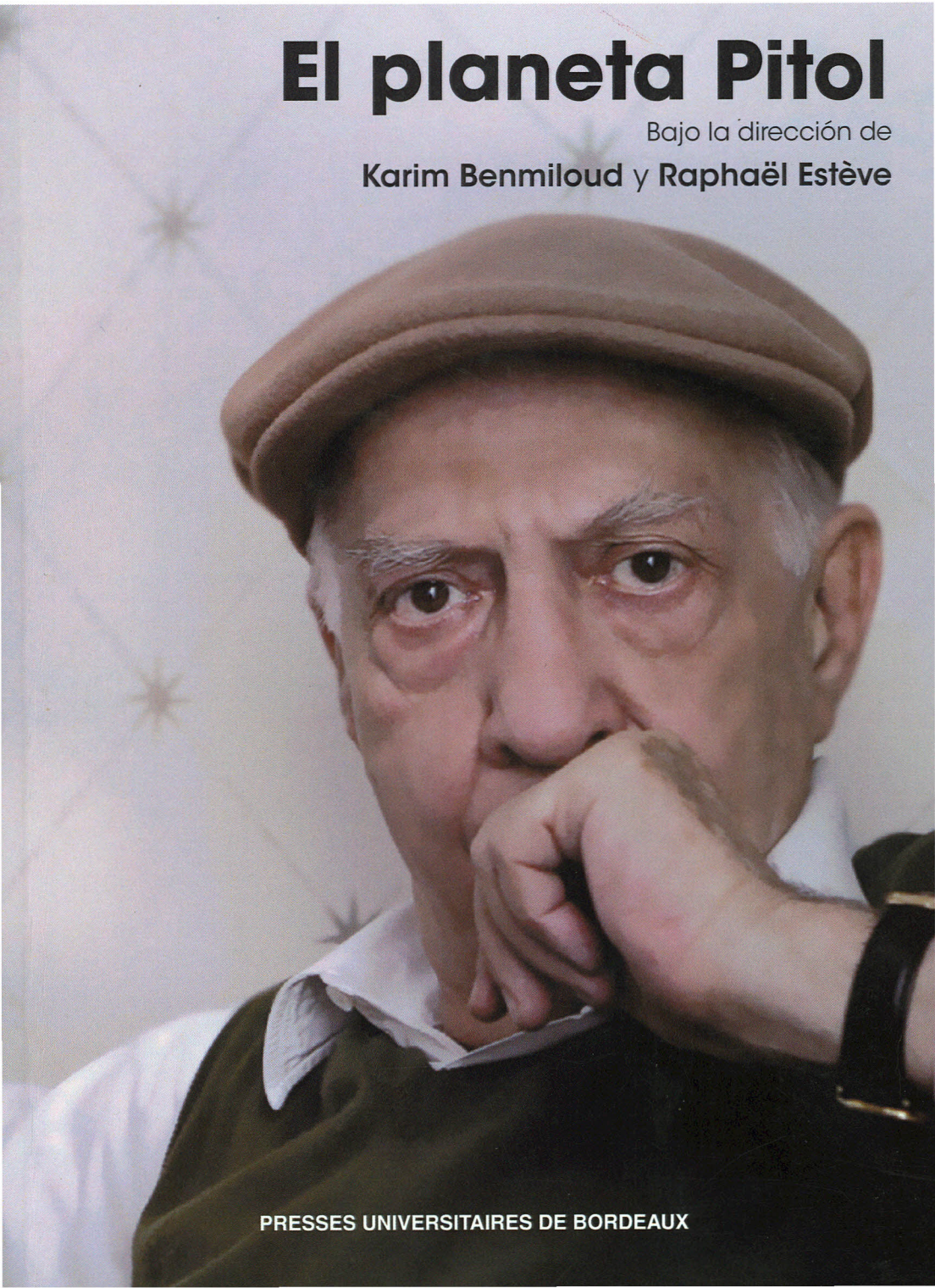
COLLECTION MPI > SÉRIE AMÉRIQUES

El planeta Pitol

Bajo la dirección de
Karim Benmiloud y **Raphaël Estève**



PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

En couverture : Sergio Pitol por Daniel Mordzinski

Mise en page : Myriam Martins

ISBN : 978-2-86781-797-7

© PUB - Bordeaux - 2012
http//www.pub.u-bordeaux3.fr
Diffusion : Presses Universitaires de Bordeaux
Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
33607 PESSAC CEDEX - France

AMERIBER

El planeta Pitol

Bajo la dirección de
KARIM BENMILOUD y RAPHAËL ESTÈVE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX
COLLECTION DE LA MAISON DES PAYS IBÉRIQUES
SÉRIE AMÉRIQUES

ÍNDICE

Agradecimientos 11

Karim Benmiloud *y Raphaël* Estève
Veinte vueltas al planeta Pitol 15

Sergio Pitol
El lenguaje lo es todo 29

Primera parte
Amigos

Enrique Vila-Matas
Grandes lecciones de mi único maestro 35

Jorge Herralde
Cinco encuentros con Sergio Pitol (1970-2006) 61

Álvaro Enrigue
Historia de una ocupación 69

Segunda parte
Cuentos

Russell M. Cluff
El arte de la hibridez: Sergio Pitol, cuentista y ensayista 77

Federico Bravo
«...es la forma la que vence...» o el triunfo del significante:
Hacia Varsovia, «el oxímoron perfecto» 97

Alfonso Colorado
Suite en diez partes para Billie Upward 111

Eduardo Ramos-Izquierdo
De los perfiles de "Vals de Mefisto" 127

Lenina Méndez-Craipeau
Variaciones en torno al horror en la narrativa de Sergio Pitol 143

Tercera parte
Novelas

Laura Cázares H.
Lectura y lectores en *Juegos florales* 163

Marie-José Hanaï
El desfile del amor: un juego de pistas históricas 173

Karim Benmiloud
El doble en *El desfile del amor* 189

Raphaël Estève
La Gaya Garza 219

Erich Fisbach
Amor, desamor y parodia en *La vida conyugal* 235

Alejandro Hermosilla Sánchez
El tiempo fugado e inmóvil de Veracruz en la obra de Sergio Pitol:
literatura transparente y región sin límites 245

Cuarta parte
Relatos

Esperanza López Parada
Memoria y olvido en la autobiografía: Sergio Pitol
y el dato que falta 265

Elizabeth Corral Peña
El Viaje: el centro desde la periferia 281

Maricruz Castro Ricalde
Del registro personal al discurso social en *El viaje* de Sergio Pitol 293

Peter G. Broad
Sergio Pitol entre fuga y retorno 311

Liliana Tabákova
El mundo eslavo: una de las patrias literarias de Sergio Pitol 321

Colofón

Enrique Vila-Matas
Homenaje en Burdeos 343

Biografía de Sergio Pitol 347
Bibliografía de Sergio Pitol 351
Bibliografía sobre Sergio Pitol 355
Presentación de los autores 357

El viaje: el centro desde la periferia

Elizabeth Corral Peña
Universidad Veracruzana

1

«Concluí *El viaje* en unos dos meses de total y feliz inmersión en la escritura», le he oído decir a Sergio Pitol. 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 vivía 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 emanaciones de la *perestroika* insinuándose en el aire[1]. Visita por primera vez Georgia, olorosa a utopía, y en Moscú reencuentra los espacios encantados de los excéntricos, esas «colmenas de "inocentes"», escribe, «donde la razón y el sentido común se adelgazan y un temperamento "raro" o una leve demencia puede ser la mejor barrera para defenderse de la brutalidad del mundo»[2]. Durante quince días experimentó cotidiana y conscientemente la afinidad por lo eslavo que

1. «¡Qué maravilla recorrer en coche la calle Gorki! Bastó llegar para percibir ya el cambio. Se discute sobre el nuevo momento político, las nuevas piezas teatrales, el nuevo cine y los nuevos problemas a los que todo el mundo se enfrenta: lo nuevo, lo nuevo, lo nuevo contra lo viejo parece presidir el momento actual». Más adelante: «mi amigo italiano, Angelo, me dice que jamás hubiera pensado vivir un momento tan formidable como éste, tocar la historia con la mano», Sergio Pitol, *El viaje*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 31 y 62 respectivamente.

2. *El viaje*, *op. cit.*, p. 36.

presintió de niño[3]; fue el regreso en el que confirmó el pacto de levedad que había hecho años antes con *Nocturno de Bujara,* hoy *Vals de Mefisto*[4].

Pitol, viajero infatigable, narra esas dos semanas y las titula *El viaje.*

2

El autor nos habla de unos cuantos días de su diario, del 19 de mayo al 3 de junio de 1986, pero los recuerdos lo llevan a referir épocas anteriores mientras el presente de la escritura lo sitúa en el año 2000. Las peripecias en Moscú, Leningrado y Tbilisi traen a su memoria experiencias, intuiciones y lecturas de muchos momentos previos que suscitan asociaciones mágicas, como los «saltos alquímicos»[5] que convierten la realidad en ficción (*Only connect*, dice Forster al inicio de *El mago de Viena*...). La *Trilogía de la memoria*, como antes hizo el *Tríptico del carnaval*, evidencia otra de las columnas en que descansa la escritura de Pitol. Sus narradores, protagonistas, personajes, comparsas recuerdan sin descanso, y cuando los mecanismos de la memoria se echan a andar ocurre la literatura. «¡Qué cantidad de aventuras en tan poco espacio de tiempo para el que pone en todas las cosas su alma entera...!», dice Sterne[6]. Y cuando la pasión está acompañada de discernimiento se

3. En «Iván, niño ruso», último fragmento de *El viaje*, el narrador habla de la familiaridad que sintió en la infancia con un mundo que le era desconocido. La tarde calurosa de Potrero en que miente a Billy Scully al decirle que su nombre es Iván, atribuyéndose el del niño ruso del libro que su abuela le dio, se inicia una «relación íntima» que le hace percibir esa mentira de infancia como «auténtica verdad» (p. 166).

4. «[...] en los cuatro cuentos del *Vals de Mefisto* percibo que la realidad y la imaginación han calmado sus agravios, ambas instancias han cedido su prepotencia, los antónimos se han disuelto. Presencia, fuga, sueño, realidad, soledad, lejanía, solidaridad, textualidad y crónica autobiográfica han podido conjugarse con alguna comodidad. A veces imagino que estoy próximo al Umbral, al mítico jardín donde encontraré que todo está en todo», «Diario de La Pradera. 27 de mayo», *El mago de Viena*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 270.

5. Escribe Pitol sobre su protagonista de «Cuerpo presente»: «No era fruto de la pura imaginación sino de la realidad, una realidad degradada, estilizada, lo que de cualquier modo podría ser una forma secundaria de la imaginación. Ninguna frase del personaje real había llegado a mi cuento, ni la descripción física ni los ademanes eran semejantes; lo que lo hacía coincidir con mi protagonista era un tufo de arrogancia y vileza. De esas metamorfosis se compone mi obra. Cuando un punto de realidad explota todo se pone en movimiento» («El salto alquímico», *El mago de Viena, op. cit.*, p. 224-225).

6. Laurence Sterne, *Viaje sentimental*, Barcelona, Bruguera, 1967, p. 69.

producen recuerdos sólidos que paradójicamente poseen la ligereza de las plumas. Como dice David Hockney, la trayectoria de ciertos artistas plásticos es un viaje hacia la soltura: «Eso sucede con todos los grandes pintores. Maduran, parecen ganar una confianza increíble y se vuelven más sueltos. Piénsese en Tiziano, Rembrandt y Goya: les pasó a todos. Y le sucedió a Picasso»[7]. Lo mismo ha ocurrido con Pitol, cuya obra se ha ido despojando de peso y oscuridad para encontrar en la levedad a su mejor aliada[8], un recorrido que imaginariamente comparo con el que va de las cárceles de Piranesi a los móviles de Calder, pasando por las caricaturas grotescas de Grozs y las figuras sutiles de Matisse que anteceden el abstraccionismo de Rothko.

Pitol crea libros diferentes con textos comunes, como *La casa de la tribu* y *Pasión por la trama*, y publica libros distintos con el mismo título, como las varias ediciones de *Infierno de todos* o de *El viaje*. Amplía, disminuye, corrige, añade matices, cambia de tonalidad. En la segunda edición de *El viaje* introdujo un fragmento, «Cuando delira el alma», con el que declara sin reservas su pertenencia a la tradición de los excéntricos, la que se origina en los géneros cómico-serios que estudia Bajtín, la de los escritores carnavalescos, la del dialogismo.

3

> No tiene sentido tratar de hacer algo que alguien ya ha hecho tan bien como es posible hacerlo
>
> Pound a Eliot

En el índice de *El viaje* se destacan los títulos de siete fragmentos en medio de las entradas del diario que conforman la mayor parte del volumen. Los quince días de visita en la Unión Soviética se aderezan

7. David Hockney, «Pablo Picasso»: «This happens in all marvelous painters. They get older. They seem to get unbelievable confidence - and they get looser. Think of Titian, Rembrandt, and Goya: it happened with all of them. And it happened with Picasso», en *Writers on Artists,* New York, DK, 2001, 16-23, p. 20.

8. «Tras cuarenta años de escribir *fiction* [...] mi labor ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado, sobre todo, de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje», Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma), Barcelona, Siruela, 2000 (segunda edición), p. 19.

con textos que abordan aspectos rusos. Están las dos partes tituladas «Retrato de Familia» sobre Marina Tsvetáieva, que muestran lo celestial y lo infernal de los rusos, un intermedio autobiográfico –«Peces rojos»– donde Sergio Pitol niño descubre la experiencia estética, una coda –«Iván, niño ruso»– en que se narra el primer encuentro con Rusia, también desde una mirada infantil. De los otros tres fragmentos, dos –«Cuando delira el alma» y «Hazañas de la memoria»– se componen en su totalidad por citas, una de Pilniak y otra de Nabokov. En el tercero –«La carta de Méyerhold»– la cita ocupa la mitad del espacio. Son fragmentos que marcan tres de las coordenadas de mi lectura, especies de epígrafes colocados de manera poco ortodoxa, como el prólogo de Sterne a su *Viaje sentimental.* Mi cuarta coordenada es una cita de Rilke que describe sus experiencias por el Volga. Está al final de la entrada del 31 de mayo: «Todo lo que había visto en mi vida era tan sólo un simulacro de la tierra, del río o del mundo. Aquí, en cambio, todo puede ser apreciado en su magnitud natural. Me parece como si hubiera sido testigo del trabajo del Creador». Pitol se detiene en distintos momentos del volumen para mostrar la intensidad con que los rusos se relacionan con la naturaleza y termina con Rilke, un extranjero que como él y muchos otros se dejó seducir por la magnificencia de la naturaleza, la «deidad mayor» de la Rusia profunda[9].

«Cuando delira el alma» incluye buena parte de la primera sección de «Caoba», de Boris Pilniak. Pitol pone título al fragmento y añade la ficha bibliográfica y dos notas del traductor, que aparece sin nombre, como muchos de sus personajes. Casi toda la cita de Pilniak es a su vez una cita del historiador N. Barkov cuando refiere las exequias de un «inocente», una descripción carnavalesca que ingresa al texto carnavalesco de Pilniak

9. Esta relación es un lugar común de la crítica literaria rusa. Sergio Pitol ironiza a costillas de los escritores oficialistas de Moscú que retardan su viaje a Georgia: «Los escritores que me recibieron sólo hablaron de literatura (por así decirlo) y tan sólo sobre la importancia del paisaje en la narrativa rusa. Hablaban y gesticulaban con brío; aún no terminaba uno su monólogo, cuando ya otro salía en su relevo, un juego de preguntas y respuestas. Alguien hacía una pregunta retórica y artificiosa como: ¿No es, acaso, la literatura rusa soviética la que más ha enaltecido a la naturaleza, desde la revolución hasta nuestros días?, cuando el de enfrente respondía: Pero, claro, desde luego, el bosque, el río y el mar son los temas que nosotros más cultivamos, también el desierto, la estepa, la tundra, lagos tan grandes que parecen océanos, todo lo tenemos y a todo le cantamos. Y sólo faltaba que aparecieran balalaikas...» *El viaje, op. cit.,* p. 77-78.

que a su vez participa del carnaval de *El viaje,* la estructura abismada de las cajas chinas en perfecta armonía tonal:

> El historiador escribe: Durante todo aquel tiempo había llovido y se habían formado cenegales horribles. No obstante eso, mientras el ataúd era conducido de la habitación a la capilla y de la capilla a la iglesia y más tarde al cementerio, muchas mujeres, niñas, señoritas en crinolina, caían de rodillas o se arrojaban al suelo bajo el féretro. En vida, Iván Yákovlevich no retenía los excrementos. Se le escurrían bajo la sotana, escribe el historiador, y sus custodios tenían órdenes de derramar arena en el pavimento. Precisamente esa arena, bañada con la orina de Iván Yákovlevich, era recogida y llevada a las casas de sus devotos. Esa arena tenía propiedades curativas. Cuando algún niño enfermaba del estómago, la madre le proporcionaba media cucharadita dentro de la papilla y el niño sanaba[10].

El pueblo ruso consideraba santos a algunos de los «inocentes», de ahí la extravagancia descrita por el historiador que cita Pilniak. Extravagancia que también descubrimos en las visitas, sueños y encuentros que Sergio Pitol narra en las entradas de su diario[11]. En ellos el pensamiento oscila, ataja, anticipa, se divierte: no hay nada estable ni fijo. Los desplazamientos de *El viaje* son espaciales y mentales, concretos y esencialmente metafóricos: la experiencia poética preserva su capacidad iluminadora.

10. *El viaje, op. cit.,* p. 149.

11. En «19 de mayo», por ejemplo, se nos cuenta el diálogo con un muerto: «En los pocos locales que nos admitieron, el muerto pedía limones por docenas y los sorbía con desesperación [...], llegamos [...] a un edificio en donde viví varios años en mi juventud [...]. Desperté de golpe, sentí el sueño como algo real. Dejar de ver la chimenea de mi antiguo estudio y sentirme en cambio sentado en un asiento de avión me produjo una perturbación atroz. Sólo por un momento. ¿Habría sido Serrano un mensajero del otro mundo? ¿Me habría transmitido su mensaje en forma tan hermética que yo, por distracción, por sólo pensar en cómo deshacerme de él, no logré captar? Mi sueño debió haber transcurrido en un instante [...]», *op. cit.,* p. 30. El sueño ha tenido un papel de primera importancia en la creación de Pitol. Escribe en «Soñar la realidad»: «Un buen día advertí que mi tiempo y mi espacio se habían saturado y contaminado por el mundo exterior y que el estrépito reducía lamentablemente dos de mis placeres mayores: la lectura y el sueño», *El mago de Viena, op. cit.,* p. 38-39.

4

Si «Cuando delira el alma» se refiere a las especies marginales que han condimentado la vida rusa desde sus orígenes[12], «Hazañas de la memoria» evoca a Rusia desde la mirada ajena. Pitol toma el pasaje de *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Nabokov[13] en que el personaje viaja a Lausanne para visitar a su antigua institutriz. La anciana vive en el pasado, en la añoranza de una Rusia imaginaria. Fue hostil a lo ruso mientras estuvo en un país que consideraba «bárbaro», y se volvió hostil al suyo cuando volvió, en la permanente extranjería de quien anhela el *ailleurs*: «un capricho de los sentimientos hizo que Rusia [...], la desconocida Rusia, adquiriera ahora el aspecto de un paraíso perdido, un lugar vasto e incierto, pero –retrospectivamente– acogedor, poblado de pensativas fantasías»[14]. Pitol rescata la agudeza de Nabokov al dar a la memoria la función fabuladora[15]. Se habla de Rusia, qué mejor, pero lo importante es que el pasaje muestra cómo en el proceso, en las «hazañas de la memoria», la realidad se transfigura, se funden tiempos y espacios, se dislocan las cronologías, se amplían los registros, se crean alephs donde el tiempo no tiene principio ni fin.

5

Pero la memoria también desentierra horrores. «La carta de Méyerhold» se dedica al gran director teatral, uno de los miles de

12. «Desde los años de la Russ incipiente, un milenio atrás, los pobladores de esta tierra infinita han sido conducidos con mano fuerte y conocido castigos de violencia exacerbada [...] y de entre la gleba, entre el rebaño sufriente, surge, no sé si paulatinamente o en torrente, el excéntrico, el chiflado, el bufón, el que ve visiones, el chalado, el bueno para nada, el que está a un paso del manicomio, el desvariado, el que está en la desesperación de sus superiores», *El viaje*, *op. cit.*, p. 34.

13. Como en el caso anterior, Pitol bautiza el párrafo, lo entrecomilla y agrega la ficha bibliográfica, en la que se señala que el traductor es Enrique Pezzoni.

14. *El viaje*, *op. cit.*, p. 155.

15. Escribe José María Ruiz-Vargas: «La memoria se nos revela como un proceso cognitivo extraordinariamente flexible, versátil, maleable y frágil y, por ende, muy vulnerable al cambio, al error y también a la falsificación. La memoria no es un guardián neutral del pasado. La memoria es un sistema dinámico que recoge, guarda, moldea, cambia, transforma y nos devuelve la realidad íntima y la realidad compartida tras ser destilada en los interminables vericuetos del alambique de nuestra propia identidad», «Introducción. La complejidad de la memoria», en *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, 1997, p. 11.

detenidos en la Unión Soviética por sospechas del régimen. Isaak Bábel fue otro, mucho más famoso. La revisión de los archivos durante la *perestroika* dio a conocer documentos horrendos, «estremecedores», dice Sergio Pitol, y añade: «todo el terror de las grandes purgas está encapsulado ahí»[16]. Traductor de Pilniak, lector de Nabokov, aquí Pitol prologa a Méyerhold. Desaparece por completo la risa para ceder el lugar a la tragedia, al dolor mezclado con la ira. Es otra coloración. El tono se vuelve sombrío de principio a fin, quizá porque no resulta fácil lidiar con la violencia. En su opinión, la única manera en que el comunismo podía conseguir autoridad moral era rechazando los crímenes cometidos, crímenes bestiales que hicieron de la vida un verdadero infierno. Dice Méyerhold:

> «¡La muerte (oh, desde luego), la muerte es mucho mejor que eso!», se dice el detenido. También yo me lo dije. Y me acusé a mí mismo con la esperanza de que esas calumnias me condujeran al cadalso...[17].

Es el final de la cita y del fragmento, un episodio lúgubre y aterrador, de infamia y muerte, muestra de lo peor de los humanos. Pero este acento no dura mucho porque en *El viaje* predomina la alegría. La *perestroika* encarna la esperanza del fin próximo a lo descrito por Méyerhold y Pitol escribe *El viaje* rememorando la sensación de libertad y cambio que recorría la URSS en los mejores momentos del movimiento de Gorbachov.

6

Citas de Pilniak, Nabokov y Méyerhold que se titulan y entreveran entre las páginas de un diario, como si Pitol no se contentara con hablar de esos autores sino asumiera su palabra sin discusión, la voz ajena se incorpora orgánica y armónicamente en 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

16. *El viaje*, *op. cit.*, p. 52.

17. *Op. cit.*, p. 55.

enunciado [...] va a posibilitar y ser condición de posibilidad de otros enunciados», escribe Mancuso glosando a Bajtín[18]. Es la convicción de que el discurso propio se compone siempre de discursos previos. Pitol no parafrasea, retoma tal cual, quizá porque, como Pound, 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.

7

Pitol conoce al portentoso modelo de la divina garza, corazón del *Tríptico de carnaval*, en la conferencia que dio sobre Lizardi al día siguiente de su llegada a Moscú:

> Ya iniciada la lectura, se abrió 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[19].

La mujer lo oye con el aire de quien se aburre pero qué remedio, y sólo cambia de actitud al final, al escuchar una cita de *El periquillo sarniento*: «Cuando me referí a "los estornudos traseros y el pestífero sahumerio que resultaba de ellos", gritó enardecida: "Ése, señores, es el México que adoro!"»[20]. En una reseña excepcional, Enrigue muestra *El viaje* como el anverso de *Domar a la divina garza*, como la invención de «una mitología fundadora de otra igualmente inverosímil»[21]. Escribió

18. Hugo Mancuso, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires - Barcelona - México, Paidós, 2005, p. 91.

19. *El viaje*, *op. cit.*, p. 40.

20. *Op. cit*, p. 41.

21. Álvaro Enrigue, «Lección vital», *Letras Libres*, junio 2001, III, número 30, p. 83-84. 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

esto cuando *El viaje* acababa de aparecer en Era, sin el fragmento de Pilniak que ganó luego y que me permite ampliar su idea para decir que *El viaje* confirma que en Pitol es consustancial la visión carnavalesca que Bajtín sistematiza revisando una tradición que viene de lejos, de Hipócrates, Apuleyo y Petronio, de Cervantes, Rabelais y Tirso de Molina, de Gógol y del propio Lizardi que tanto entusiasma a la futura divina garza[22].

Esos fragmentos «ajenos», dije, me recuerdan el prólogo del *Viaje sentimental* de Sterne. También como en Sterne, el cambio responde a algo más que mera ocurrencia. Escribe Enrigue, «la majestad de la prosa es tan arrasadora desde el primer párrafo, la diafanidad del recorrido por toda clase de paisajes literarios, históricos y geográficos tan placentera, que el lector no se deja confundir, todavía, por el latido de la farsa en el volumen»[23]. Tan arrasadora es que fue en una segunda lectura, después de conocer la reseña de Enrigue, cuando vi la omnipresencia del carnaval. Lo que había notado en los pasajes más extravagantes cubrió todo el libro, una tonalidad que se destaca desde el principio. «¿Te habrás vuelto una momia, un fiambre?», «es divertido provocarse. Claro sin abusar», «alterno con cuidado la severidad con el ditirambo», son ejemplos tomados de la primera página. Las citas de Rilke, Pilniak, Nabokov y Méyerhold marcan pautas, como si el autor dijera: por si no te has dado

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!» (*El viaje*, *op. cit.*, p. 42).

22. «Simplificando y esquematizando un poco, se podría decir que el género novelesco tiene tres raíces principales: la *epopeya*, la *retórica* y el *carnaval*. Según la predominancia de alguna de estas tres raíces se constituyen tres líneas en el desarrollo de la novela europea: la *épica*, la *retórica* y la *carnavalizada* (entre ellas existen, por supuesto, numerosas formas de transición). Los puntos de partida para el desarrollo de diversas variantes de la tercera línea de novela, la carnavalizada [...], se deben buscar en el dominio de lo cómico-serio. Para la formación de esta variante del desarrollo de la novela y de la prosa literaria en general, *a la que llamaremos convencionalmente dialógica* y la que [...] lleva hacia Dostoievski, tienen una importancia determinante dos géneros cómicos-serios: el "diálogo socrático" y la "sátira menipea"» (*Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986, p. 154; el subrayado es mío).

23. *Art. cit.*, p. 83.

cuenta, lector, *El viaje* es carnavalesco de principio a fin, un mundo al revés polifónico que se regocija con la libertad que se respiraba en la URSS cuando empezaron a soplar los aires de la *perestroika*, se maravilla ante la magnificencia de la naturaleza rusa, se horroriza con la infamia humana, hace malabarismos con la memoria y la imaginación. Entonces vemos cómo se nos ha mostrado el centro desde la periferia: Moscú desde Georgia, los escritores oficiales desde los escritores de verdad, las autoridades culturales desde los creadores diplomáticos, Rusia desde Suiza y Potrero, el viaje desde muchos otros viajes. La oficialidad se representa con Falsas Tortugas, marionetas con poder que arrean golpes bajos a diestra y siniestra, pero incapaces de librarse de la mirada sagaz que evidencia sus inconsistencias y ridiculeces: desde la funcionaria encontrada con frecuencia en aviones y recepciones que no sabe hablar más que de su irresistible atractivo sexual, hasta los escritores de Moscú y San Petersburgo que recitan lugares comunes de la crítica literaria cuidándose justamente de los pasos en falso, el narrador se encarga de mostrar a carcajadas que los valores establecidos suelen ser pirita pura, el metal que los tontos confunden con el oro.

8

No se concibe carnaval sin polifonía. Se ve con claridad en la otra rama de la tradición de los géneros cómicos-serios que estudia Bajtín, la de los diálogos socráticos. En el carnaval puede presentarse o no la parte estridente, festiva, escatológica, la de las bacanales y la sátira menipea, pero la polifonía no puede faltar. Es la que permite el ingreso de distintos tonos, coloraciones, ideologías, gamas de humor, acentos. De los diálogos socráticos, filosofía con apariencia de charla entre amigos, a la sátira menipea con su estallido grotesco, la multiplicidad carnavalesca lo contiene todo, incluida la utopía (como el paraíso filosófico posmortem que Sócrates imagina en el Fedón o la abadía de Thélème que conciben el monje y el gigante Gargantúa). La escritura de Pitol se mueve entre estos dos polos, por así decir, y dibuja trayectorias similares a las de los excéntricos de polifonía hiperbolizada y delirante como Gombrowicz, Bustos Domecq y Gógol, y también las de autores menos estridentes y distorsionados, como Chéjov y Mann. La veta utópica, claro, nunca falta.

En dos de sus libros más famosos, sobre Rabelais y Dostoievski, Bajtín se interesa por los géneros «menores», los «cómico-serios» en los que las proezas de la epopeya se reducen a la escala humana. La filosofía surge entonces entre intercambios amistosos, aparecen el esperpento y la escatología al lado de la utopía y el conocimiento. El método de choque que Pitol dice practicar, la alternancia cuidadosa de severidad y ditirambo de la que habla en la primera página de libro, es la declaración de su principio carnavalesco. En *El viaje* Pitol no cita a Bajtín. Lo hizo en la *Domar a la divina garza* porque ahí dio al carnaval el papel de espectáculo representado, con el pensador ruso como maestro de ceremonias. En *El viaje* simplemente soltó amarras y ubicó el carnaval en el ámbito vital, el de todos los días y desde siempre, el compartido con amigos como Luis Prieto y Carlos Monsiváis, el mundo autobiográfico festivo que nutre la *Trilogía de la memoria*: «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. ¡La libertad absoluta!»[24]. *El viaje* parece un homenaje de Pitol a Rusia, la tierra que llevó su escritura de los azules profundos a una promisoria y luminosa claridad rociada con estridencias, donde los mundos sombríos y laberínticos que imaginaba para San Rafael y Varsovia dieron paso a la atmósfera ligera y profunda de su narrativa autobiográfica. Como escribe Vila-Matas, «Moscú fue su despertar» y la *perestroika* le confirmó que si bien la humanidad ha sido capaz de los peores horrores, también fue la gloriosa inventora de la letra A.

Bibliografía

Bajtín Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski,* traducción de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986.

Calvino Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio* (traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma), Barcelona, Siruela, 2000 (segunda edición).

Enrigue Álvaro, «Lección vital», *Letras Libres*, junio 2001, III, número 30, p. 83-84.

24. *El mago de Viena*, *op. cit.*, p. 97.

Hall Donald, «Ezra Pound», en *El oficio de escritor*, traducción y presentación de José Luis González, México, Era, 1970 (segunda edición), p. 33-52.

Hockney David, «Pablo Picasso», en *Writers on Artists*, New York, DK, 2001, 16-23.

Mancuso Hugo, La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin. Buenos Aires –Barcelona – México, Paidós, 2005.

Pitol Sergio. *Nocturno de Bujara*, México, Siglo XXI, 1982.

– *Vals de Mefisto*, Era, 1985.

– *Domar a la divina garza*, México, Era, 1989.

– *El viaje*. Barcelona, Anagrama, 2001.

– *Juegos florales*, México, Era, 1982.

– *El arte de la fuga*, México, Era, 1996.

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

Ruiz-Vargas José María. «Introducción. La complejidad de la memoria», en José María Ruiz-Vargas (compilador), *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, 1997.

Sterne, Laurence. *Viaje sentimental*, Barcelona, Bruguera, 1967.