

DOI: 10.24275/uama.6948.8358

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**



CSH División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

Humanidades

E Especialización en Literatura
Mexicana del Siglo XX

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

LA AUTOFICCIÓN EN *EL VIAJE* DE SERGIO PITOL

**TESINA PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA
MEXICANA DEL SIGLO XX**

PRESENTA: VÍCTOR MANUEL GÁLVEZ PERALTA

ASESOR: MTRO. FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

CIUDAD DE MÉXICO. NOVIEMBRE DE 2020

Esta tesina recibió apoyo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad. CONACYT

*Agradezco a mis padres, Silvia y Víctor por
su apoyo incondicional.*

*A Shanik y a la maestra Ruth por
su cálida compañía.*

*A mi hermana Silvia Esmirna por
sus consejos.*

*A mis compañeros de generación
y al plantel académico de la
UAM-Unidad Azcapotzalco
por su generosidad
y profesionalismo.*

RESUMEN

El presente trabajo indaga en la obra ensayística de Sergio Pitol, concretamente a partir de *El viaje*, para situar su posición literaria y estética dentro del esquema convencional de los géneros literarios. Para ello establece una relación intertextual e intratextual con su propia ficción narrativa, en este caso, a partir de la novela *Domar a la divina garza*. En este sentido se discute la hibridez genérica en su obra ensayística, a la par de abrir la polémica sobre los límites y lindes entre géneros como la novela y el ensayo, para lo cual retoma convenciones discursivas propias de los géneros autobiográficos, tales como las memorias o el diario. A partir de los cuales construye una propuesta significativa para el panorama literario actual, puesto que autores contemporáneos retoman sus indagaciones y hallazgos para incorporarlos en su propia obra. De este modo, los conceptos autobiografía, autoficción, figuraciones del Yo, intertextualidad, intratextualidad, parodia e ironía son centrales para esta lectura de la obra de Sergio Pitol.

El hombre que la literatura de nuestra época nos
entrega es un hombre solitario y dividido, un
hombre que está solo pero no se conoce ya a sí
mismo y que incluso se ha vuelto irreconocible

Antonio Tabucchi

En ese esfuerzo de imponer mi presencia en la
escritura me sentía cercano a Witold Gombrowicz,
específicamente al del periodo argentino,
a sus soberbios diarios y sus últimas novelas,
donde él aparecía como un personaje
caracterizado de payaso, asido a una inmensa libertad,
feliz de parodiar a los demás y también a sí mismo

Sergio Pitol

INTRODUCCIÓN

Sergio Pitol Deménegui (1933-2018) ha conseguido un lugar preponderante en el panorama literario, esto se constata en la predilección actual, tanto por parte de la crítica especializada como de autores contemporáneos, de su obra en prosa, ya sea narrativa o ensayística. La recepción crítica del autor mexicano se ha visto trastocada en los últimos años, dada la discusión crítica en torno a los géneros autobiográficos (memorias, diarios, epístolas, etc.) y desde las consideraciones teóricas propuestas por la autoficción.

La presente investigación aborda la relación intratextual de la obra ensayística y narrativa de Sergio Pitol, a partir del análisis de *El viaje*, una obra considerada dentro del género del ensayo y que forma parte de *La trilogía de la memoria*, un conjunto de obras donde ocurre una indagación acerca de las posibilidades de ficcionalización del Yo en relación con la memoria y que la crítica literaria engloba como parte de un ciclo ensayístico y autobiográfico¹. Este ciclo inicia con *El arte de la fuga* (1996), continúa en *El viaje* (2000) y termina con la publicación de *El mago de Viena* (2005). Cabe destacar la notoria relación de este ciclo con su obra narrativa, específicamente con las novelas que conforman *El tríptico del carnaval*² y con especial énfasis en la segunda novela del ciclo: *Domar a la divina garza*.

Mi interés en la obra ensayística de Sergio Pitol radica en su cualidad dialógica, en su capacidad para inmiscuirse en territorios disímiles y entablar una conversación con otras tradiciones literarias, no

¹ En el año 2007 la editorial Anagrama publica una compilación intitulada *Trilogía de la Memoria*.

² Las novelas que conforman este conjunto son: *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1989) y *La vida conyugal* (1991).

solo la mexicana. Además de su valor estético, considero que posee un valor crítico. A la par de estas inquietudes, pienso en su cercanía con autores como Juan Pablo Villalobos o Fernanda Melchor y en conceptos como *hibridez genérica*, *autoficción*, *prosa de no ficción* y en los géneros autobiográficos. Se puede decir que los géneros literarios poseen hoy una dinámica distinta, a diferencia de hace medio siglo, habida cuenta de las reflexiones recientes en torno a las nociones de autor, texto y lector. En el marco de la autoficción desde, por ejemplo, “El pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune, pasando por Paul de Man con “La autobiografía como desfiguración” hasta Manuel Alberca con la noción de pacto ambiguo³.

En este sentido, la obra ensayística de Pitol sugiere un modo de lectura singular, además de requerir un lector modelo complejo e inmiscuido de manera radical en la tradición literaria y en la obra de ciertos autores que conforman el imaginario personal e iconoclasta del autor de *El viaje*, un lector capaz de advertir multitud de referencias al interior de sus ensayos que guardan notorios vínculos con su propia obra ficcional. En la novelística de Sergio Pitol resulta sobresaliente el énfasis que pone en los elementos autobiográficos y representa un reto determinar los límites con lo propiamente ficcional, pienso en novelas como *El desfile del amor* o *Domar a la divina garza*. De ahí mi interés por los conceptos de autoficción, intertextualidad, intratextualidad, parodia y alegoría, pues con ellos se presentan a discusión una serie de consideraciones acerca de la autonomía del hecho literario, sobre su relación interdiscursiva con diferentes registros textuales y géneros discursivos⁴.

Este abordaje teórico no es del todo nuevo: la crítica especializada ha señalado los elementos autoparódicos, autobiográficos y carnavalescos en la obra del autor veracruzano. Tanto en su vertiente narrativa como ensayística, la intertextualidad es un eje central. Al respecto, Lauro Zavala considera que: “La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural

³ En Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

⁴ Según Gérard Genette existen cinco tipos de relaciones transtextuales.

(un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes.”⁵

Además de las características de intertextualidad e intratextualidad, los elementos paródicos y alegóricos son fundamentales en obras como *El viaje*, *El arte de la fuga* o *El mago de Viena* (obras que junto con *El viaje* conforman *La trilogía de la memoria*). En el contexto de la literatura reciente que aborda estas problemáticas podemos mencionar: *París no se acaba nunca*, *El mal de Montano*, *La trilogía de Nueva York*, *La tía Julia y el escribidor*, *Prisión perpetua* de los escritores Vila-Matas, Paul Auster, Vargas Llosa y Ricardo Piglia, respectivamente. Desde aquí se deriva la inquietud por ampliar las definiciones en torno a la obra de Sergio Pitol.

En el primer capítulo se describe la recepción inicial de *El viaje* dentro del conjunto de la obra pitoliana. Posteriormente, se desarrollan las características del género ensayístico y sus relaciones intertextuales, además de establecer la relación de esta obra con su prosa ficcional. Acerca de esta relación conviene señalar las particularidades de la novela *Domar a la divina garza* que se vinculan con los diarios del autor y *El viaje*. En el segundo capítulo se incorpora la discusión acerca de los géneros literarios, en el sentido de la hibridez genérica en la obra ensayística del autor, además de la propia controversia teórica en torno a las estrategias autoficcionales, la autobiografía y lo que José María Pozuelo Yvancos establece como figuraciones del Yo. Finalmente, el balance crítico toma en cuenta estas discusiones en relación con el uso paródico y la ironía como rasgos estilísticos centrales en la prosa de Sergio Pitol.

El viaje forma parte de *La trilogía de la memoria*, junto con *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*.

⁵ En Lauro Zavala, “Elementos para el análisis de la intertextualidad”. La Colmena, [S.I.], n. 9, oct. 2017, pp. 4-15.

En estas obras se recuperan episodios biográficos del autor, a partir de la reescritura de sus diarios de viaje y de otras fuentes. A menudo la crítica literaria ha señalado la hibridez genérica de la obra de Sergio Pitol. A este respecto, la investigadora Teresa García Díaz menciona: “En *El arte de la fuga* se observa la multiplicación de los intertextos y las voces enunciativas cuando vemos citados a Thomas Mann, James Joyce, Virginia Woolf, Robert Musil, William Faulkner”⁶. Los efectos de la parodia hacen posible crear una distancia respecto del propio discurso al interior del texto, por ser un material que remite a un procedimiento intertextual, pues alude a otro texto, requiere para su comprensión de una competencia lectora distinta y específica. La parodia retoma una palabra ya dicha, sea desde el discurso propiamente literario o no, y al recrearla ironiza e implica un procedimiento crítico. Esta glosa problematiza lo narrado. Al volver sobre sus pasos, el lenguaje convive con un material que no le es del todo ajeno. En este sentido ocurre un fenómeno similar al de la alegoría⁷.

De este modo el objetivo general de la presente investigación es analizar *El viaje*, como parte de *La trilogía de la memoria*, desde una perspectiva teórica autoficcional con la finalidad de identificar y desarrollar la importancia de la ficcionalización del Yo en la construcción de una obra que excede las nociones convencionales de novela y ensayo literario, a fin de explicitar los mecanismos narrativos en la obra ensayística de Sergio Pitol. Para ello habrá que definir el concepto de “pacto ambiguo” o “autoficcional” propuesto por Philippe Lejeune y retomado por críticos como Manuel Alberca o José

⁶ En Teresa García Díaz, *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*, Universidad Veracruzana, Xalapa 2002, p. 59.

⁷ “El comentario duplica el objeto comentado pero también le añade algo más a posteriori (una moraleja, por ejemplo, de ahí la sensación de clausura del sentido, de explicación consumada y banal que producen en el moderno las alegorías). La imaginería alegórica es una imaginería usurpada, el alegorista no inventa imágenes, las confisca, reivindica su derecho sobre lo culturalmente significativo, presentándose como su intérprete. Y en sus manos la imagen se transforma en otra cosa (allos = otro + agoreuein = hablar). No restablece un significado original que pudiera haberse extraviado u oscurecido; la alegoría no es hermenéutica. Más bien, lo que hace es añadir otro significado a la imagen. (Craig, Owens, “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en *Arte después de la modernidad*, Akal, 2001, p. 58).

María Pozuelo Yvancos. La obra propuesta para el análisis se encuentra atravesada por modos discursivos y formas de enunciación diversos, tales como la escritura íntima (diarios, memorias), la epístola o el estilo indirecto libre. Tales recursos conviven con frecuencia en la novela contemporánea y especialmente en obras que problematizan y ficcionalizan el Yo.

CAPÍTULO I

Ensayo e intertextualidad

La crítica especializada sitúa *El viaje* dentro del género del ensayo, sin embargo, ya desde la aparición de *El arte de la fuga* se le ha catalogado como parte de un ciclo literario que engloba distintos géneros. Carlos Monsiváis, en una entrevista con el autor, define *El mago de Viena* como:

la recopilación de ensayos, notas y breves fabulaciones es, en la obra de Sergio Pitol, otra muestra del género acuñado y perfeccionado por él, que combina el ensayo o la crónica con la irrupción de relato brevísimo y viñetas de ironía y asombro. En esta línea se encuentran *El arte de la fuga* y *El viaje*, contribuciones de primer orden de Pitol a la decisión ‘posmoderna’ de no creer en géneros literarios sino en textos donde el recuerdo personalísimo, en apariencia ajeno al tema del ensayo o la crónica, a fin de cuentas, resulta ser un testimonio indispensable y el aviso de un género⁸.

De igual forma, Laura Cázares consigna en *El viaje* su naturaleza híbrida de la siguiente manera: “tiene la peculiaridad de sumar al diario de viaje, la narración de sueños y sucesos aparentemente reales y el ensayo”⁹. A propósito de esta obra el escritor Álvaro Enrigue menciona: “*El viaje* es un diario, un elogio de la Rusia descomunal y un largo ensayo sobre su literatura; también es una obra de ficción. Desde la década pasada Sergio Pitol ha estado practicando el extraño ejercicio de publicar corregidos y reformulados; primero en revistas y periódicos y luego en libros los diarios y notas que iba escribiendo mientras edificaba sus novelas.”¹⁰

⁸ En Rafael Antúnez (coordinador), *Conversaciones con Sergio Pitol*, Instituto Literario de Veracruz, Xalapa, 2015, p. 11.

⁹ En Laura Cázares Hernández, *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitol*, UAM, 2016, p. 47.

¹⁰ En Álvaro Enrigue, “Lección vital”, *Letras Libres*, 30, 2001, pp. 83-84.

Estos rasgos de hibridez genérica son destacados y enfatizados por buena parte de los críticos que han analizado la obra de Sergio Pitol, sin embargo, considero que esta hibridez genérica ya es consustancial al género ensayístico, existen numerosos ejemplos que dan cuenta de ello¹¹, aunque estos rasgos sean desarrollados en mayor o menor medida por el autor de *El viaje*, lo singular es la apropiación resultante de este recurso y las implicaciones dentro de su propia poética. Más allá de un simple rasgo estilístico configura una red de alusiones intertextuales e intratextuales, posee una coherencia y cohesionada el sentido del texto. Prueba de esto es el grado de autoconciencia acerca de los géneros literarios y de las estrategias narrativas que el autor de *La trilogía de la memoria* exhibe en todo momento.

Esta consciencia acerca de los lindes, de los espacios de contacto, entre distintas formas discursivas atiende de manera sugerente al lector. Un recurso clave para las estrategias autoficcionales es considerar el grado de ficcionalidad en su propuesta, las expectativas en cuanto a lo narrado y el papel del lector como productor de sentido. Se intenta hacerle participe, de forma implícita, al anticiparse a sus posibles interpretaciones y conjeturas. Acerca del género ensayístico y el viaje Liliana Weinberg considera que: “Viaje y literatura son modos de engarzar experiencia y escritura y, al mismo tiempo, son una forma de reactualizar procesos de crítica y de interpretar los textos de la cultura.”¹² *El viaje*, como veremos, establece una relación intratextual con *El mago de Viena* y con *Domar a la divina garza*, una novela que está construida por recursos paródicos y alegóricos, con una fuerte carga irónica y humorística, un tono que ocupa un lugar central en *El viaje*. El lector de *El viaje* (en líneas generales lo mismo es válido para *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*) se

¹¹ Liliana Weinberg encuentra como características sustanciales del género que toma forma a partir de las palabras del propio Montaigne sobre que él mismo es la materia de su libro.

¹² En Liliana Weinberg, (Editora). *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México: UNAM, 2001, p. 17.

enfrenta con un texto que recurre a códigos de lectura disímiles y está plagado de referencias literarias, para ponerlo en palabras del escritor Vila-Matas está “enfermo de literatura”. De acuerdo con algunos autores, como Ricardo Torres Miguel, la parodia puede clasificarse como una forma intertextual: “En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado¹³.

Otras formas intertextuales serían la cita, la alusión, el pastiche, etc. A este respecto, un autor que abunda en las clasificaciones intertextuales es Lucien Dällenbach, quien menciona: “general, es decir, las relaciones entre textos y diferentes autores; limitada, que se refiere a la alusión entre los textos de un mismo autor; externa, la relación de un texto con otro; interna, cuando el propio texto se relaciona consigo mismo, así como la autotextualidad y la *mise en abyme* (...)”¹⁴. De forma que resulta imprescindible deslindar una serie de consideraciones acerca de los géneros autobiográficos y la autoficción. Si retomamos la definición de autobiografía propuesta por el crítico Phillipe Lejeune encontramos ciertas condiciones que deben coincidir: la identidad entre autor, narrador y personaje a través del pacto autobiográfico.

Esta coincidencia identitaria ocurre por el pacto de lectura que realiza el lector, a grandes rasgos depende de una convención que no cuestiona esta identidad ni se cuestiona por otras formas de subjetividad, simplemente asume que el autor se identifica y realiza un

¹³ En Historia, intertextualidad y parodia en *El Resplandor* de Mauricio Magdaleno, autor: Ricardo Torres Miguel en *Signos literarios*, 2014, p. 119.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 31.

ejercicio de la memoria donde se vuelve explícito y comprobable el elemento biográfico, propio de otros discursos como el histórico. En este sentido, la autobiografía limita con los diarios, las memorias, las relaciones epistolares y otras formas de escritura íntima. En suma, Lejeune define el relato autobiográfico como: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”¹⁵. Si atendemos a esta definición las fronteras entre el relato autobiográfico y la autoficción están claramente delimitadas. Esta perspectiva condiciona su lectura y determina el pacto autobiográfico que define a esta modalidad narrativa.

Uno de los géneros autobiográficos por excelencia es el diario. Acerca de su uso en la literatura, específicamente en el caso de *El viaje*, es posible advertir la autoconsciencia y el uso deliberado de la estrategia narrativa para enmarcar la ficción dentro de una red de referencias intertextuales, para las cuales es indispensable el componente biográfico, lo cual remite de manera explícita al pacto autobiográfico¹⁶ y a Rousseau, considerado como precursor de los géneros autobiográficos. Sin embargo, el énfasis en esta promesa de veracidad le sitúa dentro de una tradición literaria determinada, en este caso la literatura íntima. Además, desde esta oposición entre escritura de ficción y escritura de no ficción recupera un debate sobre los límites y posibilidades de estas categorizaciones, establece con este alud de referencias, a la cultura literaria, académica y popular, el lugar desde dónde piensa ser leído. En este sentido, el artificio es deliberadamente tematizado, la noción misma de escritor es parodiada y el propio autor se distancia de sí, en la impostura que ha creado

¹⁵ En Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*, Editorial Anthropos, 1991, p. 48.

¹⁶ Como se ha mencionado este concepto es utilizado por Lejeune, sin embargo, desde su incorporación al glosario de la crítica literaria ha sido problematizado. Para Manuel Alberca es posible hablar de un pacto ambiguo y para el teórico francés Julien Serge Doubrovsky puede hablarse de un pacto autobiográfico ficcional.

consigo mismo, al considerarse como un artificio, cuya creación requirió de un montaje adecuado y nos muestra sin pudor ni velos el interior de éste e incluso los planos para su construcción. A este respecto, pero partiendo de la obra de Vila-Matas *París no se acaba nunca* Natalia Vara Ferrero menciona: “La parodia posmoderna no destruye el texto parodiado, lo incluye en sí para cuestionarlo, para mostrar sus convencionalismos e insuflarle nueva vida desde la distancia irónica y la conciencia de su naturaleza artificial”¹⁷. Esta distancia irónica es una consecuencia de la estrategia discursiva elegida por el autor, no solo como parte de un rasgo de estilo o un tono, sino a partir de la elección consciente de un narrador-personaje que es ante todo escéptico de su propia condición, de su propia postura frente al mecanismo textual. A propósito del ensayo y sus posibilidades Weinberg recuerda las palabras de Montaigne: "Montaigne se confiesa, duda, se pinta a sí mismo, critica, estudia, opina, interpreta. Montaigne encuentra, por fin, en el ensayo, un laboratorio en el cual ensayar sus ideas. Ha comenzado la era de la experiencia, y Montaigne se propone hacer de sí mismo sujeto y objeto de observación y experimentación. Montaigne se representa a sí mismo, y al hacerlo descubre la universalidad de la experiencia humana.”¹⁸ Es desde esta aparente clausura que ocurre la experiencia del contacto con el otro, aquella experiencia que Octavio Paz en *El arco y la lira* define como el salto a la otra orilla, a partir de su presente el escritor encuentra un asidero que vuelva significativa su experiencia.

¹⁷ En Ana Casas (ED.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2014, p. 212.

¹⁸ *Op. cit.* p. 19.

El diario y las posibilidades de un género

En la introducción a *El viaje* el autor abunda en los detalles que dan origen a este libro. La importancia del diario para el autor radica en su posibilidad narrativa aunada al ejercicio de la memoria. En su potencial desarrollo bajo otras formas de prosa creativa, esta escritura fue concebida inicialmente como un recuento acerca de un viaje a la república de Georgia, durante la estancia de Sergio Pitól en la embajada de Praga, una época en la cual se desempeñó como funcionario del Servicio Exterior Mexicano. En este apartado inicial enfatiza la ausencia en sus notas y diarios sobre Praga, el vacío que supone le resulta inexplicable, un olvido desde el cual se pone en marcha el mecanismo de la memoria que inicia la trama no exenta de digresiones y recuerdos oníricos.

Uno de los principales elementos que brinda cohesión al libro son las entradas fechadas, a modo de diario, en que se desarrolla de manera cronológica el viaje. Fechas que abarcan los últimos días de mayo y los primeros de junio, para constituir un total de 15 entradas consecutivas, interrumpidas por apartados acerca de escritores o eventos memorables (La carta de Méyerhold, Retrato de familia I, Retrato de familia II, Hazañas de la memoria y finalmente: Iván, niño ruso). En estos apartados¹⁹, además, se encuentra patente la relevancia intertextual en el estilo de Sergio Pitól. Acerca de esta disposición entre los apartados Laura Cázares comenta que en *El arte de la fuga* se limitó a tres estructuras principales: Memoria, Escritura, Lecturas. En cambio, para *El viaje* incorporan las entradas de su diario en orden cronológico, realizando una mezcla entre estas tres estructuras (incluyendo a los apartados), proceso que culminará en *El mago de Viena* donde las fronteras ni siquiera están señaladas .

¹⁹ Cabe mencionar que estos apartados conforman, por sí mismos, un conjunto de viñetas relativas a su estancia moscovita. El tratamiento estilístico que impera en estos apartados se repite en fragmentos de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, lo cual brinda un efecto unitario e interconecta estos apartados.

Aunque, cabe mencionar, el último apartado que compone *El arte de la fuga*: “Viaje a Chiapas”, donde encontramos un relato estructurado por las entradas de su diario acerca de los acontecimientos que suscitó el levantamiento zapatista en enero de 1994 y que posteriormente llevan al autor a realizar un viaje al estado de Chiapas y a San Cristóbal de las Casas junto con Carlos Monsiváis y una amiga que identifica con el nombre de Paz Cervantes, aparentemente apócrifo. Las entradas de este diario continúan hasta el 27 de enero de ese año para finalizar con una posdata fechada en Xalapa durante 1996.

Antes de la primera entrada (correspondiente al 19 de mayo) el narrador nos sitúa en los instantes previos a su viaje. En este apartado introductorio destaca, además, la mención a la ciudad de Praga y lo incómodo que el autor se confiesa al advertir la ausencia de una ciudad tan importante para él dentro de su obra, una omisión que considera imperdonable, esta incomodidad se desarrollará más adelante. De modo que, durante su estancia en la entonces Unión Soviética recuerda: “Fue un viaje inesperado. A principios de 1986, cuatro años después de mi llegada a Praga, recibí sorpresivamente una invitación de la Unión de Escritores de Georgia para visitar esa república el mes de mayo”²⁰. Su viaje por tierras moscovitas le hará rememorar las lecturas de su juventud, principalmente las obras de Tolstoi, Gógol y Pushkin. Al conocer la región de Georgia queda gratamente impresionado:

Tenía todo el equipaje listo, de tal manera que salí para el aeropuerto, convencido de que iría a Praga, pero llegué Tbilisi. Y a pesar de los malos auspicios, el viaje fue maravilloso. Presenció algo único: los primeros pasos de un dinosaurio por mucho tiempo congelado. Por todas partes había brotes de vida. Era una consagración de la primavera, celebrada entre miles de obstáculos, de trampas, de rostros marcados por el odio. Algo de eso, espero, *se traducirá* en los apuntes que pude borrar en aviones, autobuses, cafés y cuartos de hotel.²¹

²⁰ En Sergio Pitlor, *El viaje*, Era, 2000, p. 25.

²¹ *Op.cit.* p. 29.

La elección del verbo traducir no es gratuita, más allá de su propia labor como traductor, refiere a una concepción orgánica del acto de escritura, como un acto de traducción, un trasvase de las palabras y su experiencia seminal de un lenguaje hacia otro. A propósito de esto Sergio Pitol utiliza una cita²² de Justo Navarro para aproximarse a lo que sería un esbozo de su poética. Este proceso de desdoblamiento le ocurre al que experimenta la escritura, aparece entonces la letra del otro, “El oscuro hermano gemelo” (fragmento perteneciente a *El arte de la fuga*) como le nombra Sergio Pitol, título del ensayo en donde él mismo se explica con las palabras de Justo Navarro:

Escribes la vida, y la vida parece una vida ya vivida. Y cuanto más te acercas a las cosas para escribirlas mejor, para traducirlas mejor a tu propia lengua, para entenderlas mejor, cuanto más te acercas a las cosas, parece que te alejas más de las cosas, más se te escapan las cosas. Entonces te agarras a lo que tienes más cerca: hablas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo. Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro.²³

El escritor de un diario es escindido por la distancia que establece entre lo que le sucede en el presente del relato y los recuerdos de su lectura; repetirá lo que ha leído, o más bien lo que vive adquirirá sentido hasta que ocurre en el acto mismo de la lectura, como le sucede al que lleva un diario, a juicio de Villoro: “El diarista literario no busca saber quién es sino en qué se está convirtiendo. Muchas veces el hallazgo es retrospectivo; al releer su diario, el autor advierte el cambio que ocurrió en secreto cuando la superficie de la vida trataba de convencerlo de algo distinto”²⁴. Respecto de los puentes entre realidad y ficción Vara Ferrero comenta: “En el juego que establecen en estos textos realidad y ficción, la posibilidad de una

²² Cabe destacar que la cita es un procedimiento intertextual.

²³ En Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, Anagrama 1998, p. 128.

²⁴ Juan Villoro en *Efectos personales*, Era, México, 2000, p. 75.

biografía que tenga como referencia la vida real del escritor se diluye para dejar paso a un “yo” ficcional que se re-crea mediante la escritura y la lectura”.²⁵ Nuevamente, si se consideran los recursos autoficcionales como una puesta en entredicho de la verosimilitud de lo narrado podemos considerar las palabras de Gilberto D. Vázquez Rodríguez a propósito de las condiciones de verdad y ficción en las literaturas del recuerdo y la autoficción, en su artículo señala:

resultará necesario valorar en este trabajo, siempre de forma sucinta y provisional, qué concepción de verdad suele privar en los acercamientos discursivos, que hemos de tratar bajo el concepto de condición de verdad, tanto en las literaturas del recuerdo de la vida dañada como en un tipo de literatura autoficcional que ‘juega’ con los recuerdos y experiencias del yo traducidos en modelos de ficción, de desmontajes verídicos de lo autobiográfico. Tal condición de verdad no discurre de forma lineal en la construcción de estos discursos de recuerdo ficcionales o no, pues unos se configuran a partir de una noción de verdad mediante, por ejemplo, una experiencia autobiográfica extrema.²⁶

Un rasgo de la narrativa autoficcional es el juego irónico con la idea de verosimilitud, a la par de las consideraciones expuestas anteriormente, surge en la práctica escritural de Sergio Pitol la tentativa deliberada de una impostura, una posición ambigua frente a su propio relato autobiográfico, esta postura (o impostura si se quiere) es expuesta de forma explícita por el autor, tanto en sus ensayos como en sus novelas, tomo por ejemplo el fragmento inicial de *Domar a la divina garza*:

*Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiona sobre los materiales con los que se propone construir una nueva novela.*²⁷

²⁵ *Op. cit.* p. 211).

²⁶ En Ana Casas, *op. cit.* pp. 82-83.

²⁷ En cursivas en el original.

Esta oposición entre referencialidad y coherencia interna del texto nos sitúa en el centro de las reflexiones del autor acerca de los límites de la ficción y su relación con la memoria. En el fragmento Sostiene Pereira que forma parte de *El arte de la fuga* desarrolla estas ideas:

Sostiene Tabucchi a través de Pereira, su protagonista, que cada hombre alberga en su seno una confederación de almas; lo que para nada es una novedad, por el contrario, el concepto de que una multiplicidad de personalidades conviven de buena o mala manera en el interior de un mismo individuo se ha convertido en un tópico de la cultura contemporánea. Pero Tabucchi resucita la tesis de Jarcot, de las que hoy muy poco se habla, referentes al hecho de que una de esas almas que nos habita mantiene sobre las otras un papel hegemónico, sin concederle a esa hegemonía la posibilidad de ser eterna o inmutable. Un YO, uno de los tantos que nos compone, puede abrirse en determinado momento y debido a cierto estímulo, para derrotar al YO hasta entonces reinante y constituirse en el nuevo YO hegemónico que mantendrá unida la confederación de almas que es cada uno de nosotros.²⁸

²⁸ *Op. cit.* p. 306.

Los efectos de la parodia

El recorrido continúa con la entrada del 19 de mayo donde ocurren una serie de reflexiones acerca de la prosa de autores decimonónicos relevantes para la formación literaria de Sergio Pitól, tales como Fernández de Lizardi y Julio Verne. Además, en este apartado está presente un episodio que es desarrollado con mayor detalle en una de sus novelas, el episodio en cuestión retrata la figura de Marietta Karapetián, una mujer que irrumpe durante su conferencia y declara su fascinación por la cultura mexicana y en un tono casi paródico del discurso antropológico relata la importancia del trabajo etnográfico de su difunto esposo, cuyo campo de estudio le hizo visitar en repetidas ocasiones el sureste mexicano. En esta entrada y en la siguiente (20 de mayo) se encuentra prefigurado el esbozo de este excéntrico personaje, cuya relación con Dante C. de la Estrella resulta central para el argumento de la novela *Domar a la divina garza*.

Estos breves apuntes y la escritura de las notas en su diario culminan con resultados diversos, por un lado, la publicación de la novela de 1988 y por otro *El viaje* (cabe destacar que la existencia de estos diarios está confirmada por el patronato de herederos del autor). En la entrada correspondiente al 20 de mayo recuerda las personalidades excéntricas que encontró durante su estadía en Moscú, entre estos personajes destaca la figura de Juan Manuel Torres (1938-1980) quien fuera cineasta y escritor. Este autor fue uno de sus amigos más entrañables y que conoció años atrás cuando ambos vivieron en Polonia: "Torres vivió en la ciudad de Lodz desde 1962 hasta finales del 68, y Pitól en Varsovia desde septiembre del 63 hasta 1966. A pesar de estar en ciudades separadas, se reunieron con frecuencia y realizaron juntos alguno que otro viaje. Además, tradujeron juntos del polaco y compartieron entre sí sus escritos y traducciones, vivencias, lecturas, etc. A partir de esos años, no dejaron nunca

de estar en contacto, y todo ello se refleja en la obra de ambos de muy diversos modos.”²⁹ Esta referencia resulta relevante puesto que el personaje en cuestión aparece en uno de los cuentos más notables de Sergio Pitol, me refiero a “Nocturno de Bujara”³⁰: “Debí haber comenzado esta entrada con Kyrim Kostakovsky, matemático, pero fundamentalmente hombre de cine. En la escuela de cine de Lodz coincidió con Juan Manuel Torres, y estuvo casado con una mexicana, una de mis mejores amigas. Hace años viajé con ellos a Tashkent, Bujara y Samarcanda; sobre ese viaje escribí uno de los pocos cuentos que me gustan.”³¹

Acerca de este relato existe una extensa bibliografía crítica, en particular destaco el espacio geográfico en que se desarrolla la narración, puesto que como se menciona en la cita anterior, uno de los lugares en que se sitúa la acción es Samarcanda, además de Bujara, pero especialmente me interesa la presencia del tópico del viaje, mediante el cual se articulan “Nocturno de Bujara” y buena parte de las entradas del diario que componen *La trilogía de la memoria*, además de funcionar como un recurso temático se convierte en una pieza clave dentro de sus reflexiones ensayísticas a través de los años. Sin embargo, el tópico repite una experiencia común a otros registros discursivos, como las memorias, los diarios y otras formas de escritura íntima.

Resulta oportuno distinguir entre tema, motivo y tópico, con el objetivo de agrupar los distintos elementos que encuentro en el texto constitutivos de lo que puede denominarse uso o efecto paródico. Tema, motivo y tópico son los ejes sobre los que se articulan los criterios que describen las relaciones, cada vez más complejas, entre un imaginario compuesto de

²⁹ Entrevista al Dr. José Luis Nogales Baena publicada en Boletín INBA No. 750 - 17 de junio de 2018.

³⁰ Cabe resaltar que la edición de 1981 lleva por título: *Nocturno de Bujara*, esta se compone de cuatro relatos: Vals de Mefisto (“Mephisto-Waltzer”, “El relato veneciano de Billie Upward”, “Asimetría” y “Nocturno de Bujara”).

³¹ *Ibid*, pp. 34-35.

grandes modelos generales y casos más específicos. Originalmente dichos términos proceden de la filología alemana que recupera las nociones de *Topos*, *Motiv* y *Stoff*, tema, motivo y tópico, respectivamente. Las tentativas por establecer una terminología específica comparten la intención de encontrar la unidad mínima de significado dentro de una línea argumental; en su mayoría los teóricos concuerdan en que la extensión, es decir, la amplitud o desarrollo de la unidad, no puede considerarse como un criterio cualitativo válido.

Como muestra la opinión de Miguel Ángel Márquez, en la práctica resulta muy problemático clasificar una unidad temática por su grado de generalización, pues depende del horizonte referencial que se utilice para asignarle el rasgo de general o concreto, y por tanto clasificarla como tema o motivo. Tenemos, entonces, como problemática la distinción entre tópico y motivo, la primera diferencia que podemos considerar es el origen de los términos, el tópico nace con la retórica clásica, Cicerón lo define como el lugar (o los lugares) en que el orador encuentra un apoyo para exponer su tema. Anteriormente los griegos lo designan como el lugar en que inicia el discurso; la figura nace en el ámbito militar y refiere al lugar en que dará inicio la batalla, define por lo tanto un ámbito espacial; en tanto que el motivo es un préstamo de la terminología musical que designa originalmente la melodía o acordes fundamentales que variarán a lo largo de la composición, destacando entonces la dimensión temporal.

El motivo participa de manera cuantitativa, marcando una unidad de medida para la repetición, a diferencia del tópico que puede considerarse como un lugar común que se repite constantemente, podemos concluir que el motivo es la puesta en práctica de determinado tópico que al introducirse en el tejido literario deja de serlo y se transforma en motivo, como menciona Márquez:

Un t3pico es por definici3n un tema general y com3n. Si adem3s se repite en una obra es tambi3n un motivo de ese corpus. Pero si un t3pico no se repite en un corpus determinado, no puede ser considerado motivo. Con respecto al motivo podemos hacer una argumentaci3n paralela. Para ser considerado motivo un tema literario debe repetirse en un corpus determinado y naturalmente cumplir una funci3n integradora en ese corpus; el motivo ser3 adem3s un t3pico si se trata de un tema literario com3n, pero si no cumple ese requisito no podemos considerar que el motivo sea t3pico.³²

As3, mientras se mantenga fuera de un corpus determinado podemos considerar a la parodia como un t3pico que se encuentra presente en un imaginario simb3lico y que persiste pese a la variedad de las obras literarias que lo retoman. En tanto que al formar parte de la composici3n de una obra de manera reiterada y desempe1arse como motivo adquiere las caracter3sticas de una melod3a que sirve como elemento compositivo de un modo mucho m3s org3nico. Pensemos, para concluir, en las siguientes palabras de Enrique Anderson Imbert: “El tema es inseparable de la configuraci3n total que el escritor le ha dado. El m3todo tem3tico pues, debe vigilar el tema concreto de la obra, no un tema abstracto en la obra”. Se identifica entonces como pertinente el uso del t3rmino tema en tanto que se corresponda con una obra determinada, permitiendo la distinci3n del t3rmino cuando su uso hace referencia a un tema en general, sin un correlato claramente espec3fico. Si bien ambos t3rminos designan una constante sem3ntica que se actualiza de acuerdo con la instancia que refieran. Por lo que la noci3n de motivo parece m3s adecuada para dar cuenta de las similitudes y diferencias entre los distintos usos de la parodia expuestos a lo largo del ensayo.

Retomando el relato “Nocturno de Bujara” Juan Garc3a Ponce escribe: “Los relatos de Sergio Pitol son inevitablemente, repetitiva y mon3tonamente relatos de un relato dentro de otro relato que se deja leer para convertirse en el relato. Nunca hay la posibilidad de una 3ltima

³² En *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, N3 6, 2002, p. 254.

instancia dentro de ellos de que “la realidad destruya el misterio” porque lo que el mismo relato nos está mostrando es que nada es real sino tan solo posible”³³. Posteriormente, en las entradas correspondientes al 26 y 27 de mayo reaparece el relato “Nocturno de Bujara”. La representación que se lleva a cabo dentro de este relato sitúa la escritura del autor en una temática distinta, a partir de ésta coloca un elemento onírico que se encuentra estrechamente vinculado con *El viaje*, puesto que además de los personajes recurrentes está la narración de sueños y experiencias límite.

De acuerdo con la terminología establecida anteriormente el viaje funciona como un motivo junto con el motivo de la fiesta, a propósito de esto el narrador al inicio de *Domar a la divina garza* abunda en estas relaciones temáticas:

¡El libro de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y a principios del Renacimiento! Destacar algunos elementos: la Fiesta, por ejemplo, como categoría, primaria e indestructible de la civilización humana. Sin la fiesta, que libera y redime, el hombre gesticula en un mero simulacro de vida. Estudiar las relaciones entre ceremonial, mística, y fiesta tanto en las sociedades primitivas como en las industriales contemporáneas.³⁴

Esta dinámica de la fiesta y el afán libertario será lo que encuentre en Georgia, a juicio de Cázares estos atributos le resultan propios y se identifica plenamente con ellos. Por lo cual se asume como un viajero constante, desprovisto de prejuicios innecesario y encuentra una similitud con el alma de los georgianos y su espíritu ávido de nuevos conocimientos, pese a ello advierte sus propias dudas y ante el furor inicial desarrollará una actitud de mayor escepticismo. En este sentido, me interesa retomar el fragmento final de *El viaje*, el cual se desarrolla por fin en tierras georgianas y presencia un episodio que retomará en sus novelas

³³ ” (García Ponce, “Nocturno de Bujara”, 1982:32)

³⁴ *Ibid*, p. 14.

y en otros ensayos, este episodio se vincula de manera especial con las formas paródicas y la fiesta, al respecto de los usos de la parodia José María Pozuelo Yvancos escribe:

Es por ello muy importante que el mundo alternativo que se construye en forma de parodia al oficial (al de la Iglesia o al Estado) coincida con ciclos concretos de renovación, como exaltación o figura de una nueva vida, en que se vive la utopía de un juego subversivo que guarda una profunda relación con el tiempo natural, biológico e histórico y con los ciclos de la renovación, muerte y resurrección. Esa universalizadora fusión prorrumpe también como exaltación del cuerpo y afecta a toda la colectividad. En el carnaval la risa no se sitúa fuera del objeto aludido, ni se le opone, sino que lo anula en su integridad, sustituyéndolo.³⁵

Esta forma de enmarcar la narración dentro de otra diégesis es explorada en el cuento “Vals de Mefisto” (el cual está incluido en el mismo volumen de relatos que “Nocturno de Bujara”). Por lo tanto, nos encontramos con que la forma de problematizar lo narrado en “Nocturno de Bujara” y “Vals de Mefisto” utiliza recursos equivalentes y por medio de la parodia hacen evidente la textualidad misma de lo narrado:

Precisamente esa fusión es la que dificulta la proyección misma de Rabelais sobre la posteridad, reflexión con la que Bajtin inicia su libro, puesto que los contextos carnalescos han perdido en buena parte el texto origen de la fiesta rabelaisiana, que no era texto escrito, ni se ha conservado la mayor parte de las farsas, bufonadas y juegos en que Rabelais inscribe su obra. En síntesis: el carnaval ambiciona el triunfo de la vida sobre el de la textualidad.³⁶

³⁵ En José María Pozuelo Yvancos, *Parodiar, rev(b)elar*, Exemplaria: Revista de literatura comparada, Nº 4, 2000, págs. 1-18.

³⁶ Op. cit. pp. 1-18.

CAPÍTULO II

El narrador personaje

Esta serie de vasos comunicantes al interior de su propia su obra continúa, nuevamente, con la aparición del personaje Marietta Karapetian³⁷, quien forma parte de esta galería de personajes excéntricos y cuya presencia el autor encuentra imprescindible en grandes obras literarias: “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.”³⁸ Líneas abajo rememora la época en que junto con Luis Prieto asistía a reuniones donde no podían faltar los elementos del absurdo junto con las personalidades más desaforadas. Esta fascinación por los personajes límite encuentra su correlato en el planteamiento con que inicia su novela *Domar a la divina garza*, donde describe a los protagonistas de la obra:

El viejo novelista, fatigado e inseguro, que nos ocupa, inició la segunda mitad de la sexta década de su vida escribiendo una nueva novela: *Domar a la divina garza*. En ella se entrelazarían sus tres temas fundamentales: la fiesta, «esa primera e indestructible categoría de la civilización», ese espacio mágico donde se confunden y desaparecen las diferencias entre los hombres; exorcizaría al viejo fantasma de su juventud, el aborrecible Brozas de sus años de estudiante, y recogería su pasión por Gogol. El protagonista, conducido por una extranjera de nacionalidad incierta, la profesora Marietta Karapetiz, penetrará con confianza, sin perder su actitud de perpetua alucinación, en el laberinto gogoliano, del que sólo escapará al enterarse años después de la muerte de su maestra.³⁹

³⁷ En la novela *Domar a la divina garza* su nombre cambia por Marietta Karapetiz.

³⁸ (pp. 32-33).

³⁹ En Sergio Pitó, *Domar a la divina garza*, Era, 2018, p. 18.

Los elementos autoficcionales cobran relevancia al advertir la estrategia discursiva, elegida por el autor de forma deliberada y matizada a través de la parodia, en tanto que esta autoconsciencia narrativa sirve de eje para la historia de su novela y al mismo tiempo adquiere un significado para su obra ensayística. Destaca además el fragmento anterior por el uso de la tercera persona y la designación del “viejo novelista”, cuya edad coincide con la del autor Sergio Pitol. En *El viaje* prefigura al personaje de Marietta:

y recordar la figura monumental de Marietta al entrar en el salón de la Biblioteca Internacional de Moscú, donde leí mi conferencia, las comisuras de sus labios, sus rictus, la distancia que mostraba al mundo, y la busca de los trabajos de su marido, donde, según decía, había maravillas que nadie conocía sobre fiestas de México, algunos ritos arcaicos, entre los cuales el más apasionante tenía que ver con la defecación infantil, una auténtica consagración de la primavera, un renacer del mundo.⁴⁰

En este orden de ideas aparece el elemento irónico y se recurre a la parodia de un discurso antropológico y académico, aunque de manera indirecta el narrador establece una posición distinta respecto de lo narrado, una distancia que podemos calificar de irónica ante la actitud de este personaje. La enunciación en primera persona, por el contrario, da cuenta de la vida privada y de las reflexiones que se construyen junto con la escritura a partir de la memoria. Más adelante, con la entrada del 27 de mayo en referencia explícita a Gógol apunta la lectura de una obra de juventud del autor, *Veladas de Divanka*:

Lástima haber leído estas *Veladas* apenas hasta anoche cuando debí haberlas comenzado a la llegada a Leningrado. Habría abierto una vía paralela y antagónica a mis recorridos. Brujas, sangre derramada por todas partes, demencia, fantasmas a granel y de variados órdenes, toda la proterva de la estirpe del maligno. Hubiera resultado un eficaz anafrodisiaco para no caer arrodillado de amor por la extrema perfección de la ciudad. Basta pensar que esas historias fueron concebidas allí mismo. Y no sólo en Leningrado

⁴⁰ *Op. cit.* p. 94.

debí haber comenzado con Gógol, sino desde el mismo momento de subir al avión que me llevó a Moscú.⁴¹

Acerca de esta relación al interior de su propia obra me interesa destacar la importancia de sus notas de viaje y diarios como laboratorio de escritura, en tanto que recuperan un texto previo y le imprimen un nuevo significado, pero mantienen deliberadamente una relación entre estos:

Así, planteamos dos problemas: intertextualidad y parodia. El primero nos conducirá al otro a través del mecanismo pragmático y semántico que conlleva la ironía. La relación de intertextualidad está dada por la presencia firme de un hecho textual en otro posterior; surge a partir de la descodificación que hacemos de un texto, en el que asociamos personajes, situaciones, características, rasgos de estilo, modos narrativos, etcétera. Este ejercicio depende de la competencia que tengamos como lectores; es decir, de la capacidad que poseamos para comprender un discurso, y, más allá, para analizarlo o interpretarlo.⁴²

Como se ha establecido el uso de la parodia se convierte en un motivo recurrente, tanto en *El viaje* como en la novela *Domar a la divina garza*. Bajo este tenor aparecen en su galería personajes como los que se encontró, años atrás, en su viaje por tierras moscovitas, un viaje que encuentra su momento climático en tierras georgianas. Al llegar a su destino en Georgia se encuentra embriagado por la vitalidad del paisaje, persuadido por esta experiencia en el hotel Iberia en Tbilisi⁴³ se imagina rejuvenecido en este sitio y capaz de concluir la novela que durante varios años ha postergado. La novela que los lectores conoceremos como *Domar a la divina garza* y para la cual la lectura de autores de estas latitudes resultó imprescindible, acerca de este procedimiento Laura Cázares H. considera:

Lo alto y lo bajo, lo dramático y lo cómico, lo importante y lo nimio se conjugan en este personaje que no parece real pero se nos presenta como tal. Su aparición en el diario sustenta la afirmación de Pitol acerca de que a sus personajes siempre los ha construido

⁴¹ *Ibid.* p. 93.

⁴² *Op. cit.* p. 82-83.

⁴³ El nombre de esta localidad a veces aparece escrito como Tiflis.

con base en rasgos de personas que conoce, y en este mismo libro superpone a su rostro el de una mujer a la que oyó cantar “Ramona” en un restaurante de Estambul. El acto creador se va produciendo, el personaje se llamará Marietta Karapetián (que se convierte en Karapetiz), tendrá un contrincante, su enemigo, que se referirá a ella como *La divina garza*.⁴⁴

El paralelismo con “Viaje a Chiapas” es sugerente en más de un aspecto. Este fragmento de *El arte de la fuga* está estructurado de forma muy similar al libro de *El viaje*, prácticamente el recurso es el mismo con la salvedad de que las entradas en *El viaje* son interrumpidas por la serie de apartados breves señalados anteriormente. Aunque también podríamos mencionar la ausencia de narraciones oníricas y experiencias más cercanas a lo paródico en el fragmento del viaje a Chiapas⁴⁵. Como se ha mencionado anteriormente el diario abre con la entrada del 2 de enero de 1994 y culmina el 27 de enero de ese mismo año.

De vuelta a *El viaje* Cázares considera que:

Por ese mismo camino de la memoria, el escritor en el presente de los diarios nos remite a sí mismo en un pasado cercano. Lo que ve ya lo vio, pero ahora le resulta diferente, en tanto que sus preocupaciones están centradas en los cambios que en las ciudades socialistas se van gestando. El tiempo se convierte en tiempo de la esperanza, tal como ocurre con los intelectuales que se mencionan. Esto cambia, sin embargo, con la inserción de los ensayos y de los sueños. Los primeros nos remiten a un pasado cercano y lejano, pero también a ese tiempo que en el diario es futuro y que aquí se está recogiendo como un pasado cercano a la experiencia del narrador.⁴⁶

A juicio de Cázares la elección del diario en relación con la escritura de viajes y las memorias es significativa, puesto que se enmarca en una larga tradición literaria, sin embargo, se detiene en este recurso dado el uso singular y la exploración de las posibilidades de estos

⁴⁴ En Luz Elena Zamudio (coordinadora), *Espacio, viajes y viajeros*: Laura Cázares H. “Un escritor viajero, la construcción de *El viaje* en Sergio Pitol”, UAM-I, 2004, p. 348.

⁴⁵ Op. cit, p. 343.

⁴⁶ Ibid, p. 345.

modos de narrar que Sergio Pitol utiliza, al respecto la autora retoma: “De acuerdo con Girard, más que diarios escribe dietarios, porque hace diarios de escritor, no diarios de vida, y en ellos predomina lo intelectual sobre lo afectivo, se hace un manejo de lo temporal diferente al enraizamiento en la vida cotidiana y se penetra más bien en la intimidad del pensamiento del autor que en los sucesos de su vida”.⁴⁷ En el caso de *El viaje* estas entradas conforman una unidad narrativa, donde se encuentran espacios concretos, y que inicia con un vacío en sus recuerdos: “El punto de partida es Praga, donde el yo narrador se desempeña como embajador; de ahí se parte a Moscú, de ésta a Leningrado y de ahí a Tíbilisi, para volver luego a Moscú y solo mencionar la salida a Praga.”⁴⁸ Desde un inicio el destino final del viaje son las tierras de Georgia, sin embargo, de manera constante este viaje se ve aplazado y en esta demora incluso en algún punto le parece que resultará imposible llegar a su destino. Esta imposibilidad encuentra su contrapunto en la experiencia literaria, para la cual el escritor se declara incapaz, pese a contar por aquellos años con una obra ya considerable esta postergación es un reflejo que es tematizado en otro de sus relatos, me refiero a “Vals de Mefisto”. De igual forma, Cázares considera: Si Praga se niega en el pasado diarístico, ahora se afirma en el presente ensayístico. Posteriormente, la ciudad que adquiere una significación simbólica es Moscú: “Moscú es la ciudad de los sueños, tanto los del autor, quien ahí tiene sueños descabellados y con base en ellos escribe el libro de cuentos *Vals de Mefisto*”.⁴⁹ Como se ha visto, el papel del diario para la construcción de los relatos que nos ocupan es central. Forma parte de la tensión que se establece desde la propia narrativa pitoliana entre el “mundo

⁴⁷ En Ottmar Ette, *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*, tr. Antonio Ángel Delgado, UNAM-Servicio Alemán de Intercambio Académico, México, 2001 (Jornadas), p.37.

⁴⁸ *Op. cit.* p. 336.

⁴⁹ *Ibid*, p. 337.

de la experiencia” y el “mundo de la literatura”, como punto privilegiado de encuentro entre lo privado y lo público; otorgando a su autor la posibilidad de apropiarse del nombre de otro que contradictoriamente resulta ser el de él mismo. Constancia de esto es la escritura paradójica que desarrolla Borges en el breve texto “Borges y yo”, cuyo autor implícito (identificado como Borges por medio de la firma del texto) se encuentra angustiado por la fama de Borges y al referirse en tercera persona acerca de sí mismo hace uso del conocimiento que cualquiera pudiera tener de él, pues es una figura pública. La enunciación en primera persona, por el contrario, da cuenta de la vida privada y de las reflexiones que se construyen junto con la escritura, sin una identidad previa. Dos maneras de conocerse a sí mismo que se traslapan, en contradicción mutua. La paradoja de la escritura radica entonces en su funcionamiento ambivalente, por un lado, es garantía de la unidad por medio del nombre y de la enunciación del Yo; y por otro hace posible la fragmentación del individuo en un coro de voces que comprometen tal unidad.

Entre la autobiografía y la autoficción

La insistencia en los modos de narrar y este énfasis en el diario, la parodia y las estrategias autoficcionales puede estar no del todo clara en este punto, por lo cual retomo la discusión acerca del concepto autoficción:

En 1977 el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky inventó el neologismo ‘autoficción’ para definir Fils, ya desde su contracubierta, como una ‘ficción de acontecimientos estrictamente reales’. Apostaba así por la existencia de un género mestizo en el que, contradiciendo a Philippe Lejeune en su célebre artículo de 1973, sí era posible que un héroe de novela llevara el mismo nombre que el autor: es decir, el pacto de ficción sí era compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje.⁵⁰

En este sentido el neologismo surge para explicitar una nueva discursividad narrativa, la cual se opone al concepto de pacto autobiográfico de Lejeune, puesto que pone en entredicho la especificidad del fenómeno autobiográfico en tanto que forma no ficcional. Dubrovsky encuentra que la homonimia: narrador, autor, personaje necesaria para la definición de Lejeune puede referir a un fenómeno discursivo del todo distinto:

“La progresiva ampliación del espacio autobiográfico que venía fraguándose desde finales del siglo XIX, así como su colonización de la novela, fomentaron la apropiación de la primera persona como voz del relato, la expresión introspectiva y frecuentemente digresiva, o el abandono del esquema episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama, a favor de convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más de los propios autores) en materia narrativa.”⁵¹

Para Ana Casas muchas obras de Sergio Pitol pueden considerarse como autoficcionales y de forma más específica utiliza el término: “relato auto-metaficcional (Vila-Matas, Piglia, Pitol, Levrero)”. Posteriormente, más allá de la referencialidad del discurso autoficcional, a

⁵⁰ Casas, op. cit. p. 94.

⁵¹ Ibid, p. 10.

partir de la separación tajante entre ficción y no ficción José María Pozuelo Yvancos acuña “la expresión figuración del yo, como indicativo de la textualización de la voz autorial y con el objeto de evitar el escollo de la verificación”. De modo que la insistencia en estas formas discursivas no concierne al grado de “comprobabilidad” o “verificabilidad” de lo narrado, sino del estatuto de ficcionalidad al interior de lo relatado, sea autobiográfico o no. Dentro del ámbito hispánico, el crítico español Manuel Alberca destaca por su teoría del pacto ambiguo (1998) y con la publicación de *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. En un artículo posterior revisa y matiza su postura en cuanto al tema, así postula la posibilidad de que la autoficción sea un síntoma de una posible reconquista del espacio autobiográfico, al incorporar elementos propios de los viejos relatos decimonónicos, en este caso los diarios de viajes y las memorias resultarían una fuente imprescindible para la organización del discurso autoficcional contemporáneo, el cual, a juicio de Alberca, pareciera estar agotado y superado por las narrativas testimoniales más recientes⁵².

En este orden de ideas, en *El viaje* no se puede hablar de autoficción ni de autobiografía, en rigor un término más adecuado serían figuraciones del yo, o desde la perspectiva de Ana Casas de una (...). La importancia de insistir en estas categorías no tiene que ver con exponer una clasificación o tipología exhaustiva, importa más el cuestionamiento acerca de los géneros que radica en la propuesta escritural de Sergio Pitol, conviene señalar, de nuevo, la importancia de las relaciones intertextuales e intratextuales en su obra, concretamente el uso de la cita y la parodia, puesto que a través de estas relaciones con otros textos se cifra en buena medida su postura ante la crítica literaria, su propia idea de lo literario y en suma conlleva a una reflexión sobre su propia poética. La cual recurre a lo que ahora podemos

denominar recursos metaficcionales. El otro elemento indispensable y que abreva de lo que críticos contemporáneos definen como posmoderno sería la ironía, en tanto que surge como un efecto de la distancia paródica: la ironía. Un rasgo de la narrativa autoficcional es el juego irónico con la idea de verosimilitud, a la par de las consideraciones expuestas anteriormente, surge en la práctica escritural de Sergio Pitól la tentativa deliberada de una impostura, una posición ambigua frente a su propio relato autobiográfico, esta postura (o impostura si se quiere) es expuesta de forma explícita por el autor, tanto en sus ensayos como en sus novelas, tomemos por ejemplo el fragmento inicial de *Domar a la divina garza* juicio de Teresa García Díaz parte desde esta impostura:

Desde el incipit de *Domar a la divina garza*, el lector es testigo de la angustia que experimenta un escritor en el proceso creativo, la indiferencia que siente ante sus propios apuntes, la angustia que le provoca el leerse a sí mismo y la pérdida de los deseos de escribir. En ese momento se ve imposibilitado para continuar escribiendo. Asimismo, hay una superposición de planos: *Domar a la divina garza* y el de la obra del “viejo escritor”. Esta novela inicia el nivel temático con el conflicto más recurrente en la escritura de Pitól, la imposibilidad de la realización del proceso creativo, y a nivel estructural, con la puesta en abismo.⁵³

El cambio de un narrador homodiegético, en este caso Dante C. de la Estrella, hacia un narrador extradiegético ocurre al inicio de la novela, puesto que la voz que inicia el relato se identifica como un “viejo escritor”, para el que es necesario detenerse en el examen de su propio manuscrito, de sus propias palabras. Antes de iniciar el recorrido que su historia propone, dejando claro, desde un inicio, el marco de lectura bajo el cual espera ser leído. En este sentido podemos comprender su insistencia en las citas de Gógol, las referencias al carnaval desde una perspectiva bajtiniana y su propia biografía que nos remite, de forma

⁵³ En Teresa García Díaz, *Un viaje laberíntico por los mundos de Sergio Pitól*, p. 273.

irremediable, al autor de novelas y ensayos literarios Sergio Pitol. Esta suerte de guiño a la propia biografía, además de la constante referencia a sus actividades como agregado cultural en delegaciones diplomáticas, compromete el pacto de lectura previamente establecido. De forma que podamos leerlo a consideración de incorporar en nuestra lectura no solo la experiencia vital de un escritor sino la función de autor, que por obra de esta alusión se vuelve evidente. Es esta función de autor y no exclusivamente la realidad extratextual lo que problematiza lo narrado en *El viaje*:

Una felicidad me abrazó en el parque que rodeaba al teatro Rushtaveli y salí del hechizo y advertí que tal recuerdo no se hubiera revelado de no ser por ese shock sufrido horas atrás. Salí del parque, me detuve frente al teatro a ver los programas del mes y las fotos de las nuevas producciones, y luego llegué al hotel y tomé otro café y una tostada y volví a mi cuarto y recordé a la señora que asistió a mi conferencia sobre *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi en la Biblioteca de Lenguas Extranjeras de Moscú, quien me habló de los estudios antropológicos de su marido, de las festividades de primavera donde se reverenciaba a un niño cagón, o algo así, si no deliro, y luego establecí un parecido entre esa mujer con otra que vi hace muchos años en un restaurante de Estambul, que de pronto comenzó a cantar “Ramona”, aquella canción de los años veinte interpretada por Dolores de Río, y los rostros se sobreponían, y supe entonces que estoy a punto de escribir una novela que recogerá todo esto cuando llegue a Praga.⁵⁴

⁵⁴ *Ibid.* pp. 118-119.

CONCLUSIONES

Una impostura literaria

La pieza final: “Iván, niño ruso” condensa las búsquedas y preguntas realizadas por Sergio Pitol en *El viaje*. Este fragmento recupera un viejo recuerdo, una postal de su infancia, en la que Sergio se identifica sin atisbo de duda a una personalidad falsa y paradójicamente resulta la pieza más biográfica y al mismo tiempo más ficcional de todo el libro. Ante la imposibilidad de nombrarse, en un momento donde su propia identidad se encontraba en crisis, tras la pérdida traumática de su madre, en una situación de orfandad el niño Sergio se descubre jugando entre los ingenios de azúcar del municipio de Potrero, en el estado de Veracruz, mientras vagabundea solitario entre las cañas y el calor sofocante del medio día se encuentra con Jimmy, uno de sus compañeros, quien le sorprende fisgoneando entre la desvencijada maquinaria del ingenio y le pregunta su nombre, ante tal pregunta Sergio responde: “Iván, niño ruso”. Un nombre falso que no suplanta a nadie, por el contrario, le restituye un principio de identidad inadvertido.

Este narrador con nombre falso se construye a partir de experiencias biográficas, donde persiste en el entramado narrativo una actitud irónica respecto de la propia identidad, en esta actitud el uso de la parodia adquiere una nueva relevancia, de acuerdo con Pozuelo Yvancos:

la resistencia que tendríamos que tener los que hacemos teoría literaria a concebir una distinción que fuera funcional y no fuera estructural e histórica a la vez, y a la inversa: no hay función ni estructura sin valor, sin axiología, sin dialéctica histórica, sin sentido en el eje de la diacronía. Es ese sentido el que defenderé luego desde mi convicción de que la parodia o es subversiva e implica no sólo cita, sino también confrontación burlesca y distancia respecto al texto parodiado o no es tal parodia. La parodia nace como otredad no sólo en el sentido de ser especular, sino de deformar, de rebajar, de actuar sobre el rostro de tal

espejo, desvelando sus líneas y subvirtiendo su sentido, revelando y rebelándose respecto al texto originario. Es Calibán para Narciso y no-imagen sin más del Narciso originario.⁵⁵

Esta actitud inquisitiva replantea la realización del Yo y las instancias en que se pone de manifiesto, acerca de la peculiaridad del escritor, del artista en esta circunstancia, Roman Jakobson ha señalado que el Yo es el primer signo que pierde el afásico y el último que adquiere el niño. El artista está entre el afásico y el niño. Es mediante el lenguaje, a través del proceso de lectura y escritura, que el individuo inquiere acerca de sí, donde la voz forma parte de una de las coordenadas para reconocerse, pero al mismo tiempo ocurre que es la manifestación de una conciencia escindida, que se reconoce al pensar en sí misma.

El escritor desdoblado en la figura de su lector no es un recurso nuevo ni exclusivo de Sergio Pitol, pensemos en el caso del argentino Ricardo Piglia con Emilio Renzi o mucho antes que él en Macedonio Fernández. Lo mejor de muchas ficciones para Pitol no es hacer de la literatura una experiencia más real que lo real mismo, como un vívido simulacro, sino lograr el artificio de leer la experiencia a partir de la literatura, con todas las variables de interpretación posibles. Por eso la insistencia en los modos de lectura que incorporan la biografía propia a lo narrado, sea de manera apócrifa o no. Lecturas desviadas, deliberadamente malas que confunden citas y autores, recuerdos personales con ajenos. La experiencia literaria requiere situarse en un punto intermedio entre lo interior y lo exterior.

Como se ha visto, el lector desempeña de manera igualmente eficaz esta suplantación de la personalidad a través de una lectura que se convierte en reescritura, particularmente, en

⁵⁵ En José María Pozuelo Yvancos, Parodiar, rev(b)elar, Exemplaria: Revista de literatura comparada, Nº 4, 2000, págs. 1-18.

el caso de la *Trilogía de la memoria* y especialmente en *El viaje*, esto ocurre desde la propia ficcionalización del yo, desde una autoconsciencia narrativa que muestra los mecanismos de la trama mientras la construye, recreando una experiencia verosímil a la luz de la información empírica y en contraposición con el terreno de la ficción, de este modo profundiza en el mecanismo especular del lenguaje, al duplicar mediante el comentario, la parodia, glosa de manera irónica un recorrido crítico entre escritura y lectura.

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, M. El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

Bajtin, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Bajtin, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Casas, Ana (ED.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Cázares Hernández, Laura. El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitol. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2006. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Corral, Rose (editora). (2007). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, El Colegio de México, 2004.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducción de Ana Torrent. Selección y traducción de la introducción de Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. México, El Colegio de México.

Gascón, Daniel. “Entrevista a Enrique Vila-Matas. «Lo que yo hago es pensamiento mezclado con narrativa»”. Letras libres 186 (2017). Edición en línea. 10 de enero de 2018. Digital.

May, Georges. *La autobiografía*. Traducción de Danubio Torres Fierro. México: FCE, 1982.

Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. México: Ediciones Era, 2007.

---, Sergio. *El mago de Viena*. Bogotá: FCE, 2006.

---, Sergio. *El viaje*. México: Ediciones Era, 2000.

---, Sergio. "Historia de mis premios". En Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, 20 años. Prólogo de Vicente Quirarte. México: FCE / Universidad de Guadalajara, 2011. 105-117.

---, Sergio. *Una autobiografía soterrada* (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones). Oaxaca: Almadía, 2010.

Piglia, R. (1997). *Formas breves*. España: Anagrama.

----- (2005) *El último lector*. Barcelona, Anagrama.

Sinno, Neige (2011). *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*. México: CONACULTA, ALDUS.

Vila-Matas, Enrique. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Villalobos, J.P. (2016). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. México, Anagrama

