

JORGE LUIS BORGES – SERGIO PITOL: INFLUENCIAS, SIMETRÍAS
Y TRANSFERENCIAS LITERARIAS*

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ**

RESUMEN

En toda la obra de Pitol hay un enmascaramiento continuo y una fusión ingobernable de las fuerzas que vinculan su vida y su literatura que ha terminado por dislocar absolutamente las “certezas” que podemos a llegar a poseer sobre ambas. Ante todo, por haber sido capaz de dar una nueva vuelta de tuerca más al género autobiográfico gracias a su manera de entender, tal y como hicieron Jorge Luis Borges y el francés Marcel Schwob, la realidad como inverificable y la ficción como una más de las muchas posibilidades de lo “real”. En este artículo, intentaremos profundizar en la desacreditación del género autobiográfico y crítico hecho por Pitol en *La trilogía de la memoria* o *Domar a la divina garza* gracias a la influencia de la literatura de Borges.

PALABRAS CLAVE: Borges, biografía, caleidoscopio, crítica literaria, ficción.

Todo texto es un intertexto.
ROLAND BARTHES

INTRODUCCIÓN

Dadas las características aleatorias, variables y polisémicas de la caleidoscópica literatura del escritor mexicano Sergio Pitol podríamos considerar a Julio Torri o Alfonso Reyes como precursores de su obra pero, igualmente, se podría ampliar esta afirmación a gran parte de la literatura satírica europea así como a las literaturas eslavas u otras nuevas referencias. William Faulkner, Eugene O’neil,

* Este artículo se ha realizado gracias a la concesión de una beca post-doctoral para realizar un estudio sobre literatura mexicana por parte de la Fundación Séneca de la región de Murcia (España).

** Profesor con mención europea en Literatura Comparada y Teoría de la literatura de la Universidad de Murcia (Murcia, España).
E-mail: adler136@hotmail.com.

Raymond Rousell, Lewis Carroll, Anton Chejov, Benito Pérez Galdós etc., son nombres de escritores que también podríamos conectar con la estética forjada por el escritor mexicano en un proceso que se revela, aparentemente, infinito.

En todo caso, me parece importante y necesario destacar – más allá de la multitud de referentes que podríamos citar- la importancia de determinados escritores cuya literatura ha sido decisiva para la construcción del caleidoscopio literario de Sergio Pitol.

BORGES, PITOL: EL GÉNERO BIOGRÁFICO

En este sentido, es ineludible referirse a la figura de Jorge Luis Borges, sin cuyo influjo, muy probablemente, la obra literaria del escritor mexicano no existiría tal y como la conocemos actualmente. De hecho, digámoslo ya, Sergio Pitol ha llevado hasta el extremo de la parodia y sus últimos límites, esa nueva forma de pensar lo histórico-biográfico que desarrollaron Marcel Schwob, Giovanni Papini o Jorge Luis Borges y que generara esas joyas de orfebrería literaria que son *Vidas imaginarias*, *Goge Historia universal de la infamia*. En este caso, proponiendo una vuelta de tuerca más, haciendo que su propio “yo” personal sea el protagonista de esos artefactos narrativos que son *El arte de la fuga*, *El viaje* o *El mago de Viena* que, en muchos aspectos, podríamos llegar a considerar como novelas dándonos pie a pensar, por tanto, que en todas sus narraciones restantes, se encuentra, a su vez, su biografía enmascarada.

Ya que, si volvemos a visitar las obras que Schowb, Papini o Borges desarrollaron a partir de su deconstrucción del género biográfico que, más tarde, continuaría el galés Rhys Hughes,¹ Sergio Pitol, al conformar sus textos biográficos como posibles ficciones y, por tanto, sus ficciones como biografías enmascaradas, ha terminado por vincular aún más los dos ríos que en estos escritores devenían simétricos; sobre todo, por su inclusión del “yo” no ya como transcriptor de una realidad lógicamente subjetiva o una ficción, sino como catalizador, transmisor de posibilidades e incertidumbres que no sabemos y ni tan siquiera nos interesa ya conocer en qué envés de la moneda se encuentran; pues, en suma, todo lo ficticio puede o podría ser considerado como “real”,

“verdadero” e, inversamente, podríamos afirmar lo mismo de lo “real” o lo “verdadero” y ello no invalidaría, empero, disfrutar con lo narrado sino todo lo contrario, una vez que, como sostiene Juan Villoro, Pitol posee “la certeza de que la novela no depende de la mentira sino de lo inverificable” (PITOL, 2007, p. 27).

En palabras de Masoliver Ródenas:

El ensayo y la autobiografía conforman la sustancia que alimenta la trilogía viajera, pero lo prodigioso es cómo todo se transforma en maravillosa y desgarradora y divertida creación, de modo que la invención no está al servicio de la realidad ni viceversa para alcanzar la verosimilitud a la que aspira toda obra de arte [...] sino que ambas se identifican y son absolutamente inseparables e imprescindibles. [...] Y gracias a esta fusión, hay una seductora naturalidad, donde los hechos inventados [...] si no han ocurrido podrían y sobretodo deberían haber ocurrido. Y han ocurrido en el momento mismo de la escritura. (PITOL, 2007, p. 9, 10)

Desde esta perspectiva, lo que sugiere Pitol –tanto dentro como fuera del género de la biografía ficticia – pienso que es un hecho tan seductor como lo siguiente: la necesidad que poseemos de ser los “otros” absoluta, totalmente para, finalmente, ser irremediamente nosotros mismos; que todos somos, en alguna medida, siempre esos “otros” hasta tal punto que toda biografía carece de sentido si no tenemos en cuenta antes que lo que es irreal, probablemente, es nuestra vida; y que nuestra vida, por tanto, seguramente es más, mucho más o, al menos, tan imaginaria como las narradas por Schowb o Borges en sus célebres libros como demuestra esa autobiografía enmascarada que realizara Pitol de sí mismo, la *Trilogía de la memoria*, en que apenas nos dice nada exacto sobre él a no ser palabras, palabras y palabras, “palabras de otros”, esa “pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (BORGES, 1998, p. 79) a Joseph Carthapilus, el anticuario inmortal del famoso cuento de Borges.

De todas maneras, más allá de este hecho concreto – de una importancia fundamental – me centraré ahora en determinar con más precisión cuáles son las modificaciones, interrelaciones y herencias que recibe la literatura de Sergio Pitol de la de Jorge Luis Borges.

Como de todos es sabido, el haber refundado nuestra visión de la historia al considerarla como una vía y rama alterna de la literatura fantástica, haber modificado nuestro acercamiento a las religiones al concebirlas a todas ellas como un sucedáneo mitológico o nuestra forma de acercarnos a la realidad que ya es prácticamente indistinguible de la ficción son, entre otros, muchos de los méritos de Borges. Sin embargo, intuyo que lo que nunca terminó de satisfacer del todo al escritor argentino es toda la hojarasca crítico-interpretativa que generaron sus propuestas. Aunque, bien es cierto, puede que, gracias a su aguda ironía, contemplara todo el aparato crítico de artículos y libros que se fueron construyendo para analizar su obra literaria desde los más diversos puntos de vista, como otra más de sus contribuciones ocultas a dibujar los mapas de ese universo “(que algunos llaman biblioteca)” (BORGES, 1991, p. 89). De todas maneras, lo que, en todo caso, parece claro es que, desde luego, Borges hubiera disfrutado mucho más de que se considerara a todos esos ensayos consagrados a descifrar las claves de su literatura, como ficciones que venían a completarla o discurrir por algunos de los caminos abiertos por ella, que como trabajos críticos. Porque, en última instancia, para el escritor bonaerense, la crítica literaria – en cuanto a sus proyecciones e intenciones – no se encontraba demasiado alejada del “acto literario” ya que, en definitiva, al ser un trabajo derivado de una ficción, funcionaría como una variable simbólica a través de la que interpretar los “signos culturales”.

Pues bien, si Borges intentó, sugestivamente, entrelazar los caminos de la crítica literaria, el ensayo y la literatura – abriendo vías de interpretación del “hecho literario” que serían muy valiosos para los estudios realizados por Foucault o Delleuze –, Sergio Pitol ha conseguido ahondar un poco más en este camino por la misma forma a través de la que concibió muchas de sus narraciones así como por el discurso implícito que éstas contienen. Y baste citar aquí para demostrar este hecho, por ejemplo, el irónico juego realizado en *El mago de Viena* con la imaginaria novela de homónimo nombre al del libro citado y las relecturas que de ella realiza la famosa crítica Maruja La noche-Harris, las distintas opiniones que los integrantes de Cuadernos de Orión en *Juegos Florales* (PITOL, 1990) emiten sobre las creaciones de Billie

Upward o Raúl así como la propias exégesis críticas – repletas también, en muchos casos, de referentes ficticios – vertidas por Pitol sobre su literatura a lo largo de todo el desarrollo de su *corpus* literario.

En realidad, pienso, uno de los propósitos del escritor mexicano al referirse a los procesos de construcción de sus relatos, es advertirnos de la extrema aleatoriedad a partir de la cual se han transmutado en signos sobre el papel, el azar irremediable que existe tras la transmutación de sus experiencias vitales en literarias. Así, por tanto, nos muestra que esa especie de extemporánea “extrañificación” que se extiende por tantos de sus relatos no es tanto fruto de su meditada conciencia demiúrgica sino, más bien, una respuesta inconsciente y secreta al libre fluir de los acontecimientos vitales. Y, de esta forma, construye una especie de refugio literario a través del que puede esconderse y enmascararse atrapando al lector o a los personajes de sus narraciones en un mar de significantes y formas donde, quasi oníricamente, es devorado por las constantes sombras emitidas desde el relato.

Las narraciones de Sergio Pitol – como antes lo hicieron los cuentos-ensayos de Borges – obligan a reconsiderar los postulados ontológicos a partir de los que se formula el discurso crítico. En primer lugar, porque todo discurso crítico – como nos enseña Pitol en sus exégesis – conlleva implícitamente el peligro de racionalizar el símbolo o “lo instintivo” lo que significa, en última instancia, detener el libre flujo de la vida además de lastrar su opacidad y misterio. En segundo lugar, porque el trabajo de crítico literario implica que el lector del discurso ficticio puede o ha de situarse por encima del – más que el constructor- transmisor de los símbolos registrados sobre el papel y elaborar un discurso “coherente” en sí mismo más allá de la “inaprensibilidad” del texto ficticio; está obligado a decir o sugerir algo aunque se encuentre ante un texto absolutamente opaco. Y, en último lugar, porque el discurso crítico corre el riesgo de “cosificar” y “objetualizar” para sus fines unas grafías que se quieren y pretende a sí mismas vivas y en movimiento dentro del discurso “creativo” literario.

De esta forma, el discurso crítico tiende a olvidar que cuando se refiere a símbolos o personajes literarios como Hamlet, don Quijote, Mina Ponti o Hayashi – protagonistas estos dos últimos de *El tañido de una flauta* – lo está haciendo sobre “signos no-existentes” (PITOL, 1994)

y al construir o intentar erigir un discurso que se pretende científico o verdadero sobre una “ficción” termina por devenir un auténtico oxímoron en cuanto intenta trazar una serie de postulados rigurosos sobre otro discurso que no es que ni tan siquiera participe de sus premisas sino que, en la mayoría de los casos, las niega. Y, desde este punto de vista, lógicamente, la crítica literaria habría de ser considerada un acto “científico” truncado que se parodia constantemente a sí mismo, conforme se desarrolla y “hace” en el tiempo que, finalmente, no se encontraría tan lejos del discurso ficticio que pretende analizar: sería su envés como éste, a su vez, su revés.

En realidad, todo lo dicho anteriormente habría de servirnos para localizar donde se encuentran algunas de las premisas de esa “otra” vuelta de tuerca realizada por Sergio Pitól – a partir de su enjundiosa lectura de Borges, Schowb y todo tipo de adalides literarios excéntricos de las más diversas latitudes – del género ensayístico-crítico que supone, en suma, una nueva “relativización” de los estudios literarios que intenten indagar la obra de arte literario. Pero si queremos profundizar en esta renovación de los estudios de crítica literaria que, de alguna manera, propone implícitamente Pitól sería de sumo interés presentar un ejemplo concreto.

A este respecto, resulta sumamente valioso repasar aquella escena de *Domar a la divina garza* donde Dante C. de la Estrella y Marieta Karapetiz discuten acerca de sus respectivos puntos de vista sobre *Terratenientes de antaño* de Gogol. Porque esta secuencia narrativa no es únicamente un homenaje – lógicamente, en clave absurda – al escritor ucraniano sino una de las sátiras más profundas y ácidas que se han realizado a los designios críticos, a su capacidad de deformar y transformar el mensaje “inconsciente e inaccesible” de las obras literarias y al estadio social burgués que sustenta estas operaciones. Además de que refleja con sublime exactitud las contradicciones del discurso crítico al que nos estamos refiriendo y pone de manifiesto el precipicio al que está abocado, condenado a caer el lenguaje crítico literario si no tiene en cuenta que debe huir de su pretensión o carácter científico para ser considerado “veraz”.

Repasemos, por ejemplo, estas afirmaciones de Dante C. de la Estrella (2002, p. 103, 107) en la citada escena de la novela de Pitól y se comprenderá mejor lo que afirmo:

Marietta Karapetiz se lanzó a discursar sobre los primeros relatos de Nikolai Vasilievich Gogol. [...] habló sobre todo de “Terratenientes de antaño”. Decía que en esas crónicas, sin tener necesidad de recurrir a la parafernalia satánica de otros cuentos primeros, ni a esa magia carnavalesca un tanto prefabricada que imprimía a las leyendas ucranianas, surgía ya el elemento sonambúlico, alucinado, el gusto por la desmesura que hacía prever al Gogol posterior, el de las indiscutibles obras maestras. [...] “Una década de arduos estudios me llevó a dominar el tema. Me empapé de Gogol, estudié su bibliografía. [...] Ahí, en ese texto primerizo, expuse mi tesis de que Gogol había concebido desde un comienzo su literatura como arma para lograr una regeneración nacional. Al abandonar las vías tradicionales de la narración logró adelantarse siglos a su época. Echó mano de un mundo esperpéntico, de las pesadillas más incoherentes, de las máscaras y de toda forma de excentricidad como un mero señuelo para transmitir un mensaje, no tanto evangélico, como, a veces, en su ingenua confusión creía él, sino ceñido a los principios de una moral práctica. El mundo idílico de los terratenientes de antaño estaba condenado a desaparecer, no por motivos sociales o políticos, como querían los intransigentes liberales; tampoco podía continuar por los siglos de los siglos siendo igual a sí mismo, como anhelaban los apóstoles de la tradición. El problema era diferente, y para sus contemporáneos no era fácil captar todas sus proyecciones. El pecado de Afanasilvanovich y de Puljerilvanovna estriba para mí en su prodigalidad absurda, y dispendiosa, en una incapacidad visceral para prever la sanidad económica, el ahorro.

No entraré aquí a subrayar lo que todo conocedor de la novela de Pitól conoce –las agonías egocéntricas que conducen a Dante C. de la Estrella a hilvanar sus teorías literarias como si se tratara de armas gracias a las cuales se siente capaz de librar una batalla frente a Marietta Karapetiz y todo el estamento crítico que se encuentra subyacente y opacado – pero intensamente presente- tras los rasgos de este sardónico personaje femenino. Tampoco, lógicamente, rebatiré o discutiré las tesis propuestas por ambos personajes. Esto, en definitiva, no nos importa pues forma parte del discurso explícito de *Domar a la divina garza* (PITÓL, 2000a).

Lo que me interesa ahora es tejer una red – por más agujeros que la misma pueda poseer – en torno a la escritura del escritor mexicano

para detectar su forma de operar que, a su vez, nos permita comprender con justeza las afirmaciones que estamos sosteniendo hasta ahora. Ya que – más allá de esta crítica literaria caricaturesca y “deformada” sobre la obra de Gogol realizada por los personajes del Sergio Pitol – se me ocurre la siguiente cuestión: ¿acaso si este discurso no procediera de un hipocondríaco profundo como Dante C. de la Estrella y fuera emitido por un eminente crítico actual como Gilles Lipotevsky, Jean Paul Baudrillard o Slavoj Zizek o el propio Sergio Pitol en un seminario dedicado al autor de *El capote*, no lo aplaudiríamos sin dudar acurrucados entre los asientos de una sala de Congresos con el beneplácito de nuestros compañeros igualmente entusiasmados ante tan agudas palabras? Es más – y esto es lo que me interesa especialmente – ¿por qué no deberían ser tomadas en serio? Más allá de la enmarañada personalidad de Dante C. de la Estrella y la excéntrica, altisonante y atípica de la Karapetiz que, seguramente, no nos permiten tomar en serio sus palabras y considerarlas graves, inteligentes y certeras ¿acaso es verdadero que estas teorías no son ajustadas? ¿No sería posible, – como hacía uno de los personajes de Pitol en *El desfile del amor*, Deryn, – presentar un estudio de síntesis, basado en la dialéctica hegeliana, construido a partir de las palabras de Dante C. de la Estrella y la Karapetiz que terminara de resumir armónicamente las prefiguraciones visionarias de la obra de Gogol propuestas por los dos personajes?² ¿No sería posible realizar una síntesis entre la tesis propuestas por la Karapetiz y la antítesis prefigurada por De la Estrella que, finalmente, presentara una verdad que superara las dilucidadas por los dos personajes construidos por Pitol y terminara de definir más justamente la literatura del creador de *Almas muertas*?

En fin, no creo que sea necesario añadir más – por más que lo haremos –. Debería bastar este ejemplo, supongo, para entender hacia dónde nos puede conducir la dialéctica interna propuesta por la literatura del escritor mexicano; para entender hacia dónde, pienso, desea que camine el discurso crítico literario con el objeto de presentarlo, tal y como él lo piensa, tan “ficticio” o “real” como el objeto del que se ocupa: la literatura. Porque, en verdad, no se trata de que los personajes de Pitol deliren cuando ofrecen sus diversas opiniones sobre *Terratenientes de antaño*, sino de que no poseemos un método o una posibilidad fehaciente que no sea, en gran parte, reductor de la

misma literatura que permita afirmar que aquello que sostienen no es verdadero. Y de esta circunstancia se aprovecha la literatura de Pitol para crear buena parte de sus entramados ensayístico-ficticios como son los textos *El narrador* o *La lucha con el ángel*, contenidos en *El arte de la fuga*, sugiriéndonos, en su interior, – de manera solapada o abierta –, la posibilidad que todos poseemos como lectores literarios de trazar e interpretar una red infinita de textos imaginarios, en cierto modo, tan exactos como aquellos que pueda escribir el más reputado crítico literario.

Es, precisamente, en el hecho de que podamos concebir esas conjeturales narraciones – sobre las que podríamos generar, a su vez, un discurso crítico – sin ningún tipo de problemas, donde la literatura del Sergio Pitol se diferencia de sus antecesores. Lo que atestigua que desde Unamuno y Pirandello ha existido el *Finnenganswake* de Joyce, el teatro del absurdo, una investigación policlínica sobre los alcances del lenguaje como el noveauroman, la obra de Borges y la de Delleuze y un clima de incertidumbre que se refleja en la asimetría inconstante de ese mundo que tanto asombra a los personajes de Pitol y que, finalmente, nos sigue haciendo caminar frenéticamente aunque no sepamos hacia dónde.

Consiguientemente, es partiendo de estas aserciones, que hay que considerar que lo que nos propone y muestra Sergio Pitol a lo largo de toda su literatura – y es aquí donde, justamente, advertimos los años de cuitas y aventuras literarias que han transcurrido desde la muerte de Borges hasta la eclosión definitiva y con una tremenda fuerza expansiva de la obra del escritor mexicano – es que la fórmula del condicional, se encuentra detrás no únicamente de la ficción sino que, internamente, es la que sostiene la estructura de toda construcción lingüística – sea ésta ensayo, discurso histórico, biográfico, crítico o científico –. Que el “como si” es requisito indispensable para acceder a la lectura de cualquier libro una vez que el símbolo lingüístico o la palabra literaria, como comprendiera Friedrich Nietzsche, nunca puede ni, en realidad, debe ajustarse a lo “real” y que, por lo tanto, no debería existir libro creíble que no sostuviese, aun elidido, implícito a lo largo de todo el discurso referido, fórmulas como “creo” o “pienso que aquello que refiero podría ser esto que digo o ajustarse a la realidad por más que conozco que, seguramente, no podrá hacerlo jamás”.

Y si bien es cierto que estas formas discursivas ya se encontraban exteriormente referidas y presentes en la obra de Schowb o Borges hasta el punto de llegar a condicionar de manera decisiva a escritores como Ray Bradbury o Philip K. Dick que, gracias a una sabia utilización de las mismas, pudieron llevar la ciencia-ficción a “nuevos terrenos” durante todo el siglo XX y que, igualmente, no podríamos entender la anómala existencia de *El arcoiris de la gravedad* de Thomas Pynchon sin estos libérrimos tránsitos condicionales que han afectado, a su vez, al discurso científico, la aportación de Pitol opera –aun desde el mismo ámbito- en otros términos. Porque si en Borges, las reverberaciones de toda palabra y su “incondicional” destino mágico son las que proporcionan el carácter ficcional a todo nuestro articulado mundo cultural, en Pitol – donde las palabras funcionan como una especie de asidero al tiempo que como una maligna telaraña – este hecho es impulsado por la subjetividad emocional del individuo.

Es el prisma particular a través del que la persona realiza su privada transacción con el discurso hablado o escrito, interno o externo y sus recuerdos y olvidos, lo que acaba delimitando – con su, por consiguiente, extrema opacidad – el carácter condicional de todo discurso emitido por el ser humano. Y si es cierto, de nuevo, que estas aserciones ya habían sido desarrolladas, de alguna forma, tanto por Schowb como por Borges como por William Faulkner o Marcel Proust entre otros, lo que, sin embargo, propone literariamente Sergio Pitol no es opacar, negar o relativizar estas influencias sino ahondar más en ellas; aclimatar el ritmo de la visión, la mirada, la escritura y el corazón aún más al camino abierto por los autores de *Vidas imaginariase Historia Universal de la infamia* o *Mientras agonizo*; e incluso llegar a copiarlos – en el sentido manierista del término- si esto es necesario en la medida en que, aunando y no desterrando todos los influjos posibles, – como enseñaban las porosas culturas pre-hispánicas presentes en México – siempre se abrirá una nueva visión caleidoscópica de la realidad que, filtrada por nuestra subjetividad, pueda conducirnos un nuevo horizonte de conocimiento personal y colectivo.

Las distancias entre los géneros como entre las personas no son tantas como podrían parecernos en primera instancia. Salvarlas, transformarlas, reconstruirlas, destruirlas y edificar todo un nuevo género aún sin clasificar, ha sido, sin dudas, uno de los grandes méritos

de Sergio Pitol que ha contribuido a ayudar a ampliar indirectamente – pues no creo que este haya sido un objetivo expreso de su dedicación a la literatura – esa línea abierta por Cervantes y Sterne y continuada entre otros por Pirandello, Unamuno y Borges que nos conduce directamente a la literatura del siglo XXI y futuros.

Por ello, se podría afirmar que la literatura de Pitol, en definitiva, es un palacio de ilusiones y espejismos que es el espacio, según Jakob Perelman (1988, p. 128), donde nos encontraríamos si “achicados hasta tener las dimensiones de uno de los trocitos de vidrio, nos encontraríamos dentro de un caleidoscopio”. Un lugar en el que “lo real” nunca es asido con una base firme y donde todas las ensoñaciones e hipótesis son permitidas. Una demostración – como la literatura de Borges – de que la realidad es siempre un producto de la imaginación y no al revés; de que no existe nada en la realidad que no haya sido antes soñado; y que, por consiguiente, siempre es la realidad la que supera la ficción.

SERGIO PITOL Y PIERRE MENARD

En cualquier caso – y por más que la caleidoscópica obra literaria de Sergio Pitol permita que citemos a los más variados escritores como sus precursores – el influjo de Borges sobre ella es tan amplio que no se puede abstraer a uno o varios detalles como hemos hasta ahora. Muchos de los más grandes logros de su literatura han surgido como producto de esta influencia. Aunque el escritor mexicano no se ha dejado atenazar por la inmensa sombra de su precursor. Al contrario, ha trabajado sigilosamente con el legado multiinterpretativo propuesto por Borges y lo ha llevado a otro terreno sin estridencias y sin poses forzadas por más que, para ello, ha debido realizar gran parte de cintas literarias que determinan y explican, en cierto modo, el porqué de la complejidad, por momentos, manierista de su literatura. Me referiré ahora a otra de ellas.

“Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad” (1991, p. 27), decía el narrador de aquel cuento que Borges dedicara a Silvina Ocampo: *Pierre Menard, autor del Quijote*. Espero, sin embargo, que no se me prohibirá considerar algunas de las narraciones del Sergio Pitol – *Juegos florales, Del encuentro nupcial*– y sus reflexiones ensayístico-narrativas – *La trilogía de la memoria* – como bifurcaciones especulares

de la fábula borgeana. Borges nos enseñó en ella que bastaba que una persona leyera o reescribiera un pasaje de una obra literaria, para que ésta expandiera sus significados mucho más allá de sus propósitos iniciales. Ningún texto, sugería el escritor argentino, es siempre el mismo. Todo cambia y fluye y el texto se encuentra condenado, seguro, gratamente, a girar sobre sí mismo, a moverse y mutar y devenir “distinto” en cuanto su “ser” forma parte de las personas que lo leen y, constantemente, reescriben. El texto es siempre “otro” texto. El texto, sí, se mueve, flota, muta y, en última instancia, es un ser vivo arrojado al tiempo.

En concreto, pienso, la innovación que propone el escritor mexicano – en relación al texto de Borges – se halla en la inmensa red de complejos narradores urdida en sus cuentos, novelas y ensayos. Sergio Pitol – *a la manera* de las cajas chinas – nos describe un narrador que escribe sobre otro narrador y éste sobre otro más *ad infinitum*. Pero – aunque sabemos lo que cada uno de ellos escribe y podemos leerlo – esto no parece ser tan decisivo como en la fábula borgeana o la narrativa oriental. Porque el foco, la perspectiva del escritor veracruzano se centra también en el ánimo y las circunstancias de la vida cotidiana que rodean a aquellos que están escribiendo la narración que – en el presente del cuento o novela de Pitol – estamos leyendo. Así, ya no nos importa tanto lo escrito sino la acción que se desarrolla a su alrededor, penetrar en el “componente subjetivo” de la historia: la vida tanto interna como externa de los narradores. Dicho de otra forma; no nos importa tanto lo que el narrador del cuento de Borges nos dice sobre Pierre Menard sino la vida de ambos: sus relaciones familiares y sociales, dónde viven, porqué escriben, cómo lo hacen. Mismamente, tampoco nos concierne demasiado el novedoso método de escritura propuesto por el novelista Menard porque de lo que se trata aquí es de investigar en las causas y circunstancias que lo condujeron a urdir su texto. Así, el proceso de reescritura del Quijote se produce pero lo observamos ahora, en esencia, distinto porque conocemos muchos datos de la vida de Menard – que, por otra parte, bien es cierto, podrían ser falsos dado que nos son narrados por otro personaje que, a su vez, “re-“escribe la obra de Cervantes – y tanto la imagen de Menard como su Quijote (los narradores de Pitol y la obra literaria que escriben) se multiplican caleidoscópicamente *ad infinitum*.

Sergio Pitol permite que muchas de las diversas posibilidades que se encontraban propuestas o, más bien, esbozadas en el Menard borgeano se disgreguen y desarrollen de tal forma que terminen por disolverse en esa especie de bucle temporal “presente” o frenético “aleph” que son sus narraciones; donde nada es imposible y las infinitas interpretaciones ya no sólo sobre el hecho literario sino también – y ante todo- sobre aquellos que lo forjan, urden y construyen son admitidas. Por tanto, lo que propone el escritor mexicano se encuentra tan cercano como lejano a los presupuestos borgeanos, puesto que no le interesa tanto el gesto concreto de la “reescritura” del Quijote sino las diferentes plumas que Menard atesora, los diferentes capítulos que revisita antes de decidirse por uno para comenzar su labor (*Del encuentro nupcial*), las molestias que le causa una jaqueca (*Juegos florales*), las casas rodeadas de jardines o edificios gigantescos que contempla desde su ventana, el rostro dormido de su acompañante en el tren (*Mephisto-Walser*).

Además –, como señalamos anteriormente – al ser estas posibilidades de abordar a los personajes y las obras narrativas que crean, observadas y contadas por un “otro” narrador que, en muchos casos, es, asimismo, visualizado por otro distinto, se termina por desenfocar totalmente el sentido del texto original, de tal manera que, finalmente, deviene bosquejo, posibilidad total, espejo multisignificativo: especie de catalejo de los más diversos colores a partir del cual observamos desarrollarse en tiempo simultáneo las infinitas posibilidades que contenía la historia con sus correspondientes ramificaciones inacabables. Y esto, sin dudas, es importante, definitivo para comprender otra de las peculiaridades del arte literario del escritor mexicano: su aliento sinestésico. Como, a su vez, ha permitido a Sergio Pitol aportar nuevos avances al método de no-conocimiento e interpretación literario propuesto por Borges – más allá de su Menard – al ofrecer otra variable más sobre una de las características más estentóreas de la literatura del escritor argentino – desarrollada a partir de su atenta lectura del *Timeo* platónico – como es su concepción de la eternidad como un conglomerado de tiempos simultáneos. Ya que una vez que el escritor mexicano pone el énfasis no ya en describir la “totalidad” del tiempo presente sino en algunas de las historias, circunstancias y peculiaridades de este tiempo “plural”, el texto literario se disgrega aún más, multiplica con mayor fuerza su carga significativa y, finalmente,

se hace tan imposible de apresar o analizar, tal y como sostuvimos anteriormente, como un ser vivo.

De esta manera, se comprenderá el porqué Daniel Sada (2000, p. 85), en *La prosa conjetural de Sergio Pitól*, afirme sin rubor que la estrategia literaria de Sergio Pitól “está supeditada a una continua digresión, a un audaz replanteo del tema, para hallar otras vías inéditas” consiguiendo, gracias a este hecho, que “las paradojas” que se bifurcan a lo largo de toda la obra, se diluyan y desemboquen “en otros trasuntos paradójales [...] que postulan nuevos enigmas”. Y que, como el escritor de *Ritmo Delta* corrobora, “aun agotado un pasaje o un episodio” de sus narraciones, en la literatura de Pitól, empero, siempre “habrá margen para otros empeños y otras conjeturas” (BALZA, 2000, p. 85) como, por ejemplo, lo son esa especie de narraciones críticas o ensayos cuentísticos que se ocupan de la obra del escritor veracruzano como los urdidos por Rafael Humberto Moreno-Durán, *La escritura, ese viaje donde todas las citas se cumplen* (BALZA, 2000, p. 73, 82), Adolfo Castañón (2001), *Sobre la inutilidad y prejuicios de los fines de siglo, de milenio y mundo*, así como los distintos textos de homenaje que el escritor catalán, Enrique Vila-Matas, dedicara a Pitól y que pudiéramos, igualmente, cifrar como una reelaboración más de la propia obra literaria del autor de *El mal de Montano*.

En suma, se comprenderá que es gracias a esta pequeña pero significativa innovación a través de la que Pitól sostiene, en muchas ocasiones, el andamiaje estructural de sus relatos, donde se encuentra exactamente el aliento sinestésico de su obra literaria; donde se halla la razón de que en su corpus literario se conjuguen y religuen diversos tiempos; como es, exactamente, este particular artificio técnico de su literatura el que permite que sus narraciones, por momentos, se construyan y estructuren como si se trataran de composiciones clásicas musicales. Es esta característica de su literatura – poner el énfasis en las circunstancias que originan la obra de arte prestando atención a cada uno de estos detalles- la que corrobora que su estancia de dos años en China, durante su primera juventud, no fue un tiempo perdido sino de aprendizaje y de formación muy importante que le permitió, – gracias al carácter de los signos ideográficos y culturales del país oriental – comenzar a desarrollar su visión de la obra de arte como una metáfora

del constante mutar y obrar de la naturaleza; que supo extraer muy valiosas lecciones de su meditada lectura de los ensayos, novelas de Italo Calvino y Elio Vittorini para conseguir el “rejuvenecimiento” constante de las obras literarias; y, en definitiva, es la que le aporta su componente “alquímico”; la que hace que su obra parezca haber sido escrita por uno de aquellos magos que, en Praga, dieron con la fórmula mágica – un brebaje repleto de gotas de azufre – para construir un lenguaje capaz de contener a todos los posibles e imposibles contruidos por el hombre.

Y por ello, la literatura del Sergio Pitol es una auténtica oda a la vida: porque intenta reflejar cada uno de los matices, pequeños segmentos, tonalidades y bifurcaciones de ésta hasta tal punto que ahí – de su propensión a querer abarcarla en todas sus dimensiones – radica otro porqué de la complejidad de su “ars literario”. Porque se acerca a las obras de arte como si estas se encontrarán todavía en “proceso” de hacerse. Porque no concibe ninguna de sus creaciones como acabada; se deja fluir en torno a todo aquello que describe y, finalmente, – al estar todas las líneas de proyección de sus narraciones continuamente encontrándose y separándose – termina haciendo que sus textos respiren, transpiren, digan siempre una cosa diferente; reflejen, “sean” ese extraño fenómeno que es la vida.

Es aquí, seguramente, – en la capacidad que posee la literatura de Pitol de ser “vida” sin dejar de ser “literatura”– donde podemos establecer uno de las claves que le separan de Borges – en cuyas creaciones prácticamente todos sus componentes remiten al “hecho literario” –. En todo caso, si bien es cierto que sin Borges no existiría la literatura del Sergio Pitol, tal y como hoy la conocemos, seguramente, sin Pitol, la concepción que poseemos de la literatura actualmente, se habría modificado en algún sentido. Sobre todo, porque de manera indirecta y siempre sutil, ha reescrito, de alguna manera, gran parte de los artificios narrativos que caracterizan la obra borgeana y los ha llevado a un “otro lugar” que le pertenece únicamente a él.

Y no sería extraño, por tanto, – vistas las reflexiones y precedentes referidos con anterioridad- considerar a Pitol – de la misma forma que Borges imaginaba a Menard escritor del Quijote – escritor de *El hacedor* o *Ficciones*, teniendo en cuenta que, sin necesidad de reelaborar *Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius* o *El jardín de senderos que se*

bifurcan, la literatura del escritor mexicano ha contribuido a reescribir la literatura borgeana sin para ello modificar una sola de sus comas, aseveraciones, indicaciones y seductoras sugerencias.

Lo que no debería sorprendernos: algo parecido realizó Borges con la literatura oriental, la obra de Kafka o Mallarmé y los tratados gnósticos o bíblicos. Y, al fin y al cabo, seguramente, no hay forma más “hermosa” de reescribir *El libro de arena* que no hacerlo jamás. Es a partir de esa no reescritura – parece sugerirnos Pitol – que el texto original borgeano destaca aun más en su tremenda originalidad permitiendo a la literatura del escritor mexicano ser “ella misma”. Es no reescribiendo el Quijote y negándose a ser Menard o Borges que todos los “libros posibles” urdidos por Pitol a partir de estos epígonos literarios pueden ser eternamente soñados, imaginados y, consiguientemente, leídos como si procedieran de cualquiera de nosotros. Pues, en última instancia, parece decirnos el escritor mexicano – a partir de su lectura de la obra borgeana – la responsabilidad última de la literatura no recae en los escritores sino en el lector. Y, en este sentido, no puedo evitar – como lector – complacerme en la idea de que un Borges mexicano o un Sergio Pitol porteño fueran las dos últimas imágenes que Menard soñara antes de reescribir la literatura de ambos.

Abrirestaposibilidadsupone, enciertomodo, seguircomprendiendo buena parte del “misterio” de la obra de arte caleidoscópica literaria y, en concreto, la de Sergio Pitol condenada “gozosamente” a girar infinitamente, sobre sí misma, sin saber hacia dónde se dirige ni porqué ni para qué. De hecho, también se me ocurre que si Borges sugería leer la *Odiseo* la *Imitación de Cristo* como si la hubiese escrito Céline, Pitol propondría leer su *Trilogía de la memoria* como si la hubiera urdido él mismo. En realidad, si he entendido bien su literatura, no hay treta más ingeniosa para seguir siendo eternamente un “otro”, poseer una vida imaginaria y huir de las infamias de la realidad racional.

JORGE LUIS BORGES – SERGIO PITOL: INFLUENCES, SYMMETRIES
AND LITERARY TRANSFERENCES

ABSTRACT

In the entire Pitol’s work, there is a continuous masquerade and an ungovernable fusion of the forces that link his life and his literature that has dislocated

absolutely the “certainties” that we can get to own. Above all, for having been capable to improve the autobiographic genre helped by his way to understand, as Jorge Luis Borges and Marcel Schowb did, the reality as unverified and fiction as one more of many possibilities of what is “real”. In this article, we will try to go deeper into the “discredit of the autobiographic and critical genre made by Sergio Pitól in *La trilogía de la memoria* thanks to the influence of Jorge Luis Borge’s literature.

KEY WORDS: Borges, biography, kaleidoscope, literarycriticism, fiction.

NOTAS

- 1 Véase su *Nueva historia universal de la infamia*.
- 2 Le dirá Deryn a Miguel del Solar en el transcurso de *El desfile del amor*: “La dialéctica [...] es el producto más alto de la filosofía idealista alemana [...] Hegel fue su verdadero artífice, no Marx, como piensa el vulgo. Debe uno recalcarlo siempre. [...] La dialéctica es un concepto hegeliano. Tesis. Antítesis. Síntesis. Tan fácil como eso. ¿Tesis?, el porfiriato. ¿Antítesis?, la revolución. La síntesis somos todos. Bueno, todos, todos no; aún no es posible. La síntesis somos nosotros, digamos, quienes sobrevivimos al desastre y quienes se nos han incorporado. Formamos, lo queramos o no, una materialización nueva del concepto de unidad nacional. Síntesis somos precisamente los que estamos sentados en torno a esta mesa” (PITOL, 2000b, p. 165, 166).

REFERENCIAS

- BALZA, José. *Sergio Pitól. Los territorios del viajero*. México: Era, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. México: Alianza Editorial, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *El aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- CASTAÑÓN, Adolfo. *Sobre la inutilidad y perjuicios de los fines de siglo, milenio y mundo, con especial referencia al ejercicio de la literatura en América Latina y a algunos escritores mexicanos, en particular a Sergio Pitól*. México: Instituto Veracruzano de Cultura, 2001.
- PERELMAN, Jakob. *Física recreativa*. México: Roca, 1988.
- PITOL, Sergio. *Juegos florales*. México: Era, 1990.
- PITOL, Sergio. *El tañido de una flauta*. México: Era, 1994.

PITOL, Sergio. *Domar a la divina garza*. México: Era, 2000a.

PITOL, Sergio. *El desfile del amor*. México: Era, 2000b.

PITOL, Sergio. *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama, 2007.

SADA, Daniel. La prosa conjetural de Sergio Pitol. In: BALZA, José. *Sergio Pitol: los territorios del viajero*. México: Era, 2000.