poco a poco fue circunscribiéndose al viaje del yo o viaje inmóvil.

Michel de Montaigne es autor de un cuaderno de viaje contemporáneo de los ensayos; nada más natural si nos atenemos a la afinidad entre ambos géneros. Titulado *Diario del viaje a Italia a través de Suiza*, este manual viajero, como señala Castañón en *Por el país de Montaigne*, “es un ensayo, una experiencia del cuerpo. El ondulante Montaigne busca el agua, la bebe, se expone a ella en duchas e inmersiones. Lo vemos remojar-se y flotar por media Europa y, apenas baja del caballo, cuando ya se mete a una tina” (2000: 90-91). Lo importante es subrayar la cercanía entre el cuaderno de viajes y el ensayo, aunque el cuaderno de Pitol no sea propiamente un ensayo. ¿Dónde reside la diferencia entre un diario de viajes y un ensayo? Precisamente en la sucesión de los días que fragmenta la reflexión y la exposición de las ideas y argumentos, a diferencia del ensayo, más bien reactivo al fragmento. Conviene advertir que el cuaderno de viaje está ya muy cerca del diario privado, hasta poder considerarlo un antecedente inmediato, aun cuando muestra diferencias indiscutibles.

El autor confiesa que *El viaje*, en realidad, está alentado en unos cuadernos anteriores: “La carencia de referencias escritas sobre mi contacto cotidiano con Praga me desalentó. En cambio, en uno de mis cuadernos encontré un sobre con apuntes relativos a un breve viaje que hice a la Unión Soviética durante el experimento de Gorbachov” (Pitol 2006a: 319). Nada nuevo, Ramón Gaya comienza su *Cuaderno de viaje* (1953) de la siguiente manera: “Todo cuanto se dice en este cuaderno tuvo que salir de un diario quizá excesivamente subjetivo; de un diario entrecortado, tartamudeado para mis adentros y sujeto tan solo por algunos signos provisionales” (2010: 333). El diario de Pitol viene a resolver el doble viaje –la doble vida– en que se aventura el hombre desde el romanticismo: el geográfico y el interior o inmóvil. Difícilmente esta propuesta hubiera podido venir de alguien que no tuviera conocimiento de la tradición literaria y cultural en la que se inscribe. *El viaje* muestra la complejidad que puede adquirir un diario y a la vez resuelve admirablemente esa dicotomía planteada a principios del siglo XIX. El prontuario de Pitol relata el viaje mismo, pero no solo eso; en todo caso, el viaje está al servicio de su curiosidad por la literatura eslava y rusa. Manuel Asensi afirma que el nomadismo se ha convertido, en la edad posmoderna, en un territorio propio, en el paisaje contemporáneo por antonomasia, de manera que la parte acaba apropiándose y significando el todo:

El posmodernismo se caracteriza por poner en cuestión un elemento fundamental del paisaje: el límite. [...] Y he aquí que el nomadismo, que etimológicamente significa (nomas, -ádos, gr.; nomas, -adis, lat) “el que se traslada habitualmente en ra-

zón de los pastos" (Corominas, 1974, p. 519), presupone la posibilidad de ir más allá de los límites, de transgredir fronteras, de, como dirán Deleuze y Guattari, territorializar para desterritorializar. No resulta en absoluto gratuito a este respecto el íntimo vínculo existente entre el nómada, "el que traslada", y la metáfora, que, tanto en el griego del que proviene como en las lenguas romances, significa propiamente "traslado, transporte". En ambos casos, el movimiento puede suponer un cruce de fronteras. Por esa razón, si aceptamos el ser nómada del posmodernismo, entonces deberíamos reconocer que una expresión como "paisajes posmodernistas" sería un tanto oximorónica, contradictoria y aporética. (2008: 198)

Es un proceso de desterritorialización a condición de construir un nuevo territorio. Y esta es la apuesta que parece envidar Pitol. Al nombrar algo tan general como el territorio no deja de mostrarse cierta convicción sobre el escenario colectivo de una vida. Lo genérico del vocablo territorio induce a considerar que el territorio es el mundo, lo que cayó en suerte o en desgracia, el pedazo de universo que se habita. El viaje así ya no es la aventura a la conquista de lo desconocido, sino un reconocimiento del territorio propio del hombre moderno.

La escritura más autobiográfica de Pitol, sin ser propiamente una autobiografía, es una crítica a la modernidad desde las mismas instancias que la modernidad había erigido en sus emblemas inequívocos: la crítica del yo y de los fragmentos de realidad; la exploración de un cauce adecuado para su expresión literaria a condición de cuestionar los géneros convencionales; arrinconar y provocar al crítico para nombrar y clasificar lo que el autor mismo se resiste a clasificar y nombrar. El cuestionamiento de la realidad, y del pasado y la memoria es igualmente una crítica a la imposibilidad de la palabra para recuperar fielmente ese recuerdo. Es esta fisura la que justifica la irrupción del proceso de ficcionalización como impulso para acomodar y dotar de nuevo sentido al "sedimento autobiográfico". Además, hay una idea medular que lo aproxima a Javier Marías, la convicción de que el tiempo tiene un revés o un envés, esa shakespeariana "negra espalda del tiempo". No es una casualidad, aunque parezca impremeditado, que los tres textos de Pitol más autobiográficos participen de los modelos del yo más reconocidos: la autobiografía, el diario y la bitácora. Es cierto que las figuraciones del yo convocan la escritura del tríptico biográfico, pero también que esa literatura está íntimamente ligada al viaje. Estas obras de naturaleza autobiográfica del mexicano, en realidad, están al servicio de lo ficcional, como si el presente se sometiera a esa ficción, incapaz de recuperar un pasado inasequible o, quizás, como si la ficción fuera el único ámbito en donde puede vivir la memoria.

BIBLIOGRAFIA

- ASENSI, Manuel (2008) "Paisajes nómadas". En: Joan Nogué (ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva: 193-208.
- BAUDELAIRE, Charles (2003) *Obra poética completa*. Ed. Enrique López Castellón. Madrid, Akal.

- BENET, Juan (1997) *Cartografía personal*. Valladolid, Cuatro.
- CASTAÑÓN, Adolfo (2000) *Por el país de Montaigne*. México, Paidós.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2012) *Préterito imperfecto. Autobiografía*. Barcelona, Tusquets.
- CASTRO RICALDE, Maricruz (2007) "La Trilogía de la memoria: hacia una ampliación del canon". En: Teresa García Díaz (coord.) *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa, Universidad Veracruzana: 281-296.
- CÁZARES HERNÁNDEZ, Laura (2006) *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitól*. México, UAM Iztapalapa.
- CELIS, Eduardo (2011) "Prólogo". En: Sergio Pitól, *Memoria 1933-1966*. México, Era: 9-13.
- CORRAL, Elisabeth (2013) *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitól*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- FERNÁNDEZ, Celia y HERMOSILLA, M^a Ángeles, eds. (2004) *Autobiografía en España: un balance*. Madrid, Visor.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, ed. (1982) *El surrealismo*. Madrid, Taurus.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa (2005) "Vida y literatura, los distintos rostros de Sergio Pitól". En: Nidia Vicent (coord.) *Ensayos literarios*. Xalapa, Universidad Veracruzana: 17-32.
- , coord. (2007) *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- GAYA, Ramón (2010) "Cuaderno de viaje". En: *Obra completa*. Pról. Tomás Segovia. Valencia, Pre-textos: 331-354.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011) *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010. Historia de la literatura española*. Tomo VII. Barcelona, Crítica.
- GUILLÉN, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2007) "Poeta doctus: Sergio Pitól o la transgresión de los géneros literarios". En: Teresa García Díaz (coord.) *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa, Universidad Veracruzana: 41-55.
- LIPOVETSKY, Gilles (2012) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. México, Anagrama.
- MARÍAS, Javier (1993) "Quién escribe". En: *Literatura y fantasma*. Madrid, Siruela: 92-99.
- (1998) *Negra espalda del tiempo*. Madrid, Alfaguara.
- (2011) "Quién escribe". En: Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010. Historia de la literatura española*. Tomo VII. Barcelona, Crítica: 1064-1065.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1998) "Sergio Pitól". *Fractal*. 10: 63-74.
- MUÑOZ, Mario (2009) "Narrativa". En: José Velasco Toro y Félix Báez-Jorge (coords.) *Ensayos sobre la cultura de Veracruz*. Xalapa, Universidad Veracruzana: 149-168.
- NOGUÉ, Joan, ed. (2008) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- PAZ, Octavio (2003) *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*. Tomo I. México, FCE.
- PEREIRA, Armando (1997) *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. México, UNAM.
- PITÓL, Sergio (1996) *El arte de la fuga*. México, Era.
- (1999) *Tríptico del carnaval*. Barcelona, Anagrama.
- (2000) *El viaje*. México, Era.

- (2003a) *El tañido de la flauta, Juegos florales. Obras reunidas*. Tomo I. México, FCE.
- (2003b) *Las novelas del carnaval. Obras reunidas*. Tomo II. México, FCE.
- (2006a) *Escritos autobiográficos. Obras reunidas*. Tomo IV. México, FCE.
- (2006b) *La casa de la tribu*. México/Madrid, FCE.
- (2011) *Memoria 1933-1966*. México, Era.
- POZUELO YVANCOS, José María (2004) "Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje". En: Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*. Madrid, Visor: 173-181.
- (2005) *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.
- QUEMÁIN, Miguel Ángel (1996) "Sergio Pitol. Origen y renacimiento de la escritura". En: *Reverso de la palabra*. México, La memoria de Tlacuilco: 351-370.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982) "Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos»". En: Víctor García de la Concha (ed.) *El surrealismo*. Madrid, Taurus: 50-73.
- SERRATO, Eduardo (1994) *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. México, UNAM-ERA.
- STAROBINSKI, Jean (1974) *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus.
- TABUCCHI, Antonio (1999) "Desconfianzas (mini-baedeker aconsejable para viajar por el mundo de Pitol)". En: Sergio Pitol, *Tríptico del carnaval*. Barcelona, Anagrama.
- TRAPIELLO, Andrés (1998) *El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento*. Barcelona, Península.
- VALENTE, José Ángel (1999) *Material memoria (1977-1992). Obra poética*. Tomo II. Madrid, Alianza.
- VILA-MATAS, Enrique (2004a) "Palabras para un nocturno en Bujara". *El viento ligero en Parma*. México, Sexto Piso: 169-177.
- (2004b) "Presentación: has hecho girar la locura". En: Sergio Pitol, *Los mejores cuentos*. Barcelona, Anagrama.
- (2005) *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
- VILLORO, Juan (2000) "Pitol: los anteojos perdidos". En: *Efectos personales*. México, ERA: 52-58.