

NARRAR LA INTERIORIDAD. EL DIARIO EN LA OBRA DE SERGIO PITOL

ELIZABETH CORRAL

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

La invitación de la Universidad de Zaragoza me resultó particularmente oportuna porque coincidió con el momento de mi investigación en que me ocupo de la memoria y la imaginación en la obra de Sergio Pitol. También porque hace muchos años llevo un diario y era la oportunidad de escuchar las consideraciones de los especialistas a la pregunta obligada: ¿por qué se lleva un diario? En lo que sigue retomo algunas de las líneas centrales de la reflexión sobre el género, las que más respuestas me dan en este momento, como punto de partida para analizar la transposición artística que Pitol ha hecho en la *Trilogía de la memoria*, volumen que integró con tres libros aparecidos antes de manera individual: *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*. El diario de Pitol como tal, al que no he tenido acceso, se conserva en la Universidad de Princeton.

Parafraseando a Bacon cuando discutió la originalidad de lo que Montaigne bautizó como ensayo, lo que aquí nos ocupa es un fenómeno antiguo que ahora se reconoce dentro del ámbito de lo íntimo y que se ha ido delimitando teóricamente con mayor precisión a medida en que ha ganado presencia y complejidad.¹ A decir de los especialistas, la expansión de proporciones singulares de lo que ya Plutarco practicaba comenzó en los años sesenta del siglo XX.² Biografías,

.....

¹ Algunos estudios: *Le journal intime*, de Alain Girard (1963), *Le journal intime*, de Béatrice Didier (1976), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, de Sylvia Molloy (1991). La *Revista de Occidente* 182-183, de julio-agosto de 1996, conformó un número monográfico que, entre otros, incluyó los siguientes artículos: «Teoría de la intimidad», de Carlos Castilla del Pino; «Auge del diario ¿íntimo? en España», de Laura Freixas; «El diario íntimo y el relato», de Maurice Blanchot; «El diario íntimo: periferia y literatura», de Enric Bou. En el 2000 apareció en Francia *Geneses du «Je». Manuscrits et autobiographie*, editado por Ph. Lejeune y Catherine Viollet y dos años después, en Hispanoamérica, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, de Leonor Arfuch (2002), *En la era de la intimidad*, de Nora Catelli (2007), que incluye la introducción de la investigadora a la edición con que Galaxia Gutenberg presenta *Diarios* de Kafka.

² Aparece en el siglo XVIII y prolifera en el XX (cf. Alain Girard, 1996, 31).

ensayos, epístolas, meditaciones, más tardíamente diarios y ahora el medio cibernético, constituyen el extenso corpus en el que la vida privada del autor se convierte en el centro de una significación que trasciende la privacidad que la origina. Algunas veces, como el caso que me ocupa, la intimidad se transforma en obra literaria en el pleno sentido del término.

Una de las primeras razones que aparecen para explicar la existencia de los diarios tiene que ver con los lazos que hay entre el lenguaje y la vida, tema muy abordado en la literatura de hoy. Quizá pueda decirse que aun sin diario «escribimos» nuestra vida, es decir, de alguna manera la vida se convierte en vida en el momento en que la articulamos verbalmente, en que recreamos, así sea de manera mental u oral, los acontecimientos del día. O como dice Pitol respecto a los sueños: cuando contamos uno, «al darle alguna coherencia, se produce, sin proponérselo, un ejercicio de ficcionalización, de alejamiento, de ‘extrañamiento’» (*El arte de la fuga*, 62). Y si se escribe la narración que hacemos de nuestro día, las posibilidades de interpretación aumentan porque podemos ver en distintos momentos, en el transcurso del tiempo, la ocasión que se ha «fijado» mediante la escritura. En el diario se asienta nuestra vivencia, y al hacerlo se toma la primera de muchas distancias posibles, que por lo común se hacen más significativas a medida que pasa el tiempo. «Aquí sólo escribo cuando me causa placer, aunque sé que el verdadero placer es el de releerme», escribe Mihail Sebastian en su *Diario* (2003, 42). El individuo se ha convertido en su propio observador, experimenta lo ajeno a partir de sí mismo.

La narración, al escoger un camino entre el aparente caos, da lugar a la inteligibilidad, por más que sepamos que cada momento compartido da pie a distintos relatos, los de cada uno de los participantes, porque se trata de contar la experiencia, un ejercicio que acometemos aun sin darnos cuenta. El punto de partida del diario³ pudo ser la necesidad de «confesar»⁴ o registrar una crónica, a veces una simple relación puntual de actividades como propone Eliade,⁵ en un

3 «Una escritura desprovista de ataduras genéricas, abierta a la improvisación, a innúmeros registros del lenguaje y del coleccionismo [...]. El diario cubre el imaginario de libertad absoluta, cobija cualquier tema, desde la insignificancia cotidiana a la iluminación filosófica, de la reflexión sentimental a la pasión desatada. A diferencia de otras formas biográficas, escapa incluso a la comprobación empírica, puede decir, velar o no decir, atenerse al acontecimiento o a la invención, cerrarse sobre sí mismo o prefigurar otros textos» (Arbuch, 2002, 110). Esto puede explicar que la narrativa actual muestre su inclinación por el espacio biográfico.

4 «... la aparición de un ‘yo’ como garante de una biografía es un hecho que se remonta apenas a poco más de dos siglos, indisoluble del afianzamiento del capitalismo y del mundo burgués. En efecto, es en el siglo XVIII —y según cierto consenso, a partir de *Las confesiones* de Rousseau— cuando comienza a delinearse nítidamente la especificidad de los géneros literarios autobiográficos [...]» (Arbuch, 2002, 33).

5 «8 de junio (1946). Leo los fragmentos del diario de Gide titulados *La délivrance de Tunis*. Me pregunto en qué medida se puede llevar un diario propiamente dicho en momentos de máxima intensidad; si no son más eficaces las notas breves en una agenda, algunos datos o palabras clave, nombres, etc. Un estenograma tal puede «desarrollarse» más tarde y será más auténtico que la enumeración de

espacio en principio sin censura, de libertad absoluta. La acción misma, sin embargo, echa a andar la articulación inextricable de lo individual y lo social con la vida privada como espacio en el que se manifiestan modelos y valores colectivos. El diario se acerca de manera perturbadora a la realidad humana y el ámbito de la intimidad tampoco se sustrae a las reglas comunes, quizá porque, como dice Anna Arendt,⁶ la vida íntima tiene una existencia incierta y oscura mientras no adopta una forma adecuada para la aparición pública. Arendt señala el asunto en que me quiero detener, la transposición artística de la experiencia individual (Arbuch, 2002, 69). «¿Para quién escribo? Si escribo para mí, ¿por qué va a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué finjo dialogar conmigo mismo?», escribió Gombrowicz en su *Diario*, enunciando el rasgo que en mi opinión constituye la esencia del género, el motor que lo mantiene en marcha, la posibilidad de entablar un diálogo con uno mismo, a la vez que, en coincidencia con Gide, el polaco mostró las enormes posibilidades artísticas de la práctica.

La primera noticia que tengo de la publicación de un fragmento del diario de Pitol se la debo a Laura Cázares, quien marcó paralelismos esclarecedores entre ciertas obras y las publicaciones que Pitol daba por la misma época a los medios periódicos. Para «Nocturno de Bujara», aparecido por primera vez en 1981, Cázares se remite a «De un diario. 1980», fragmento que la revista *Diálogos* publicó en 1983, donde el escritor recuerda distintos sucesos que se integraron a su ficción, como las aventuras que inventaba con Juan Manuel Torres, los detalles de la boda de Bujara, los millares de cuervos frente al hotel con que inicia el relato. Como dice Cázares (2006, 70), aunque el «Diario» no aparece dentro del cuento, su publicación bastante cercana parece tener la intención de hacerlo entrar en un juego comunicante con él». La investigadora coteja luego lo dicho en «Diario de Moscú», aparecido en la revista *Territorios*, con *Juegos florales*, la segunda novela de Sergio Pitol, ambos de 1982. En ese segundo fragmento de diario, Pitol habla de la escritura del capítulo 6 de la novela, el «Relato de Billie Upward», uno de los grandes del autor. Según le contó a Laura, la intención del relato fue sembrar la sospecha de que Billie podía ser una buena escritora y no solo el monstruo extravagante que el protagonista quiere mostrar (Cázares, 2006, 107). Y en efecto, este personaje, un escritor frustrado y sin nombre, logra construir con convicción un retrato de Billie Upward en el que aumenta los defectos de la inglesa hasta convertirla en una verdadera bruja a la que le escamotea todas las cualidades,

.....
 tantos «detalles concretos» de una situación histórica que se modifica de forma vertiginosa» (Mircea Eliade, 2001, 21). Eliade hace referencias continuas al género diarístico a partir de su práctica y de los muchos diarios que lee.

⁶ Citada por Arfuch, quien señala: «... podríamos pensar entonces la acentuación contemporánea de los íntimo/privado/biográfico, que trasciende cada vez más el 'refugio' para instituirse en obsesiva tematización mediática, no como una perversión del modelo —del equilibrio— o una desnaturalización de las funciones y los sentidos primigenios de una u otra espera de la modernidad, sino más bien como el producto mismo, históricamente determinado, de la interacción entre ambas» (2002, 75).

incluida la de ser una buena escritora. Pero sus críticas sin fin se topan con un obstáculo insalvable, el capítulo seis de la novela, frente al que no puede más que reconocer su inferioridad: «debió digerir con miles de reservas el estrépito creado por Orión en torno a ese relato que por contraste le hacía sentir el localismo y la pobreza de recursos de su propia obra» (*Juegos florales*, 132). Se entiende que Pitol consigne en su diario el proceso de escritura de un capítulo clave en la novela, donde de manera indirecta se trastocan las configuraciones de los personajes, haciendo que la historia cobre nuevas significaciones. Pero aquí me interesa destacar cómo los dos años entre la publicación del «Diario» y «Nocturno de Bujara» se reducen a unos cuantos meses con *Juegos florales*. El siguiente paso fue incorporar el diario en la obra, cosa que, como señalé, hizo a partir de *El arte de la fuga*, el primer libro de la *Trilogía de la memoria*.

Se ha marcado la publicación póstuma del diario de Amiel como un hecho decisivo en la conversión de la escritura «para uno mismo» en la escritura para el público, haciendo del diario un verdadero género literario. También hay coincidencia en considerar que Gide, inspirado en el ejemplo de Amiel, fue un paso más adelante y lo convirtió conscientemente en pieza clave de su creación.

Las influencias siempre son múltiples, ya se sabe. En el caso de Pitol está sin duda la de Gide, quien además fue el gran experimentador de la estructura abismada que, a decir del mexicano, en una época se le volvió vicio.⁷ También está la de Mann, con su diario y el que hizo sobre la escritura de su última gran obra, titulado *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, que Pitol lee desde hace años antes de empezar a escribir un nuevo libro. También la de Gombrowicz, cuyo diario tradujo y quien ilustra el tipo de personaje que le viene bien. Escribe en *El mago de Viena*: «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 parodiarse a los demás y también a sí mismo» (2005, 97). Y seguramente la de muchos otros, incluidos los autores que ha leído desde la juventud y que aún ahora se

⁷ A partir de *El tañido de una flauta*, escrita entre 1968 y 1972, Pitol tenía «cierta aspiración a las formas mayores, a los relatos paralelos, a las cajas chinas, a las 'puestas en abismo', donde un relato encierra a otro relato, que a su vez encierra a otro, y entre relato y relato se tienden puentes, hasta crear una arquitectura un poco compleja. Hay que trabajar con gran precisión, pues de otra manera sólo lograría uno crear historias amontonadas y confundidas unas con otras o unos textos alambicados, donde el esfuerzo sería tan visible que destruiría la eficacia de la narración. Estas preocupaciones rigieron mi trabajo durante casi diez años» (Cázares, 2006, 211). Más adelante añade: «La novela dentro de la novela. A partir de ese momento se me volvió casi vicio. De una manera u otra, durante todo ese periodo, lo que escribí retoma esa forma...» (2006, 217).

difunden a escala menor, los que Darío llamó «raros» y él, en la colección que dirigió para Tusquets en los años sesenta, calificó de «Heterodoxos».⁸

En *El viaje*, cuando Sergio Pitól explica su intención de escribir una crónica literaria en clave menor sobre Praga, hace una de las muchas referencias al diario que aparecen en las páginas de la *Trilogía de la memoria*: «Debería revisar mis diarios de todo ese tiempo, como lo hago siempre antes de iniciar cualquier cosa, para revivir la experiencia inicial, la huella primigenia, la reacción del instinto, el primer día de la creación» (2001, 11). Es la descripción de un *modus operandi* que parece confiar en el diario como ámbito de verdad —la aspiración a la que se refiere la invitación a este simposio—, las páginas que le pueden traer a la memoria la imagen, cargada de sensaciones y emociones, que desencadene la creación. En un fragmento de *El mago de Viena* centrado en el proceso de creación, dice más:

Escribo un diario. Lo inicié hace treinta y cinco años, en Belgrado. Es mi cantera, mi almacén, mi alcancía. De sus páginas se alimentan vorazmente mis novelas; desde hace un año lo he desatendido demasiado... Escribir un diario es establecer un diálogo con uno mismo y un conducto adecuado para eliminar toxinas venenosas. Quizás el abandono al que aludo se debe a que ese diálogo indispensable se ha trasladado a mis últimos libros, casi todos con un fuerte sedimento autobiográfico; siempre ha estado presente en mis novelas, primero furtiva, luego descaradamente ha llegado a permear hasta mis ensayos literarios (2005, 95).

La presencia autobiográfica se manifiesta de múltiples maneras a lo largo de toda la obra y el diario, dije, pasó a ocupar un lugar privilegiado en *Trilogía de la memoria*. La obra de Pitól iniciaba una nueva época. Ya había pasado la de las formas complejísimas, ajustadas milimétricamente, de *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*, y la de las comedias farsicas de *Tríptico del carnaval*. En la etapa siguiente Pitól aplicó un ejercicio más concentrado de ficcionalización a su diario, a los apuntes de su vida, y puso en primer plano a Sergio Pitól, el personaje que comparte más experiencias vitales con el autor. El diario resultó más

⁸ O de «excéntricos». Leemos en *El viaje*: «... en el alma del ruso incluyo su energía, su identificación con la naturaleza y la excentricidad. El logro de ser uno mismo sin depender gran cosa de los demás y deslizarse por ese camino hasta donde sea posible, sencillamente dejarse llevar. Las preocupaciones del excéntrico son diferentes a las de los demás, sus gestos tienden a la diferenciación, a la autonomía hasta donde sea posible de un mundo pesadamente gregario. Su mundo real es el interior» (2001, 34). Más adelante añade: «El excéntrico aligera la novela europea desde el siglo XVIII hasta hoy, le da mayor respiración... 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...» (2001, 35). Y en *El mago de Viena*: «si algo abunda en mi lista de autores preferidos son los creadores de una literatura paródica, excéntrica, desacralizadora, donde el humor juega un papel decisivo, mejor todavía si el humor es delirante» (2005, 92). En otra parte afirma que los excéntricos «aparecen en la literatura como una planta resplandeciente en las tierras baldías o un discurso provocador, disparatado y rebosante de alegría en medio de una cena desabrida y una conversación desgana» (2005, 123-124). Y termina con una declaración: «Yo adoro a los excéntricos. Los he detectado desde la adolescencia y desde entonces son mis compañeros. Hay algunas literaturas en donde abundan: la inglesa, la irlandesa, la rusa, la polaca, también la hispanoamericana. En sus novelas todos los protagonistas son excéntricos como lo son sus autores» (2005, 125).

importante que nunca, el espacio privilegiado de la memoria individual que, dice, de por sí se construye en buena parte con elaboraciones *a posteriori*.

La trasposición artística del diario supone la conservación de la fuerza original, de «la huella primigenia» de la que habla Pitol, aunada al acabado que sólo consigue el trabajo. Así como para una narración ubicada en el mundo árabe el autor elige hablar de alhajas y no de joyas, para transformar la calidad de su diario responde a la realidad originalmente consignada. Por eso, mientras que en el «Diario de Escudillers» nos habla de apuros económicos, de amigos, de curiosidad por los hippies, de sus traducciones y de los problemas que enfrenta con *El tañido de una flauta*, en «Sueños, nada más» nos narra cuatro pesadillas tomadas de su diario en las que se exageran los recursos estilísticos con que Pitol vela sus textos. Son historias anómalas sumergidas en los ambientes de por sí neblinosos de su escritura,⁹ y con esto me refiero al rasgo que metaforizó con un defecto en la visión en *El arte de la fuga* («Todo está en todas las cosas»), la miopía que le impidió conocer Venecia al detalle, y que descansa en buena medida en el escamoteo de algo central —aunque a veces ni siquiera sepamos bien a bien de qué se trata porque en la búsqueda se desfigura—, mientras se da información detallada sobre incidentes colaterales. En estas pesadillas, además, el tono de comedia se mezcla con la desazón de un despertar difícil, lo que contribuye a incrementar la ambigüedad.

En la introducción de *El viaje*, cuando Sergio Pitol habla con horror de la ausencia de menciones a Praga en los varios volúmenes de su diario, recupera pasajes de este que cubre con ironía y humor al destacar, en vez de la riqueza que aquí nos ocupa, las manifestaciones más insulsas de la práctica diarística: «A lo más que llegaba era a mencionar sin la menor transcendencia un restaurante, un teatro, una plaza: «hoy comí en el restaurante del Alkron con tales y tales personajes. Los *hors d'oeuvre* son allí deliciosos. Me atrevo a sostener que se cuentan entre los mejores que he probado en esta ciudad» (19). Reconstruye recuerdos de Praga a partir de sus vivencias y sobre todo de sus lecturas, mientras transcribe otros fragmentos anodinos de su diario de aquellos días. En esa época, dice, llenaba esas páginas con otro tipo de información, sobre todo relacionada con la atmósfera «mefítica» de la cancillería en la que trabajaba de donde saldrían trazos de sus personajes, y con sus lecturas, en su opinión lo que ocupa la mayor parte del espacio y quizá por eso no me resulta insólita la imagen de Pitol recorriendo Praga en diálogo con Ripellino. El índice que proyecta sobre la ciudad en la que vive hace pensar en *Praga mágica*. Y desde esta parte del libro, la obertura titulada «Introducción» en la que se omiten las marcas diarísticas, nos cuenta

⁹ Con Pitol siempre sucede así, lo nebuloso se impone en la primera percepción y luego, con la relectura, vemos con nitidez los trazos precisos con que construye la ambigüedad y la apariencia velada u onírica.

un sueño en el que padece la transformación del libro más importante de cuantos haya escrito en avestruces que se reproducen sin fin, una imagen delirante del vacío que sintió cuando no encontró menciones emocionadas de la ciudad en que escribió *El desfile del amor* y que le inspiró la empresa que bautizó como *El viaje*. En vez de narrar las conversaciones con profesores checos de literatura, los paseos por Marienbad y Karlsbad, el recorrido kafkiano por la ciudad; en vez de hablar, en suma, de la energía cultural y social de la primera república Checa que lo lleva a esbozar en la introducción el plan que seguiría, reelabora un breve viaje que hizo a la Unión Soviética durante «el experimento de Gorbachov». ¹⁰ Aunque Praga se le escabulle, la ciudad mágica fue, dice, la que lo condujo a otras partes de su diario, a las páginas donde habla del país «de las grandes realizaciones y los horribles sobresaltos» con el que desde la infancia sintió una identificación inexplicable, como señala en «Iván, niño ruso», el relato que cierra el volumen (2001, 164-166).

En *El viaje* el diario se convierte en eje estructurador. Se eligen unas entradas, del 19 de mayo al 3 de junio de 1986, y se deja que los recuerdos vaguen con libertad. Las peripecias en Moscú, Leningrado y Tbilisi traen a la memoria de Sergio Pitol experiencias, intuiciones, lecturas, vivencias, encuentros de muchos momentos previos que suscitan asociaciones como las que describe en *El mago de Viena* («El salto alquímico»), el punto de realidad que estalla sugiriendo recreaciones artísticas. «Concluí *El viaje* en unos dos meses de total y feliz inmersión en la escritura», le he oído decir. En un par de meses confeccionó lo que llevaba una vida madurando. En 1986, cuando recibió sorpresivamente en Praga la invitación de la Unión de Escritores de Georgia, aprovechó la oportunidad para volver a la URSS. Cuatro años antes había vivido en Moscú como agregado cultural y esa invitación le permitía viajar de nuevo a la tierra de sus escritores tutelares: Tólstoi, Chéjov, Gógol, Bulgákov, Bély, y hacerlo en un momento clave de la historia del país, con las primeras emanaciones de la *perestroika* en el aire. «¡Qué maravilla recorrer en coche la calle Gorki! Bastó llegar para percibir ya el cambio... lo nuevo, lo nuevo, lo nuevo contra lo viejo parece presidir el momento actual» (2001, 31), apunta en la entrada del 19 de mayo, o en esta otra, del 22 de mayo: «mi amigo italiano, Angelo, me dice que jamás hubiera pensado vivir un momento tan formidable como este, tocar la historia con la mano» (2001, 62). Visita por primera vez Georgia, olorosa a utopía, y en Moscú reencuentra los espacios encantados de los excéntricos, esas «colmenas de «inocentes»», escribe el 20 de mayo, «donde la razón y el sentido común se adelgazan y un temperamento «raro» o una leve demencia puede ser la mejor barrera para defenderse de la brutalidad

¹⁰ En «Viaje a Chiapas» con que cierra *El arte de la fuga* (1996) había hecho algo similar, recuperar las páginas de su diario en las que consignó su visita a esa región luego del inicio del movimiento Zapatista, uno de esos momentos, como el soviético, que ha descrito como «invitación a la vida» y «estímulo a la creatividad».

del mundo» (2001, 36). Durante quince días experimentó cotidiana y conscientemente la filiación por lo eslavo que presintió de niño; fue el regreso en el que confirmó el pacto de levedad que había hecho años antes con el libro de relatos titulado *Nocturno de Bujara*, hoy conocido como *Vals de Mefisto*.

El diario sirve para confirmar la propia existencia¹¹ compuesta por lo cotidiano y rutinario pero también por momentos excepcionales, epifanías, grandes pasiones, descubrimientos. Es el primer momento de la creación, dice Pitol, y lo vemos en las páginas de su diario, donde anidan gérmenes de tramas y de personajes que conocemos por sus obras. En la entrada del 20 de mayo de *El viaje*, donde narra de la conferencia que dio en Moscú sobre Fernández de Lizardi, vemos un ejemplo de lo que describe como el punto de la realidad que estalla:

Ya iniciada la lectura, se abrió con ruido la puerta y una mujer de edad avanzada, pero difícil de determinar, alta, maciza de carnes, vestida elegantemente de negro, entró con paso marcial y se sentó en la primera fila, exactamente frente a mí. Me oía con displicencia... Y se mantuvo así durante toda la conferencia: altiva, escénica, protagónica, salvo al final, al terminar yo de leer un fragmento escatológico... (2001, 40).

Se le apareció el modelo para su divina garza, la futura Marietta Karapetiz, que en la descripción de *El viaje*, diario convertido en literatura, cobra la configuración del personaje novelesco. No por nada Enrique ve *El viaje* como el anverso de *Domar a la divina garza*, como la invención de «una mitología fundadora de otra igualmente inverosímil» (2001, 83),¹² y a mí me parece la confirmación del espíritu carnavalesco de Pitol. Y es que más que justificar la clasificación de la obra de Pitol dentro de la literatura carnavalizada por reflejo, aduciendo la incorporación que él mismo hace en *Domar a la divina garza* de Bajtín y de su teoría, se necesita replantear el problema y analizar cómo Pitol abrazó la teoría de Bajtín porque en ella vio expresada una visión del mundo familiar a la suya, la que Bajtín encontró de manera inmejorable en las recreaciones artísticas de Rabelais y Dostoievski. Creo que, como dice Bajtín respecto a Dostoievski, Pitol se conecta a la cadena de la tradición cómica sobre todo a través de la literatura. Sus lecturas, de las que no para de escribir, son una muestra pero no la única. En *El viaje* las páginas del diario se entrecruzan con otros capítulos titulados que Pitol compone exclusivamente, o casi, por citas. El capítulo titulado «Cuando delira el

¹¹ Virginia Woolf escribe: «Lo curioso en mi caso es cuán poco tengo el sentimiento de vivir cuando mi diario no recoge el sedimento». Citado por Blanchot (1996, 50).

¹² Y es que, en efecto, la viuda del antropólogo Adam Karapetián, el estudioso de la fiesta en distintas partes del mundo incluida la celebración del niño cagón en las selvas mexicanas, es un feliz reflejo de la divina garza de Pitol (¿o al revés?), la masajista erudita que conoce a Gógol hasta despertar la envidia de Dante C. de la Estrella. La tarjeta que la mujer da al escritor en Moscú el día de la conferencia sobre Lizardi dice: «Marietta Karapetián, y abajo del nombre la inscripción: 'Se pinta porcelana fina' y, aún más, en otra línea de letra diminuta y casi ilegible se añadía: 'aplico sanguijuelas. Higiene y discreción absolutas' ¡Vaya uno a saber qué sería eso!» (Pitol, 2001, 42).

alma» reproduce un fragmento de *Caoba* de Pilniak, el llamado «Hazañas de la memoria», un pasaje de *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Nabokov y en «La carta de Méryerhold» la carta ocupa la mitad del capítulo. Es como si Pitol no se contentara con hablar de esos autores sino que asumiera su palabra sin discusión, la voz ajena se incorpora orgánica y armónicamente a la escritura, se convierte en elemento esencial del nuevo tejido textual. La tradición cobra cuerpo y la autoría individual se desvanece: «Existo porque respondo, existo porque hay un enunciado antes. Pero a su vez, mi enunciado, cualquier enunciado [...] va a posibilitar y ser condición de posibilidad de otros enunciados», escribe Mancuso (2005, 91) glosando a Bajtín. Es la convicción de que el discurso propio se compone siempre de discursos previos. Pitol no parafrasea, retoma tal cual, quizá porque considera que los rusos lo dijeron de manera inmejorable, quizá porque aun sin escribirlo siente que participó en la creación, según una de sus convicciones más profundas y difíciles de captar: «cada uno de nosotros es todos los hombres» (*Juegos florales, El arte de la fuga, El mago de Viena*). No desaparece la individualidad pero se relativiza en el mejor espíritu carnavalesco.

El mago de Viena, el último libro de *Trilogía de la memoria*, se construye con recuerdos y asociaciones. Recuerdos de amigos, maestros, viajes, momentos de vida pero también, y quizá sobre todo, de lecturas, cuadros, películas, piezas de teatro. Asociaciones entre planos y tonos discordantes que luego se unen, sin jerarquías, con la argamasa de la escritura que reflexiona sobre sí misma. Lúdico, polisémico, disparatado, elegante, el lenguaje parece terso aun en los pasajes estridentes. Pero debajo de la aparente sencillez que lo hace quizá el libro de Pitol más fácil de leer, *El mago de Viena* construye una compleja red de sentidos que se multiplican aun más que los de su breve y enorme epígrafe tomado de Forster: *Only connect...* Si en un primer momento pensamos en la simple articulación de los fragmentos del volumen, luego discurrimos conexiones más profundas, como la que hay entre un momento y otro de la vida o entre la realidad y la ficción. La facilidad se convierte en acertijo y cualquier movimiento lleva a una nueva figura, como sucede con las imágenes de un caleidoscopio cuando gira. El personaje Sergio Pitol es un escritor para el que la realidad y la ficción están tan imbricadas que se sirve de la literatura para explicar sus experiencias vitales y de estas para hacer literatura, con la profunda conciencia de que el «lenguaje lo es todo». Es la naturaleza literaria de su visión del mundo que transforma el entorno en palabras, a las personas en personajes, a los personajes en personas. El libro se compone de una colección de fragmentos que se siguen de principio a fin sin más distinción que su calidad de fragmento. El último, «Diario de la Pradera», incluye las entradas de once días de estancia en un Centro de Salud de La Habana durante el mes de mayo de 2004 y a lo largo de todo el libro se hace referencia a los diarios, reflexiones sobre el propio y sobre el de otros autores. No constituye el eje articulador, pero está en la base de muchas de estas páginas en

las que, además, de manera oblicua, por referencia, ingresan todas las obras que Pitol ha escrito a lo largo de su carrera, desde los primeros cuentos hasta *El mago de Viena* mismo. En *Trilogía de la memoria*, como antes hizo en *Tríptico del carnaval*, el autor evidencia otra de las columnas en que descansa su escritura, la memoria, un sistema dinámico que recoge, moldea, cambia y nos devuelve la realidad, la íntima y la compartida, destilada por la propia identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BLANCHOT, Maurice (1996), «El diario íntimo y el relato», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 47-54 [1959].
- CÁZARES HERNÁNDEZ, Laura (2006), *El caldero fáustico: La narrativa de Sergio Pitol*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- ELIADE, Mircea (2001), *Diario, 1945-1968*, Barcelona, Kairós.
- ENRIGUE, Álvaro (2001), «Lección vital», *Letras Libres*, 30, pp. 83-84.
- FREIXAS, Laura (1996), «Auge del diario ¿íntimo? en España», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 5-14.
- GIRARD, Alain (1996), «El diario como género literario», *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 31-38.
- GOMBROWICZ, Witold (2005), *Diario (1953-1969)*, Barcelona, Seix Barral [1988].
- MANCUSO, Hugo (2005), *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.
- PITOL, Sergio (1972), *El tañido de una flauta*, México, Era.
- (1982), *Juegos florales*, México, Era.
- (1984), «Nocturno de Bujara», *Vals de Mefisto*, Barcelona, Anagrama.
- (1995), *El arte de la fuga*, México, Era.
- (1999), *Tríptico del carnaval*, Barcelona, Anagrama.
- (2001), *El viaje*, Barcelona, Anagrama.
- (2005), *El mago de Viena*, Valencia, Pre-Textos.
- (2007), *Trilogía de la memoria*, Barcelona, Anagrama.
- RIPPELLINO, Angelo Maria (1973), *Praga mágica*, Barcelona, Seix-Barral, 2006.
- SEBASTIAN, Mihail (2003), *Diario (1935-1944)*, Barcelona, Destino/Círculo de Lectores.