

Prólogo

Veinte vueltas al planeta Pitól

En el colofón a este volumen dedicado a celebrar, mediante el análisis de su obra, al consagrado escritor mexicano Sergio Pitól, su amigo Enrique Vila-Matas revela una anécdota vinculada a los trances de la organización del homenaje que se le rindió, al final del mes de mayo del 2008 en la Universidad Michel de Montaigne – Bordeaux 3, al merecido ganador del Premio Cervantes 2005. En la víspera del acontecimiento en Burdeos, todos andábamos buscando a Pitól que, según parecía, había faltado a nuestra cita por motivos desconocidos y cuyo paradero ignorábamos por completo. Si el rescate de la peripecia que tanto susto nos ocasionó tiene aquí relevancia, no es tanto por lo que no se produjo, es decir la fuga del compromiso institucional que suponía el coloquio para un autor cuya libertad, siempre subrayada, le vuelve regocijadamente inasible, sino por lo que aconteció como por arte de magia: una materialización inesperada, algo irreal –o, como se insistirá en adelante, ya casi ficticia–, cuya marcada escenografía configuraba un verdadero espectáculo. La escisión vertical entre la escalera por la que nos apareció Sergio Pitól y el hall del hotel bordelés desde el cual todos intentábamos localizarlo en alguno de los dos continentes, Europa o América latina, nos convirtió literalmente en los espectadores de una epifanía encantadora, tan encantadora como su principal protagonista, cuya voluntad de superar por sí solo las dificultades logísticas del inicial contratiempo subrayaba la «elegancia moral» que le caracteriza.

Llamativamente, en la declarada oda al lenguaje que nos ofrece **Sergio Pitól** en la apertura de este libro, es un concepto de índole moral

el que viene a caracterizar la postura del sujeto hablante respecto a la literatura: el concepto de *reciprocidad*. Pitol nos dice en efecto que el lenguaje nos preexiste, que —citando a Pedro Salinas— se nos impone desde que nacemos: en otras palabras, que al ser humano, lo hace el lenguaje. Desde este punto de vista, la creación literaria es el único modo de saldar esa deuda, o, mejor dicho, devolverle el favor al idioma, al hacer obra de *creación* verbal. De ahí la dicotomía, «definitiva» para el veracruzano, entre «redacción», observancia pasiva del código preexistente, y «escritura», aportación propia en un lenguaje que se moldea y cuyas posibilidades abiertas de significación se explotan. Ya vemos cómo el sentido moral no se compagina aquí con ningún tipo de contrición sino con una reivindicada emancipación del sujeto, ya que se trata explícitamente aquí de «intensificar la vida».

Esta reciprocidad, la volvemos a encontrar en el primer texto de los amigos del autor, que conforman el capítulo liminar de este volumen. **Enrique Vila-Matas** articula en efecto las «lecciones» de su declarado maestro a raíz de una *reversibilidad* inicial: Pitol afirmando que Vila-Matas fue su maestro. A través de la escrupulosa rectificación que emprende el autor de *El mal de Montano* en su primera contribución, nos llaman aquí la atención tanto la fantasía que supone tal dictamen como su paradójica efectividad en nuestra realidad. Por una parte, en efecto, afirmar que Pitol tiene como maestro a Enrique Vila-Matas es distorsionar por lo menos la temporalidad de dicha realidad, lo que podrían prolongar otras distorsiones graciosas narradas por Vila-Matas, por ejemplo la presentación de este último por Pitol ante sus alumnos polacos como su hijo biológico, o, siguiendo con las paternidades fantaseadas, el retrato de un falso hijo de Lenin. Por otra parte, más allá de la contaminación de nuestro mundo por la ficción sobre la cual volveremos, lo que debe destacarse aquí es la parte infalsificable de la afirmación de Pitol, en cuanto traduce su constante apertura y disponibilidad a su entorno. El veracruzano es literalmente el primer (y, en la época, único) lector de la obra de Vila-Matas y se hace patente que Pitol no tiene dificultades para aceptar los aportes de los jóvenes escritores y subvertir las jerarquías generacionales. Sergio Pitol, cuya poética se define en el antagonismo con lo unilateral y lo *a priori*, perfectamente pudo no haber tenido *prevenciones*, ni reparos, en pensar que el joven Vila-Matas era efectivamente su maestro.

Es la misma *flexibilidad* que identificamos en los –inolvidables– cinco encuentros narrados por **Jorge Herralde**, y que viene a subrayar la ambivalencia de la inscripción del veracruzano en los campos de la diplomacia y de la política. Por una parte, y es lo que recalca Herralde valiéndose de la primera acepción del término «*etiqueta*», el cargo diplomático, como los ejercidos sucesivamente por Pitol, o el compromiso político, como el apoyo a López Obrador en el año 2006, constituyen una acumulación de códigos a los que conformarse, lo que acata, precisamente, el respeto de la etiqueta. En el caso particular del apoyo político, se convierten en obligaciones que respetar. O sea, unos obstáculos tanto materiales como *intelectuales* que impiden la *libre* dedicación a la actividad de la escritura. «Intelectuales», porque, otra vez, remite característicamente la etiqueta a la observancia de lo que preexiste de forma *rígida* y definitiva: la etiqueta es el lugar donde se ponen los nombres de las categorías, especies, géneros, etc., que constituyen las *taxonomías*. Y, lo iremos confirmando, Pitol no se lleva muy bien con la impermeabilidad y el confinamiento... Pero, por otra parte, sacando la diplomacia del marco de la oficialidad institucional y volviendo por lo tanto al terreno *individual* de la exigencia ética, el hecho de esforzarse primero por considerar la positividad del otro, esfuerzo que podemos llamar *benevolencia*, es una cortesía –para no repetir la palabra «elegancia»– moral en el mismo fundamento antropológico del gesto diplomático.

Es precisamente este *respeto* constitutivo de la alteridad en la visión del mundo propuesta por Sergio Pitol lo que lo aleja de toda forma de paternalismo. **Álvaro Enrigue** lo confirma, al destacar la «excepción Pitol» en un ámbito cultural y literario marcado por la búsqueda del padre y por lo tanto, de la «verticalidad» de los valores asociados a dicha figura. Se independiza así, ya desde 1972 y *El tañido de una flauta*, del «tópico general y aglutinante» de las obras de Juan Rulfo, Carlos Fuentes u Octavio Paz, para destacar a los más famosos que marcaron un hito en la literatura mexicana del siglo XX. Si se conforma así un estándar o una tradición, entonces bien puede aparecer Pitol como su «dinamitero». Primero, por la humildad *asertiva* que caracteriza su obra: su modo de afirmar la verdad nunca es –otra vez– categórico. Valedor de una «literatura no como una certeza, sino como un misterio», parece Sergio Pitol seguir en una libre *negociación* con el mundo que se opone a

la afirmación tajante de sus contemporáneos. Y esta abierta negociación bien puede explicar el pudor narrativo que Álvaro Enrigue destaca en la obra del veracruzano, que sustituye a la violencia de una representación frontalmente afirmativa («pornográfica») del mundo, la lateralidad de un sutil encubrimiento. Así que ya no se trata aquí de colmar un vacío, sino, y lo confirmaremos en adelante, de *crearlo*. Para decirlo de manera más explícita, siguiendo el análisis de Álvaro Enrigue, Sergio Pitol tiene más que ver con la figura materna y cóncava de la «recolectora», que con la convexidad «del cazador».

Esta *horizontalidad*, si concebimos como vertical tanto lo que se puede heredar de una determinada tradición (literaria, cultural, nacional, etc.) como las jerarquías o instituciones que proceden de ella, es también lo que puede caracterizar la voluntad de *cruzar* (no deja de influir la fuerza simbólica del estado *veracruzano* en que se crió) la primera de las tres fronteras que, escribe **Russell M. Cluff**, Sergio Pitol franquea constantemente. El *viaje* es en efecto el movimiento fundamental de los escritos del autor. En palabras del propio Pitol, la primera virtud de la *extraterritorialidad* que implica el viaje es así convertirse en un revelador respecto al «juicio de valor que deben emitir una vez que se encuentran desasidos de todos sus apoyos tradicionales, de sus hábitos» los extranjeros. Las otras dos fronteras tienen mucho que ver entre sí. La «hibridez» mencionada por Russell M. Cluff es por supuesto la que difumina los límites de los *géneros* discursivos en la escritura del veracruzano. Pero el ejemplo de porosidad genérica aquí escogido, en el que cuento y ensayo se contaminan mutuamente, pone en tela de juicio, como lo hacía Borges, otra frontera, más metafísica: la frontera entre realidad y ficción.

Lo cierto es que esa sempiterna dicotomía es asunto exclusivo del mundo extralingüístico: el *texto*, insiste **Federico Bravo** en su estudio sobre «Hacia Varsovia», puede tener un modo de donación muy distinto al de la aseveración, y ya vimos en qué esto se conforma con la ontología de Pitol. El texto puede *referir* la existencia de un suceso, o sea *decir* algo; pero también puede *hacer* algo, es decir poner en obra un proceso *formal* no declarado por el mensaje lingüístico, *al margen* del significado. O mejor dicho, en su vehículo. Desde entonces, lo que comunica el texto ya no se dice: se *muestra*. Es la «performatividad» del texto literario, por

ejemplo mediante la reactivación contextual de una etimología, olvidada por el significado, pero presente en el *significante*, es decir, la *forma* revestida, la imagen propuesta. Y nos encontramos con «otra manera de significar del texto, que implica un modo de escucha asociativo, analógico» que en los escritos de Pitol más que en otros erige al *instinto* en brújula de nuestra aprensión. De ahí la flexibilidad ante las paradojas semánticas, que posibilita la «perfección» de aquellos oximorones a la luz de este tipo de «procedimiento de desdoblamiento casi «tectónico» del texto, por cuya superficie el lector ve derivar, latente pero patente, otro texto sobreimpreso».

Esta misma superposición de los significados puede en realidad implicar cualquier forma distinta del lenguaje articulado estructurada con intencionalidad. Es así como **Alfonso Colorado** destaca, al comentar el «Vals de Mefisto», el hecho de que «la música, cuya presencia es aparentemente oblicua, articula una dimensión paralela de la narración». Y lo que acabamos de decir acerca de la *iconicidad* puede ampliar su campo de aplicación tan pronto como aparece un elemento de significación «no analítico sino plástico», y aquí, en concreto, no la presencia referencial de la música en el texto pitoliano sino su propia *musicalidad*. Así es como la conjugación de las artes que se figura en las obras de Sergio Pitol permite que la superposición de los significados se deslice hacia la superposición de los sentidos. Si se piensa en la música, cuyo campo semántico satura los títulos de las obras de Pitol («tañido», «flauta», «nocturno», «vals», «fuga», etc.), «es casi imposible disociar forma de fondo». Se llega por lo tanto a «un lenguaje alterno al *logos*, a la palabra». Y entendemos que si el *logos* complementado aquí es a la vez el del sistema *perene* de las reglas o convenciones lingüísticas y el de la verdad como estabilidad y reconocimiento, el artificio declarado de la *forma* tiene en cambio que ver con el movimiento, el devenir y el cambio: en otras palabras, con la *plasticidad*.

Quien es conocedor de la obra del veracruzano sabe que, efectivamente, el proceso de transformación desempeña en ella un papel fundamental. Pero la transformación no es forzosamente modificación profunda o cambio irreversible: hay metamorfosis momentáneas que resultan ser meras *disimulaciones*. Y la temática de la máscara por supuesto no está confinada, en la obra de Sergio Pitol, en el famoso «Tríptico del Carnaval»: es, al revés, una constante en los textos del veracruzano, tan

pronto como nos dice **Eduardo Ramos-Izquierdo** en su estudio del cuento «Vals de Mefisto», dejamos de considerarla únicamente como un mero elemento referido y empezamos a vislumbrarla, otra vez, como un *proceso* obrando en los relatos. La mezcla polifónica de las *vozes* narrativas «íntimamente» vinculada «con la hibridez genérica del cuento», es en efecto un clásico recurso de *encubrimiento de la identidad*. Y tiene su indisociable correlato en la *espejularidad* que también, al *fragmentarla*, deja fuera de alcance a la integridad de un supuesto *sujeto*.

Si los juegos de espejos textuales siempre figuran el *engaste* o como diría Eduardo Ramos-Izquierdo, el «anidamiento», es porque ambicionan derrumbar *las leyes del entendimiento*, haciendo patente que finalmente, en el mundo, nada tiene más realidad que las construcciones discursivas. Este modo *operativo* de afirmarlo, que tanto Cervantes como Borges enmarcan en la literatura escrita en castellano, inflige por supuesto una violencia a nuestra quietud. Y es, escribe **Lenina Méndez-Craipeau**, una de las puertas de entrada del *horror* en la narrativa de Sergio Pitol. La ley de identidad no es por supuesto la única que se puede transgredir: la *causalidad* es muy a menudo lo que se hace vacilar, y con mayor fuerza si el punto de arranque de las distorsiones que se infligen es el más anodino cotidiano. Los cuentos de *Nocturno de Bujara* manifiestan así una propensión, atestiguando el interés de Pitol por el *unheimlich* freudiano, a precipitar «vidas perfectamente normales» en un remolino donde ni «las leyes naturales del tiempo y del espacio» ni «nuestros conocimientos racionales sobre la linealidad» siguen vigentes. El horror puede por supuesto también ser *maldad*, como en el caso de «Victorio Ferri cuenta un cuento» y del sadismo «primario, bestial, primigenio» del protagonista epónimo.

Pasar del formato del cuento al de la novela supone un cambio ante todo discursivo. Ahí donde el cuento también agudiza la incertidumbre entre realidad y ficción por tener una *viabilidad verbal* extraliteraria ya que se parece, por su extensión, a cualquier relato *espontáneo* de tipo anecdótico, la novela en cambio, que no puede, por su duración, esconder el artificio de su elaboración arquitectónica, funciona de forma más autónoma y clausurada como sistema. O, mejor dicho, como *mundo*. Es por este motivo un objeto discursivo aparte, indisociable de la temporalidad de la *escritura*. Y el caso es que, nos dice **Laura Cázares**

en su estudio de *Juegos florales*, muy a menudo, en el mundo de Pitol, aparecen *profesionales* de la escritura, o personajes que aspiran a serlo: autores, críticos, pero también, nos dice Laura Cázares, *lectores*. Abren así el espacio de «la metaficción», o sea «el proceso de la escritura y los comentarios críticos acerca de la misma». Y dentro de este espacio podemos destacar un fenómeno particularmente significativo: las obras *evocadas* casi nunca son producidas por el texto. *Sólo existe el comentario y no su objeto*, lo que es otra manera, consabida, de establecer la primacía del imperio del lenguaje.

Otro correlato de la temporalidad novelesca y de la *memoria* que ésta a la vez expone (supuestamente) y solicita (efectivamente) es la relación que mantiene con el *acontecimiento histórico*. La novela *El desfile del amor* así permite a **Marie-José Hanaï** evocar el tratamiento por Sergio Pitol del pasado reciente de México y explicarnos de qué modo el autor lo va a «novelizar». Y volvemos a encontrar una forma de racionalidad, la de los métodos «científicos» de investigación de Miguel del Solar «emisor del discurso histórico, quien ambiciona encontrar la verdad de lo acontecido». Dicha racionalidad se valora a la luz de su habitual contrapunto en la narrativa de Pitol: «el delirio, la locura de los demás personajes (los emisores del discurso literario, artístico)». La colusión en el relato de períodos distintos de la historia nacional viene a confirmar nuestra sospecha de antemano: que el intento de apegarse a lo *factual* no va a resultar muy valioso; mucho menos valioso, en todo caso, que la *tergiversación* de lo acaecido. Tan pronto como «el método empleado se deja divagar por discursos estériles», asistimos a una carnavalización de la Historia como *disciplina* y como imposición de un orden sobre los hechos. Y como sucede a menudo, el aporte de una asumida *subjetividad* en la indagación del pasado acaba aclarándolo de manera más satisfactoria.

Pero **Karim Benmiloud** apela a reforzar nuestra vigilancia contra lo que podría acabar convirtiéndose en una dicotomía caricaturesca entre, por una parte un modo de conocimiento racional, y por otra, un modo de conocimiento artístico. La ontología que se deduce de la obra de Pitol, y en particular, de *El desfile del amor* se aleja bastante de esa vulgata. Así que llaman nuestra atención las frecuentes figuras de aspirantes a escritores, poetas, cantantes de los que las narraciones destacan el «talento discutible», por no decir la «fama artística

calamitosa». El caso es que en las cosmogonías pitolianas, cualquier concepto viene compaginado con su *envés*: «fracaso/éxito», «genio/impostura», «vigilia/sueño», «realidad/ficción», etc. Y, más allá de la temática de la máscara como artificio que se *ostenta*, nos topamos con la *indecidibilidad* del doble, que puede entenderse como plasmación de una serie de indeterminaciones (sicológicas, sociales, genéricas, sexuales, etc.). En otras palabras, tan pronto como se establecen relaciones de *simetría*, se pasa del Uno del entendimiento al Múltiple de la confusión, y la jerarquía de los valores resulta trastornada. Podemos concebir dicho trastorno como una mera subversión –emancipadora o no– de los códigos y de las identidades sociales, como en el caso del bien nombrado *Dionisio*, esposo de Eduvigés, del que se dice que «ya ni siquiera se sabía si era macho o vieja». O puede que afloren, detrás de la risa, de la caricajada y del carnaval, «grandes angustias metafísicas».

Volvemos a encontrar, en el estudio, centrado en el personaje de Dante de la Estrella, que propone **Raphaël Estève** de la novela *Domar la divina garza*, el mismo movimiento nietzscheano de *transvaloración*. Los síntomas de un exceso de *razón*, etimológicamente *para noia*, parecen estigmatizados por su contraste con los preceptos –otra vez, dionisiacos– de la extravagante María Karapetiz, la «garza» del título. El *resentimiento* que mina «digestivamente» a De la Estrella es indisociable de una constante puesta en tela de juicio de la *casualidad*, repudio característico del paranoico. Dante nunca parece estar conforme con el «lanzamiento de dados» de la existencia, y su falta de elegancia moral radica tanto en el repudio del *amor fati* como en el nihilismo de su promoción de unas abstracciones inmutables y su correlativo desprecio de la *materia* y de sus incesantes modificaciones. Pero, aquí también, ya que Pitol siempre quiere evitar que los desequilibrios y la jerarquía de los valores no hagan más que invertirse, la caricatura de la *praxis* dionisiaca del bando de Karapetiz llama *reflexivamente* nuestra atención sobre el hecho de que nadie se libra de la evidente estupidez de Dante.

Porque es ahí donde empezamos a trascender la temática de la máscara y del doble: no sólo en la reciprocidad concientizada de la alteridad (yo soy el otro), sino también en el *equilibrio* de la dualidad. Uno de los ámbitos que convoca esas nociones con mayor inmediatez, implicando una puesta en práctica constantemente *reiterada* de esos valores morales es característicamente la pareja, o el *matrimonio*. En la

novela *La vida conyugal*, nos dice **Erich Fisbach**, no hay que conformarse con el innegable «humor negro por momentos profundamente cruel y burlesco», ni con «la parodia y la deformación grotesca» que roen la «respetabilidad» del matrimonio en cuanto institución, es decir en cuanto conjunto de coacciones y de obligaciones que acatar. En efecto, esta comedia social de las apariencias (pero ya conocemos los fallos de quienes pretenden no fiarse nunca de ellas) no deja al final de coincidir con una realidad, eso sí, más íntima: la del asomo de un apego auténtico, en *La vida conyugal*, entre la mujer, Jacqueline Cascorro y el marido, Nicolás Lobato, al que ésta acaba prefiriendo, y primero sexualmente, por encima de su séquito de amantes. El nudo del problema radica en que, tal vez por el peso de la institución, dicho apego no podía ser –como en las comedias hollywoodianas de «enredo matrimonial» estudiadas por el filósofo Stanley Cavell– libremente *consentido*.

El «sí» de este libre consentimiento, parece traducir tanto la postura vital de Sergio Pitol como, escribe **Alejandro Hermosilla Sánchez**, su «batalla contra las nihilistas sirenas de la escritura del *no*». Si decidimos indagar en las determinaciones *geográficas* de esta apertura al otro del autor de *El arte de la fuga*, volvemos a encontrar una dualidad que se puede concebir como dialéctica entre observancia (o perpetuación) y resiliencia. Por una parte, en efecto, el estado de Veracruz donde vivió Pitol sus primeros años es conocido como «*la puerta al mundo*», ya que por allí «se recibían la mayoría de los embarques que de otros países venían a México». Por otra, los espacios de la Córdoba veracruzana en que se crió el autor configuraban una cosmogonía marcada al revés por la impermeabilidad de los espacios contiguos que la componían, un hermetismo primero sociológico (étnico, etc.) que sólo la temporaria neutralidad de los niños que iban a la escuela lograba suspender. Y el hecho de que Pitol formara parte de «los únicos transeúntes *naturales*» entre esos mundos constituidos por «una serie de jerarquías» parece todavía adecuadamente definirlo tanto desde punto de vista de la translación como de su espontaneidad.

En la obra de Sergio Pitol parece que se alcanza cierto equilibrio cuantitativo entre lo supuestamente ficticio, los cuentos y las novelas, y lo que teóricamente no tendría que serlo, es decir, los ensayos y la autobiografía. En esta última sitúa **Esperanza López Parada** el punto

de partida de su estudio, y más concretamente, en lo que puede revelar la ya famosa y total omisión por Pitol, en *El viaje*, tras sus cinco años en Praga, de la mención del nombre de dicha ciudad. Y es el mismo autor quien relaciona esta omisión con el advenimiento de un ser impersonal que no logra contemplar su rostro, «no por falta de vista, sino por inexistencia de la cara». Lejos de circunscribir dicha retractación de la propia identidad al consabido palimpsesto de la literatura entendida como ineluctablemente «segunda» (variación, reescritura, comentario, etc.), Esperanza López Parada, conecta, tras fijar la dimensión ontológica de su propuesta y aludir a la «conciencia melancólica» —característicamente citadora— de Sergio Pitol, con la concavidad evocada por Álvaro Enrigue o la lectura «flotante» intuita por Federico Bravo.

Los tres críticos definen en efecto la poética y la fenomenología pitoliana de forma muy parecida. Primero, en la abstracción, que nos propone «una serie de perfiles depurados y de líneas esenciales». Luego, en la suspensión, que, como lo declara el concepto estoicista de *epoché* (o *epojé*), traduce una puesta entre paréntesis del juicio asertivo de verdad o de realidad: en el campo del psicoanálisis la *epoché* es precisamente lo que posibilita la «navegación» en el inconsciente o en las fantasías del analizado. Y por fin en la *sustracción* que podemos entender sea como deficiencia asumida de nuestra capacidad a conocer realmente («deja su lugar a la humilde constatación de miradas siempre parciales»), sea como principio fundamental del Ser pensado como «retirada» (*entziehung*): hay que dejar sitio, retirarse para que nazca la existencia.

Esta *disponibilidad* de Sergio Pitol respecto al fenómeno perfectamente puede aplicarse al acontecimiento, y en concreto, al acontecimiento histórico. Es así como, nos indica **Elizabeth Corral Peña**, captar el «espíritu del tiempo» significa a menudo estar «en el buen sitio en el buen momento». No nos sorprende en efecto que el autor de *El viaje* se haya encontrado en la URSS «en un momento clave de la historia del país, con las emanaciones de la *perestroika* insinuándose en el aire». Haberse dejado llevar así por ese viento parece en todos puntos conforme a la *soltura* del que ha sabido «encontrar en la levedad a su mejor aliada». Y en adecuación con su demostrada afinidad con el alma eslava «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». Llegados a este punto, no

podemos sino recalcar la adecuación entre el pluralismo político que empieza a vislumbrarse en esos años y la pluralidad de las voces que caracteriza la polifonía –carnavalesca o no– teorizada por el imprescindible Mijaíl Bajtín como permitiendo «el ingreso de distintos tonos, coloraciones, ideologías».

No sólo acompaña Pitol, escribe **Maricruz Castro Ricalde**, el viento de la Glásnost: también sopla en su obra el espíritu activo de «una escritura libertaria y liberadora». Activo, porque es en su práctica, en su *praxis*, como se comunica su inteligibilidad. Y «la delicada diferencia entre el dato y el tropo, entre informar y performar» configura un espacio efectivamente emancipado tanto de las condiciones de verdad y de su lógica binaria (verdadero/falso) como de las leyes argumentativas de la demostración. Esta figuratividad es evidentemente subversiva por situarse más allá de los límites de lo estrictamente semántico (del mismo modo que se trata, al hacer interferir realidad y ficción en *El viaje*, de subvertir los límites genéricos del ensayo). Pero dichos «espacios simbólicos» sobre todo tienen, insiste Maricruz Castro Ricalde, un poder cognitivo o «heurístico». En efecto, tan pronto como existe un «movimiento en donde las ideas cobran vida gracias a la forma elegida», se puede poner «al alcance de muchos lo que de otra manera quedaría en manos de unos pocos». Y Pitol sigue así, de cierto modo, actuando de *traductor* al convertir conceptos abstractos en elementos de experiencia, una experiencia por supuesto ante todo estética.

El traductor puede también aparecer como el paradigma de la «segundaridad». Trabaja siempre –como lo hace también el crítico– a raíz de lo que preexiste. Y mezcla su voz con una voz inicial en un doble movimiento de *divulgación* de lo ininteligible por ser redactado en un idioma extranjero, y de *disimulación* de su intencionalidad subordinada a la voluntad primera del autor. A **Peter G. Broad** le preocupa un tipo de ocultación análogo cuando evoca el momento en que Sergio Pitol se separa de la narración de su cuento «refugiándose en el distanciamiento que viene de atribuirles a otros lo que está creando él». Esta forma de *fuga* puede efectivamente permitirnos pensar los ejercicios, otra vez, «metaficticios» (la ficción que pone en escena o habla de otra ficción) de Pitol, «donde el escritor está dentro y fuera al mismo tiempo del mundo creado». Como en el caso del traductor, lo que, ficticiamente o no, se impone, quita en parte el peso de la responsabilidad moral

o estética que tendría el autor sin mediaciones. Y este marco acaba convirtiéndose, paradójicamente, en un espacio suplementario de libertad. Tal sentimiento se parece al *amparo* que le confiere a Sergio Pitól la disolución de su identidad nacional en el territorio extranjero, que le exime, lo repetimos, de sus obligaciones estéticas y mundanas: se queda Pitól «sin tener que pensar qué cosas estaban de moda, tratar de quedar bien con algún grupo».

En el caso particular del mundo eslavo, podemos ver con **Liliana Tabákova** que el autor de *El desfile del amor* no mantiene una relación indiscriminada con el extranjero: Pitól nos aparece en efecto como profundo conocedor de los temperamentos específicos de cada uno de sus componentes nacionales rusos, polacos, checos, etc., si se nos permite esencializarlos así: «no tiende a poner los pueblos del Este europeo bajo un mismo rótulo». *Guía* de Liliana Tabákova por las calles de una Praga convertida en su ciudad de adopción, Sergio Pitól parece también haberse escogido una *herencia* eslava tanto en el campo de la crítica, ya lo vimos, como en el estricto ámbito literario. En cuanto al primero, no deja de llamarnos la atención que uno de los conceptos más operativos de Bajtín (uno de los «paladines» de Pitól) sea el de *dialogismo*. O sea la integración constitutiva y sistemática de la alteridad, de un destinatario, en cada uno de nuestros enunciados. Si sólo dañamos a los demás «cuando somos incapaces de imaginarlos», la toma de conciencia voluntarista («es algo que se cultiva») de la dimensión dialógica del lenguaje es, para volver al campo inicial de la ética, la primera garantía de tolerancia. En cuanto al segundo campo, el de las obras literarias, tras evocar a Gogol y su característica *excentricidad*, Liliana Tabákova quiere subrayar el parentesco entre Pitól y Witold Gombrowicz, con el cual comparte «el don analógico, la constante creación de vínculos asociativos entre obras literarias, musicales, arquitectónicas».

Si, como lo escribe Mallarmé, hay un *demonio* de la analogía, es que el modo de conocimiento al que nos da acceso, y que podemos llamar «poético», subvierte o suspende nuestra aprehensión analítica del mundo. Como lo dice el proverbio francés, «comparación no es *razón*», y la racionalidad se lleva efectivamente bastante mal con el surgimiento de la sorpresa, de lo imprevisto que modifica nuestra realidad. Y por consiguiente también se lleva mal con la alegría que

genera dicho surgimiento en el caso de Sergio Pitol. Si la risa, nos dice el filósofo Vladimir Jankélévitch, *disloca el «legato» de la existencia* –y no olvidemos aquí que «demonio» procede del verbo griego *daiomai*, «desgarro», «divido»–, entonces podemos decir que la partitura de Sergio Pitol se interpreta *staccato*. Su poética tiende en efecto a desagregar la unidad duradera. Intermitencia y *discontinuidad* son por lo tanto lo que caracteriza los dos términos –aquí casi gemelos– del sintagma «*Mephisto Waltzer*», traducido en aquel *Vals de Mephisto* que declara tan adecuadamente que Pitol es, de forma radical, *plural*.

Karim BENMILOUD y Raphaël ESTÈVE