



*La intertextualidad en la narrativa breve de  
Sergio Pitol*

Tesis doctoral presentada por  
**José Luis Nogales Baena**

Directora y tutora:  
**Dra. Carmen de Mora Valcárcel**

Universidad de Sevilla  
Facultad de Filología  
Programa de Estudios Filológicos  
Línea de Investigación: Literatura Hispanoamericana  
Sevilla, 2017



# ÍNDICE

RESUMEN	5
ABSTRACT	7
NOTA DE AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN	13
OBJETIVOS	16
JUSTIFICACIÓN	17
ESTADO DE LA CUESTIÓN	18
METODOLOGÍA	24
PLAN DE CAPÍTULOS	26

## *PRIMERA PARTE*

### CAPÍTULO 1

1. REFLEXIONES TEÓRICAS EN TORNO A LA NOCIÓN DE INTERTEXTUALIDAD	33
1.1. APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD	34
1.2. ESBOZO DE UNA TIPOLOGÍA DE LAS RELACIONES INTERTEXTUALES	43
1.3. LA LITERATURA COMO SISTEMA: LA TRANSDUCCIÓN Y LA AMPLIACIÓN DEL CANON	49
1.4. RUPTURA DE LAS FRONTERAS DEL CUENTO TRADICIONAL: LA INTERTEXTUALIDAD Y EL CUENTO HISPANOAMERICANO MODERNO	54
1.5. DE LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN (REFLEXIÓN FINAL SOBRE LAS POSIBILIDADES DEL ESTUDIO DE LA INTERTEXTUALIDAD)	61

## CAPÍTULO 2

2. LA NARRATIVA BREVE DE SERGIO PITOL: EL AUTOR, LA OBRA Y SU CONTEXTO	63
2.1. EL MÉXICO DE SERGIO PITOL	64
Sergio Pitol y el Grupo de Medio Siglo	64
El grupo de Medio Siglo y el nuevo cuento mexicano e hispanoamericano	81
2.2. MÁS ALLÁ DEL COSMOPOLITISMO	87
Un escritor en constante movimiento	88
Sergio Pitol, <i>agente cultural</i> del mundo hispánico	94
De vuelta en México	96
2.3. ETAPAS, ESTILO, TEMAS Y EDICIONES	99
2.4. <i>ARS POETICA</i> DE SERGIO PITOL	105
Sobre el cuento en particular	113
2.5. LOS CÁNONES PERSONALES DE SERGIO PITOL	116
Los cuentos de una vida	117
La pasión por los excéntricos	120

### *SEGUNDA PARTE*

## CAPÍTULO 3

3. PRIMEROS CUENTOS: TIEMPO CERCADO (1959) E INFIERNO DE TODOS (1964)	125
3.1. UNA LECTURA INTERTEXTUAL DEL CICLO DE CUENTOS Y LAS SAGAS FAMILIARES	128
3.2. DE LA INFLUENCIA LITERARIA A LA LECTURA INTERTEXTUAL DE LA <i>IMITATIO</i>	139
William Faulkner, el gran modelo	142

---

Modelos y temas mexicanos en «Amelia Otero»	147
Modelos y temas cubanos en «Tiempo cercado»	150
Giros y motivos borgeanos	153
3.3. RECURRENCIA DE LOS INTERTEXTOS CLÁSICOS	159
Las referencias bíblicas	159
La tragedia griega	163
3.4. INTERTEXTUALIDAD Y METADISCURSO LITERARIO	169
3.5. CONCLUSIONES	171
CAPÍTULO 4	
4. DE 1966 A 1972: <i>LOS CLIMAS</i> Y <i>NO HAY TAL LUGAR</i>	175
4.1. CITAS Y ALUSIONES EN LOS PARATEXTOS	181
4.2. LAS LISTAS	191
4.3. CITAS Y ALUSIONES SIGNIFICATIVAS EN EL INTERIOR DE LOS CUENTOS	196
«Los nombres no olvidados»	200
«Del encuentro nupcial»	203
4.4. ARCHITEXTUALIDAD: LO ONÍRICO Y EL RELATO DE FANTASMAS COMO MODELO	206
4.5. EL INTERTEXTO DESCONOCIDO Y LA PSEUDOINTERTEXTUALIDAD	210
4.6. INTERTEXTUALIDAD ENTRE LOS TEXTOS DE SERGIO PITOL	211
«Cuatro horas perdidas» y «Los oficios de tía Clara»	212
«Ícaro» y «Aparición de la falsa tortuga»: del cuento a la novela y viceversa	213
4.7. CONCLUSIONES	216

CAPÍTULO 5

5. ÚLTIMOS CUENTOS: <i>VALS DE MEFISTO</i> (1981, 1984)	219
5.1. ¿UN EXPERIMENTO FALLIDO?: «EL ÚNICO ARGUMENTO»	225
5.2. «TODO ESTÁ EN TODAS LAS COSAS»: SINCRETISMO Y UNIDAD	230
Formas musicales como modelos estructurantes: El caso de «Asimetría»	230
«Nocturno de Bujara»: la conjunción de los opuestos	238
La conciencia intertextual de Sergio Pitól en «Cementerio de tordos» y «El relato veneciano de Billie Upward»	249
5.3. ENTRE LA VIDA Y LA LITERATURA: SERGIO PITOL Y JUAN MANUEL TORRES, O LA INTERTEXTUALIDAD COMO HOMENAJE	256
5.4. CONCLUSIONES	268

CAPÍTULO 6

6. LA NARRATIVA BREVE DE LOS ÚLTIMOS AÑOS EN <i>EL ARTE DE LA FUGA</i> Y <i>EL MAGO DE VIENA</i>	271
CUESTIONES PRELIMINARES	271
6.1. <i>EL ARTE DE LA FUGA</i> Y <i>EL MAGO DE VIENA</i> : DOS LIBROS DE TEXTOS INTEGRADOS	274
6.2. LOS CUENTO-ENSAYOS	283
6.3. MEMORIAS, CRÓNICAS Y VIAJES	287
Un último cuento	289
CONCLUSIONES FINALES	295
<i>FINAL CONCLUSIONS</i>	303
BIBLIOGRAFÍA CITADA	311

## RESUMEN

Este trabajo estudia la intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitol: el modo en que el escritor utiliza este fenómeno de forma consciente como recurso literario y la forma en que este uso se relaciona con sus ideas sobre literatura, su poética, su canon personal y su papel en el actual sistema literario hispanoamericano. Bajo la etiqueta 'narrativa breve' incluimos toda la obra cuentística del autor más otros textos cortos que, siendo parcialmente narrativos, y difíciles de clasificar genéricamente, no fueron concebidos o presentados por él como 'cuentos', sino como ensayos o escritos autobiográficos. El grueso de este estudio se centra, no obstante, en la cuentística, pero trata de delinear a partir de ahí los senderos por los que ha avanzado la narrativa breve de Pitól desde mediados de los noventa. En cuanto a la intertextualidad, el estudio se lleva a cabo desde una doble perspectiva. Primero, desde la perspectiva del análisis de textos, distinguiendo los «textos otros» incorporados a sus narraciones, el modo en que han sido tratados (transformados e interpretados por el autor), sus funciones y su significado. Se da así cuenta de uno de los mecanismos literarios esenciales del mexicano y se profundiza en el entendimiento de su obra, aclarando y descubriendo nuevos significados. La segunda perspectiva es más amplia, y consiste en atender a la intertextualidad como a un fenómeno que interviene en la circulación de los textos (lo que Lubomír Doležal ha llamado «transducción»). En este sentido, la práctica intertextual puede entenderse como una transgresión consciente de las fronteras literarias —en sentido amplio: nacionales, de género, artísticas...—, una puesta en movimiento de la literatura que la sitúa en un contexto global, transcultural y multidisciplinario en el que se integra la obra de Pitól jugando un papel relevante que debe ser determinado. Entran en esta segunda perspectiva los problemas relativos al canon literario en el que el autor pretende inscribirse, así como su voluntad de vincularse a una literatura que aspira a ser 'internacional', y no exclusivamente 'nacional' (entendidos estos términos en el sentido en que lo hace Pascale Casanova).

El trabajo está dividido en dos partes: una de tipo contextual, histórica, general y panorámica (capítulos 1 y 2), donde se plantean los ejes fundamentales sobre los que rota el estudio posterior; y otra de tipo analítico (capítulos 3-6), orientada al estudio concreto de los textos y su relación con el panorama literario descrito específicamente en el segundo capítulo. En el primer capítulo se presenta de modo sintético, pues existen

monografías específicas sobre ello, un resumen de las teorías sobre la intertextualidad, se reseñan los puntos de vista más notables sobre el tema, y se indican cuáles son nuestras ideas al respecto. El segundo consiste en un acercamiento global al contexto histórico y literario en el que Sergio Pitol escribió su narrativa breve: la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Se traen a colación algunos datos biográficos, pero estos asuntos se entremezclan siempre con información fundamental sobre su obra y el contexto en que fue concebida; se delimita, igualmente, el corpus de estudio que será analizado en la segunda parte, así como las etapas o periodos en que puede dividirse su narrativa breve, y se discurre, partiendo, sobre todo, de los textos de carácter ensayístico y autobiográfico, sobre su *ars poetica* y su canon personal. En la segunda parte, siguiendo un orden cronológico, cada uno de los cuatro capítulos (capítulos 3-6) está centrado en una de las etapas literarias establecidas previamente. El capítulo tercero se ocupa de los cuentos escritos entre 1957 y 1962. El siguiente comprende todos los escritos entre los años 1962 y 1972. El quinto los relatos breves publicados entre 1980 y 1982. El sexto, por último, más breve, está pensado como un epílogo que quiere entrever el modo en que la narrativa híbrida pitoliana de los años noventa y posteriores se relaciona con la cuentística de las tres décadas anteriores.



## ***ABSTRACT***

This dissertation studies intertextuality in Sergio Pitol's short narrative works: specifically, the way the writer consciously uses this phenomenon as a literary technique, and how it relates to his ideas about literature, his poetics, his personal canon, and his role in the current Hispanic-American literary system. Under the label 'short narrative' we include all the author's short stories and other short texts which, being partly narrative in nature and difficult to classify in terms of its literary genre, were not conceived or presented by the writer as 'short stories,' but as autobiographical essays or writings. This study focuses, however, on the short stories, but from there tries to delineate the paths through which Pitol's short narrative has advanced since the mid-nineties. As for intertextuality, the study is carried out from a dual perspective. First, from the perspective of textual analysis, distinguishing the "other texts" incorporated into his narratives, the way they were treated (transformed and interpreted by the author), their functions and meaning. The objective of applying this perspective is to explain Pitol's fundamental literary mechanisms and to delve into his work, clarifying and discovering new meanings. The second perspective is broader and considers intertextuality as a phenomenon that intervenes in textual circulation (what Lubomír Doležel called "transduction"). In this sense, we understand the intertextual practice as a conscious transgression of literary borders—in a broad sense: national, genre, artistic...—, which positions Sergio Pitol's work in a global, transcultural and multidisciplinary context, playing a relevant role that must be determined. From this second perspective, we study the problems related to the literary canon in which the author aims to intervene, as well as his willingness to connect himself to a literature that aspires to be "international," and not exclusively "national" (these terms understood in the sense which Pascale Casanova does).

The work is divided into two parts. The first part is contextual, historical, general and panoramic (chapters 1 and 2), in which we explain the conceptual foundation on which the subsequent study is based. The second part is analytical (chapters 3-6), geared toward a study of the texts and their relation to the literary panorama described specifically in the second chapter. The first chapter presents a summary of the theories on intertextuality which is synthesized into specific monographs. The most notable points of view on the subject will be restated, and new further ideas on the topic will be introduced. The second chapter offers a global approach to the historical and literary

context in which Pitol wrote his short narrative works: the second half of the twentieth century and the first years of the twenty-first. Biographical details will be discussed, but these matters will be always intermingled with fundamental information about his work and the context in which it was conceived. The corpus of study that will be analyzed in the second part will be specified, as well as the stages or periods in which we divide his short narrative, and, mostly based on his essays and autobiographical writings, several points about his *ars poetica* and his personal canon will be elucidated. In the second part, in chronological order, each of the four chapters (chapters 3-6) is devoted to one of the previously established literary stages. The third chapter deals with the short stories written between 1957 and 1962. The next chapter covers all the writings between 1962 and 1972. The fifth one is dedicated to the short stories published between 1980 and 1982. Finally, the sixth chapter, which is shorter, is intended as an epilogue that aims to offer a glimpse of the way in which the Pitolian hybrid narrative of the nineties and beyond is related to the short storytelling of the previous three decades.

Sobre todo, esta tesis es para mi madre, ejemplo infinito de  
bondad, fuerza, cariño, amor.

Pero por supuesto esta tesis también es para mi padre, por  
su entereza, constancia, nobleza, paciencia.



## NOTA DE AGRADECIMIENTOS

Comencé este trabajo en Sevilla a mediados del 2013 y lo he terminado en Providence en octubre de 2017. Las páginas que siguen a continuación se han escrito en la ciudad hispalense, Budapest, Moscú, Dubná, Quinta Alegria (Portugal), Boston, la Ciudad de México y Providence, y en estos lugares tan dispares y a lo largo de estos años he contraído una gran cantidad de deudas con las personas y entidades que me han brindado su apoyo, su ayuda o su amistad. Me gustaría dejar aquí constancia, en la medida en que las palabras lo permitan, de mi sincero agradecimiento hacia todos ellos, con nombres y apellidos.

Hace algo más de cinco años, yo ni siquiera había oído hablar de Sergio Pitol. Fue la profesora Carmen de Mora Valcárcel quien me lo presentó (en el sentido metafórico del término) y su descubrimiento fue, como lo es siempre el de un gran escritor, deslumbrante. En seguida me decidí a escribir la tesis sobre su obra y Carmen, como en tantas otras cosas —antes, entonces y después—, me apoyó. A ella, por su magisterio constante y la cálida amistad y confianza que me ha brindado en estos años, mis más afectuosos agradecimientos.

En la Universidad de Sevilla, las charlas con los compañeros del doctorado, con los excompañeros de la carrera, los profesores y otros amigos, ya fuese en los pasillos, en el bar, en la cafetería o en el patio, fueron siempre un aliciente intelectual y un asueto merecido entre lecturas y cavilaciones. Muchas cosas salieron de esas conversaciones y han seguido saliendo después. A riesgo de olvidar algunos nombres, quiero agradecer aquí a los más de ellos por hacer de la universidad un lugar de amistad y buenos encuentros, y por prolongar todo eso más allá de los muros de la Facultad: gracias a Fátima Ballesteros, Javier Gil, Antonio Pedrote, José Manuel Garrido, Manuel Olmedo Govante, Alexander Sánchez Mora, Pablo Sánchez, Noel Rival, José Manuel Camacho, Ana Davis González, Roberto Bayot, Manuel Pérez Pérez, Antonio Ródenas. En otros términos, quiero ensalzar la excelente labor del servicio bibliotecario de la Universidad de Sevilla, siempre dispuesto a adquirir nuevos materiales cuando era posible, o a hacérmelos llegar a través del préstamo interbibliotecario. Conste igualmente mi reconocimiento a la ayuda del «Campus de Excelencia Internacional en Patrimonio, Patrimonium-10» (convocatoria 2014-2015), gestionada por la Universidad de Jaén,

coordinadora del Proyecto CEI Patrimonio, gracias a la cual pude realizar la estancia necesaria para la obtención de la mención internacional en el título de doctor.

En Budapest conté con el apoyo de la profesora Gabriella Menczel, quien me recibió con la simpatía y amabilidad que la caracteriza. En la Biblioteca Nacional de Lenguas Extranjeras de Budapest me atendieron con una paciencia y una cordialidad extraordinaria. Petra Báder no solo me ayudó, resolviendo para mí la más variada multitud de problemas y asuntos técnicos que mis incapacidades lingüísticas me ocasionaron, sino que se convirtió en mi gran guía por la ciudad y, más aún, en una gran amiga. Con ella y Peti, su querido esposo, y con Ksenia, pasé algunas de las mejores jornadas en la prodigiosa capital magiar.

En Boston, ha sido una suerte contar siempre con la ayuda y el apoyo de la profesora Adela Pineda. Mi compañero David Shames ha tenido la gentileza de revisar los textos en inglés de este trabajo. El Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Boston me dotó de unas ayudas económicas que me permitieron viajar a Irvine (California) y a la Ciudad de México, donde presenté algunas de las ideas que han pasado a formar parte de esta investigación, además de que pude consultar los fondos de las bibliotecas de la UNAM, y de la Biblioteca y la Hemeroteca nacionales de México.

En México, no tengo palabras para describir la calurosa y amistosa compañía que desde el primero hasta el último día me brindó mi buena amiga Laura Elisa Vizcaíno. Fue ella quien me mostró la ciudad a la que tanto había soñado viajar durante varios años, además de ayudarme con todo tipo de cuestiones y de prestarse a presentar el acto que tomó lugar en el Centro de Escritura Creativa Xavier Villaurrutia. Este acto lo organizó, con la energía y la afabilidad que lo distinguen, Héctor Orestes Aguilar, y en él participaron también Noé Cárdenas y Antonio Saborit. Por el cordial recibimiento que me dieron, mis agradecimientos.

Finalmente, el apoyo y la confianza constante de mi familia ha sido el mayor de mis dones y la mayor de mis tranquilidades. Mis tíos Ramón y Montse, José Luis y Encarna, y mi prima Eva están siempre ahí para lo que haga falta. Elena, Sasha, Roma, Olesia y Elizaveta me han tratado siempre como si fuera uno más de ellos. Mi padre se ha convertido en los últimos tiempos en uno de mis héroes personales. A mi hermano Sergio no lo cambio ni por todo el oro del mundo. Mi madre está siempre conmigo. Sobre mi esposa, Ksenia Smykovskaya, todo lo que diga se va a quedar corto: gracias por tu comprensión y tu cariño.

# **INTRODUCCIÓN**

---





Escritor, ensayista, traductor y crítico de arte; el veracruzano Sergio Pitol (1933) es artífice de una obra de singular originalidad, cuya relevancia en las letras mexicanas e hispanoamericanas no ha dejado de ser revalorada una y otra vez durante las últimas dos décadas. Por razones de fechas y afinidades culturales se le suele agrupar en la llamada generación mexicana de Medio Siglo, con varios de cuyos miembros mantiene una relación personal de amistad y comparte actitudes: apertura a lo universal, rechazo del nacionalismo radical, pretensiones de renovación formal, etc. Sin embargo, su obra ha discurrido por senderos particulares bien distintos de los de otros escritores de su país, consolidando una serie de notas y características propias que buenamente se han ganado a pulso el adjetivo de «pitolianos».

Más de treinta relatos cortos y cinco novelas constituyen su narrativa. Entre los primeros destacan de forma especial sus últimos cuentos, recogidos en *Nocturno de Bujara* (1989), en los que Pitol alcanza, sin duda alguna, una de sus cimas literarias. De sus novelas, bien conocido es el *Tríptico del carnaval* (1999), compuesto por *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1990); tres obras en las que el autor pone en práctica las reflexiones que le suscitó la lectura de Mijaíl Bajtín. Como traductor es autor de más de cuarenta trabajos: son conocidas sus versiones del inglés (las de Joseph Conrad y Henry James, por ejemplo) y del polaco (especialmente las de Witold Gombrowicz), pero también ha traducido del italiano y el ruso. Como ensayista ha dedicado muchas páginas a la literatura y el arte, y en ellas destaca su profunda mirada analítica, sus reflexiones sobre la literatura de muy variados países, con profusión y originalidad de ideas, pero donde principalmente se ocupa del quehacer literario en sus dos vertientes: la escritura y la lectura.

Para Sergio Pitol —muy próximo a Borges en este punto— «todo está en todo», y por lealtad a los textos y los lectores le es indispensable descubrir una y otra vez los autores y libros sobre los que se fundamenta su literatura. Así, aunque todo texto, según se ha demostrado, es un intertexto, en su caso concreto es la conciencia misma de serlo, la presencia continua de la literatura en la literatura, la que constituye una de las características fundamentales que recorre toda su producción, en la que la experiencia literaria se convierte en experiencia vital y ésta de nuevo en literatura.

### OBJETIVOS

El objetivo principal de esta tesis es profundizar en las relaciones intertextuales en la narrativa breve de Sergio Pitol. Bajo la etiqueta ‘narrativa breve’ incluimos, como se explicará con más detalles en el segundo capítulo (apartado 2.3., pp. 99-105), toda la obra cuentística del autor, compuesta entre mediados de los años cincuenta y principios de los ochenta fundamentalmente, más otros textos cortos, pertenecientes a los años noventa y dos mil, que, siendo parcialmente narrativos, y difíciles de clasificar genéricamente, no fueron concebidos o presentados por él como ‘cuentos’ —con excepción de «El oscuro hermano gemelo» (1995)—, sino como ensayos o escritos autobiográficos. La inclusión de estos textos se justifica, pues, por la voluntad de cubrir toda la carrera creativa del escritor, además de que pensamos que estos escritos breves están directamente relacionados con la poética desarrollada por él en torno al cuento y que se entienden mejor bajo una mirada de conjunto que los ponga en relación con sus escritos anteriores. Con todo, debe advertirse desde este momento que le dedicamos una menor atención a estos trabajos finales, los cuales necesitarán aún, en el futuro, de un estudio exclusivo más pormenorizado, dada la complejidad de este último periodo creativo. El grueso de este estudio se centra, pues, en el cuento, pero trata de delinear a partir de ahí los senderos por los que ha avanzado la narrativa breve de Pitol desde mediados de los noventa. Por otra parte, nuestro propósito es poner la obra del veracruzano en el contexto literario que, en nuestra opinión, se merece: no solo el mexicano, sino uno internacional que se ha ido ensanchando con el paso de los años. De ahí que dediquemos varias páginas del segundo capítulo a encuadrar al autor en el Grupo de Medio Siglo y el devenir de la literatura mexicana del siglo XX, pero también en el de la literatura hispanoamericana en general y otras corrientes occidentales, especialmente a partir de los años setenta.

En cuanto a la intertextualidad, nuestro objetivo es observar cómo el uso que el autor hace de este fenómeno textual en su narrativa breve está relacionado con su *ars poetica*, su canon literario personal y su forma de entender la vida y la literatura, conjunción esta última que el autor ha tratado siempre de presentar como indisociable en su obra. El estudio de la intertextualidad se lleva a cabo, pues, desde una doble perspectiva. Primero, desde la perspectiva del análisis de textos, distinguiendo los «textos otros» incorporados a sus narraciones, el modo en que han sido tratados (transformados e interpretados por el autor), sus funciones y su significado. Se da así cuenta de uno de

los mecanismos literarios esenciales del mexicano y se profundiza en el entendimiento de su obra, aclarando y descubriendo nuevos significados. La segunda perspectiva desde la que se estudia la intertextualidad es más amplia, y consiste en atender a la intertextualidad como a un fenómeno que interviene en la circulación de los textos (lo que Lubomír Doležel ha llamado «transducción»). En este sentido, la práctica intertextual puede entenderse como una transgresión consciente de las fronteras literarias —en sentido amplio: nacionales, de género, artísticas...—, una puesta en movimiento de la literatura que la sitúa en un contexto global, transcultural y multidisciplinario en el que se integra la obra de Pitol jugando un papel relevante que debe ser determinado. Entran en esta segunda perspectiva los problemas relativos al canon literario en el que el autor pretende inscribirse, así como su voluntad de vincularse a una literatura que aspira a ser ‘internacional’, y no exclusivamente ‘nacional’ —entendidos estos términos en el sentido en que lo hace Pascale Casanova (1999; véase después, en el segundo capítulo, la página 94)—.

Resumiendo, la tesis revelará la singularidad de la intertextualidad en la poética de Sergio Pitol, ofrecerá una lectura de conjunto de su narrativa breve a partir de este asunto e investigará el modo en que dicha cuestión se relaciona con la entrada de su obra en un contexto literario internacional. A su vez, servirá como ejemplo de estudio de la intertextualidad en la obra concreta de uno de los escritores mexicanos fundamentales de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, ampliando los conocimientos teóricos sobre la relación entre el cuento (o la narrativa breve en términos generales) y la intertextualidad en los estudios hispánicos.

### **JUSTIFICACIÓN**

Como premisa inicial, valga decir que partimos de la consideración de que la obra de Sergio Pitol es de una calidad extraordinaria. A ello, añadiríamos también que se trata, en concreto, de una obra compleja que lamentablemente pasó inicialmente desapercibida para el gran público, pero que, sobre todo a partir de los años noventa, ha sido revalorada, ha ido aumentando su número de adeptos y ha recibido los más altos reconocimientos de las letras hispánicas (los premios Juan Rulfo y Cervantes). Nacido en 1933, a Pitol se le suele agrupar con la Generación mexicana de Medio Siglo, un grupo de escritores polifacéticos muchas veces solapados por el éxito del *boom* hispanoamericano, pero cuya

trascendencia en la cultura y la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX está fuera de toda duda.

Por otra parte, consideramos también que el uso consciente de la intertextualidad como mecanismo narrativo, rupturista y transgresor se ha convertido en un rasgo distintivo de la narrativa breve latinoamericana más competente de los últimos cien años. Baste citar como ejemplo, entre muchos otros, los libros de cuentos de Uslar Pietri, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola o Augusto Monterroso. En base a lo cual, la complejidad y amplitud de este fenómeno en la obra de Sergio Pitól justifica la necesidad de un estudio pormenorizado. El uso efectivo de la intertextualidad como recurso literario es una constante *in crescendo* en la narrativa del veracruzano, quien desarrolla en sus libros casi todas las formas conocidas en las distintas tipologías —la alusión, la cita, la reescritura o hipertextualidad, el comentario crítico o metatextualidad, la traducción, la parodia, etc.—. La referencialidad explícita a otros textos se convierte así en una de sus marcas de identidad.

En fin, la calidad de la obra estudiada, la importancia de su autor en la cultura mexicana y el sistema literario hispanoamericano, el de la intertextualidad en la narrativa en español del siglo XX y comienzos del XXI, y la carencia aún de estudios específicos de largo calado sobre el asunto justifican el presente trabajo. Por último, téngase en cuenta el hecho de que, desde hace unos años, Pitól ha dejado de escribir, lo que permite un acercamiento global a la obra publicada bajo su supervisión, la cual puede darse por concluida.

### **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Como ya se ha dicho, el escritor veracruzano no obtuvo de forma inmediata el prestigio y reconocimiento del que goza en la actualidad, lo que provocó que los estudios académicos sobre él tardasen en desarrollarse y queden aún amplios espacios por cubrir. A este respecto, remitimos a los trabajos de Alfonso Montelongo (1998: 25-61) y Teresa García Díaz (2002: 191-250), quienes ya han comentado en detalle la recepción crítica de Pitól hasta 1994 y 1999 respectivamente, especialmente en México. El primero llama la atención sobre el hecho de que ninguno de los libros de Pitól, a pesar de sus propias quejas, pasó completamente inadvertido para la prensa mexicana; indica las reseñas y críticas que aparecieron en México tras cada una de sus publicaciones, incluyendo varias

traducciones; y repasa las reflexiones críticas que se han hecho sobre su literatura según diferentes temas: la reivindicación del valor de su obra, la autobiografía y la metaficción, el punto de vista narrativo y el humor. Por su parte, García Díaz repasa un corpus crítico que va de 1972 a 1999, aunque se centra especialmente en las referencias de los años ochenta y noventa. Afirma que la obra de Pitol era, en principio, leída tan solo por una minoría, que los escritos sobre ella aumentan hacia la primera mitad de los años ochenta y principios de los noventa, pero que no es hasta la publicación de *El arte de la fuga* que crece de manera notable el número de lectores y críticos que escriben sobre ella (2002: 192, 249). También divide la recepción de la obra pitoliana en varios temas: la especularidad; el fracaso o la «caída» de los personajes; la presencia del arte en la narrativa de Pitol; su valor como escritor y el de sus obras en el contexto mexicano y de habla hispana; y la novela *Juegos florales*, ya que la monografía de García Díaz tiene esta narración como centro de estudio.

En lo que respecta al ámbito académico —contexto en el que se inscribe el presente trabajo—, nos interesa recordar dos trabajos pioneros sobre la obra de Sergio Pitol de finales de los setenta y principios de los ochenta, procedentes de universidades estadounidenses: las tesis de doctorado de Russell M. Cluff (1978) y Noé Chavez-Magana (1982), dedicadas las dos a más de un autor, pero importantes por la atención que ambas prestaron a los cuentos del veracruzano en un momento en que eran nada o poco estudiados, y en contraposición, además, como se verá en seguida, al énfasis posterior que los estudiosos han puesto en sus novelas<sup>1</sup>. De hecho, las tres tesis siguientes publicadas en EE. UU., ya en la década de 1990, dan muestra de ese cambio de tendencia. Nos referimos, en concreto, a los estudios de Jesús Salas-Elorza (1992), Alfonso Montelongo (1994) y Salvador Acosta (1997)<sup>2</sup>. El primero se ocupa exclusivamente de las novelas *El tañido de una flauta* y *Domar a la divina garza*; el segundo y el tercero dedican un solo capítulo a algunos cuentos escogidos, mientras que los cuatro restantes se ocupan, respectivamente, de las primeras cuatro novelas del escritor.

En cualquier caso, sobra decir que el grueso de las contribuciones académicas sobre Pitol proviene de las instituciones mexicanas, en las que se han forjado grandes

---

<sup>1</sup> El trabajo de Cluff se ocupa también de Ricardo Garibay y José Emilio Pacheco. El de Chavez-Magana, de Juan García Ponce y Rosario Castellanos. Por otra parte, el capítulo que Cluff dedica a Pitol en su tesis doctoral ha sido la base de la que han surgido en años posteriores varios de los excelentes artículos que se recogen en la bibliografía del presente trabajo.

<sup>2</sup> Las tesis de Salas-Elorza y Montelongo se han impreso unos años después como libros (Salas-Elorza 1999; Montelongo 1998).

especialistas que, tras dedicarle estudios extensos, han seguido promoviendo después en sus discípulos y la academia nuevas investigaciones y avances. La profesora Laura Cázares, por ejemplo, desde su puesto en la Universidad Autónoma Metropolitana ha dirigido desde 1989 una gran cantidad de investigaciones sobre el veracruzano<sup>3</sup>, aparte de haber elaborado ella misma, durante todos estos años, una serie de artículos y estudios breves imprescindibles sobre las distintas facetas creativas del escritor, muchos de ellos recogidos posteriormente en su libro de 2006, *El caldero fáustico: La narrativa de Sergio Pitól*. Sin tratar de agotar la lista de nombres, merece al menos una mención especial la labor institucional de la Universidad Veracruzana para promover y difundir los estudios sobre Sergio Pitól y la importancia de su obra, e, igualmente, el trabajo particular de las profesoras Maricruz Castro Ricalde y Teresa García Díaz<sup>4</sup>.

A los estudios extensos de estos y otros especialistas en México y Estados Unidos se han sumado, durante los últimos quince años, desde Francia, los muchos trabajos de Karin Benmiloud<sup>5</sup>; y, de forma más amplia, las breves pero invaluable aportaciones que hispanistas de todo el mundo, asombrados por alguna que otra particularidad de la obra de Pitól, le han dedicado, contribuyendo a señalar aspectos fundamentales de su narrativa o ensayística. Pensamos, por ejemplo, en el artículo de Carmen de Mora Valcárcel sobre el tiempo en su cuentística (2008), el de María del Pilar Vila sobre sus ensayos (2012), el de Oswaldo Zavala sobre la trascendencia de *El arte de la fuga* en el histórico debate mexicano cosmopolitismo versus nacionalismo (2012), o el de Francisco Uzcanga Meinecke sobre *El viaje* (2007). Por último, no queremos dejar de señalar, en este breve repaso general sobre las aportaciones académicas más relevantes de los últimos años, los varios libros de homenajes y números especiales de revistas dedicados a Pitól que, igualmente, han fomentado el estudio de su obra y dado lugar a novedosas aportaciones

---

<sup>3</sup> Varias de estas investigaciones son citadas y comentadas brevemente en el libro de García Díaz (2002: 194-95), aunque hay muchas más que, por no ser este el lugar adecuado para ello, dejamos de reproducir.

<sup>4</sup> Maricruz Castro Ricalde se doctoró en 1995 con una tesis sobre la *Trilogía del carnaval* que publicó cinco años más tarde como libro (Castro 2000). El libro de Teresa García Díaz del año 2002, *Del Tajín a Venecia: Un regreso a ninguna parte*, es también el resultado de una tesis doctoral. Se trata, en ambos casos, de valiosas aportaciones a las que han de sumarse muchos otros artículos o capítulos de libros, algunos de los cuales están recogidos en la bibliografía de la presente investigación.

<sup>5</sup> Benmiloud se doctoró en 2000 con una tesis sobre Juan García Ponce, Sergio Pitól y Salvador Elizondo, «Vertiges du roman mexicain contemporain: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitól». Lamentablemente, no hemos tenido acceso a ese estudio, aunque, según entendemos, una síntesis de las principales ideas allí concluidas fue expuesta en otro trabajo suyo de 2004.

sobre ella. Así por ejemplo, los volúmenes coordinados por García Díaz (2007a), Karim Benmiloud y Raphaël Estève (2012), y Elizabeth Corral (2016)<sup>6</sup>.

Dicho esto, vale insistir en que la mayoría de estudios de mayor amplitud se han dedicado a las novelas, y, entre ellas, muy específicamente a las del *Tríptico del carnaval* —esto es, a *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1990)—. A estas tres últimas se han aplicado frecuentemente teorías procedentes de Bajtín —lo carnavalesco, el dialogismo u otras— y conceptos como los de parodia o ironía, etc.<sup>7</sup>, aunque, por supuesto, hay excepciones. Un libro excelente como lo es el ya referido de García Díaz (2002) se ocupa pormenorizadamente de *Juegos florales*, bajo la tesis, en concreto, de que esta novela es representativa de la estética pitoliana en su conjunto, lo que la conduce, en la práctica, a analizar otras muchas piezas de su producción artística. Por su parte, otro volumen de consulta indispensable, el de Montelongo (1998), se centra en *El tañido de una flauta* y *Domar a la divina garza*, quien pretende así abarcar las dos fases que distingue de la creación pitoliana en la novela, una seria —a la que pertenecerían las dos primeras— y otra en la que el régimen humorístico se convierte en una constante *in crescendo* —a la que pertenecen las otras tres— (1998: 20-24).

En síntesis, existen numerosos artículos de sustancial importancia sobre los cuentos de Pitol, bien por ocuparse en detalle de algunos de los más complejos o representativos, bien por tratar de cubrir aspectos relevantes en varios de ellos<sup>8</sup>; pero, en puridad, apenas un par de libros han tratado de abarcar toda la cuentística bajo una mirada de conjunto: el de Renato Prada Oropeza, *La narrativa de Sergio Pitol: Los cuentos* (1996), y el de Hugo Valdés Manrique, *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol* (1998). El primero delimita un amplio corpus de estudio que divide en tres etapas, las cuales estudia centrándose, respectivamente, en 1) el *topos* de lo demoníaco, 2) «la vacuidad del falso cosmopolitismo, del desarraigo del hombre fuera de su referencia sociocultural

---

<sup>6</sup> En la introducción de este último libro, precisamente, puede encontrarse un balance crítico detallado de las aportaciones que números especiales de revistas y libros-homenajes han significado para los estudios pitolianos (Corral 2016: 11-18).

<sup>7</sup> Así los libros de Castro 2000; Fernández de Alba 1998; Montelongo 1998; Pérez 2011; Salas-Elorza 1999; Serrato 2013. También el capítulo VII de Acosta (1997), entre otros que podrían citarse.

<sup>8</sup> Algunos de estos trabajos, a modo de ejemplos representativos, son el de Brescia sobre los personajes fracasados de Pitol (1998); los de Cluff (1996; 2007) y Muñoz (1981; 1991; 1992; 2007) sobre sus primeros cuentos; los artículos de Cázares (1992; 1999a; 2007; 2016); o el ya citado de Mora Valcárcel (2008).

primaria y fundante» (22), y 3) la dialéctica de la *intratextualidad*<sup>9</sup>. El segundo, que ganó el Certamen Nacional de Literatura Alfonso Reyes en 1994, parte de la metáfora de la obra de Pitol como un laberinto circular o «sistema de Teseo» para construir, a partir de ahí, un ensayo de interpretación crítica que va atando cabos entre los temas, las técnicas y los recursos estilísticos que recorren los cuentos<sup>10</sup>.

Por otra parte, existen trabajos que han tratado de integrar el estudio del cuento con el de la novela, lo que, en principio sería lo ideal, aunque lo cierto es que cuando esto ha sido sí, el cuento ha quedado relegado a un segundo plano o limitado a un reducido número de ejemplos<sup>11</sup>. Además, que sepamos, no se ha conectado aún, con la atención que en nuestra opinión merece, la obra cuentística de Pitol con las piezas de narrativa breve de sus libros *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, a excepción hecha de un artículo de Cluff, «El arte de la hibridez: Sergio Pitol, cuentista y ensayista» (2012), que apunta, a nuestro parecer, hacia esta dirección.

En cuanto a la intertextualidad se refiere, es cierto que se ha señalado repetidamente el uso que Pitol hace de ella en su narrativa, pero dado lo ya comentado, los análisis al respecto se han centrado, sobre todo, en las novelas<sup>12</sup>. García Díaz, por ejemplo, se ha referido con ahínco a la intrincada relación de la narrativa del veracruzano no solo con la literatura, sino con las más variadas formas de expresión artística, especialmente con el cine (2002: 54-71). Igualmente, ha sido ella uno de los críticos que más ha llamado la atención sobre la importancia de la intertextualidad en la obra de Pitol desde otro punto de vista que será estudiado aquí. Esto es, el de la relación de los textos del mismo autor entre sí, no solo con las obras ajenas:

El carácter lúdico de la escritura de Pitol permite establecer puestas en abismo paratextuales, nombrar de diferentes formas un mismo relato y

---

<sup>9</sup> Los tres grupos corresponden, *grosso modo*, a las tres etapas cuentística que nosotros delimitamos también en este trabajo: prácticamente, los cuentos correspondientes a los libros 1) *Tiempo cercado* (1959) e *Infierno de todos* (1964), 2) todos los nuevos posteriores a esta fecha y anteriores a 3) *Nocturno de Bujara* (1981) o *Vals de Mefisto* (1984).

<sup>10</sup> Para la metáfora de la obra de Pitol como un laberinto circular Hugo Valdés se inspira en varios de los ensayos que Juan García Ponce escribió sobre su compañero generacional, especialmente, en los de 1969, 1981 y 1985, citados en la bibliografía. Añadimos también aquí que Valdés ha reproducido íntegramente este libro de 1998 en la primera parte del siguiente volumen que ha dedicado a Pitol: *El dueño y el creador: Un acercamiento al dédalo narrativo de Sergio Pitol* (2014), donde trata de cubrir el resto de la obra creativa del escritor.

<sup>11</sup> Un par de excepciones a esta regla podrían ser los ensayos crítico literarios de Corral (2013) y Hermosilla (2012), quienes, desde un punto de vista muy personal y libre tratan de ofrecer una lectura global a través de diferentes motivos.

<sup>12</sup> Un par de ejemplos, en nuestra opinión, con buenos resultados, sobre *El desfile del amor*, son: Cázares 1993; Benmiloud 2012b: 164-94.



transmitirle diferentes significaciones a un mismo escrito de acuerdo con su ubicación espacial en determinado texto. Enfatizamos así el uso de la intertextualidad como un rasgo recurrente en Pitol, sobre todo entre sus mismas obras, lo cual permite al lector la consideración o inclusive la visualización de un *todo*, de un gran microcosmos con diferentes tipos de vínculos, temáticos, estructurales y estéticos, donde tienen cabida y puntos de unión todas y cada una de sus obras (García 2002: 153)

Existen pues, es cierto, varios trabajos que, desde paradigmas teóricos diversos, tratan aspectos relacionados con la intertextualidad en la novelística y cuentística de Pitol, pero nunca intentan cubrir todo el fenómeno en su complejidad, sino que limitan su estudio a elementos o textos concretos. En lo que se refiere a los cuentos, nos referimos, por ejemplo, al trabajo de Cuéllar Martínez sobre «La influencia de Faulkner en la narrativa de Sergio Pitol» (1998), al minucioso análisis que hizo Cázares de «Nocturno de Bujara» (1999a), o al que hace Montelongo de «Asimetría» (2007a), así como al trabajo de Mora Ordóñez sobre los ecos del polaco Schulz en varios relatos (2014) y otros casos que podrían citarse<sup>13</sup>. Mención especial merece aquí el ensayo de Ignacio M. Sánchez Prado (2009), que, aunque no se ocupa específicamente de la intertextualidad, apunta a la necesidad de una «posible relectura de Sergio Pitol a partir de un estudio serio y cuidadoso de los distintos autores que confluyen en su obra» (89), y, más aún, señala y analiza parcialmente algunos aspectos que trataremos de cubrir aquí en la medida de lo posible: el de la forma en que Pitol se vincula a los «escritores excéntricos» para, haciendo uso de lo que Sánchez llama un «cosmopolitismo estratégico», cambiar por completo los términos de la literatura mexicana (94). Son todos estos, pues, trabajos importantes para el tema que nos ocupa, pero que no agotan la cuestión, sino que, por el contrario, invitan a un estudio más amplio que trate de visualizarla en su recorrido diacrónico y en relación con la poética del escritor.

Este último objetivo, al menos parcialmente, es el que, a nuestro entender, se propuso cumplir la mencionada tesis doctoral de Salvador Acosta, «Sergio Pitol y el tema del desencanto: La intertextualidad en su narrativa» (1997), que, por su título, podría dar la impresión de haber zanjado ya el tema. De hecho, y a diferencia de nosotros, que hemos

---

<sup>13</sup> Valga recordar también que la profesora Cázares dirigió una tesis de licenciatura sobre la intertextualidad en «El relato veneciano de Billie Upward» y «Asimetría» (Fabián 2002), y que en la UNAM se presentó una tesis de maestría sobre «El relato veneciano de Billie Upward» y *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann (Curiel 2012).

decidido limitarnos a la narrativa breve, Acosta trató de abarcar gran parte de sus cuentos y todas sus novelas con excepción de *La vida conyugal*. Así, la tesis de Acosta supone un avance importante en cuanto al estudio de la intertextualidad se refiere en la narrativa de Pitol, pero deja fuera de estudio su libro de 1996, *El arte de la fuga*, más todo lo que el escritor ha publicado después. Más importante aún, hay que subrayar que, aunque el trabajo de Acosta realiza aportes sustanciales al asunto que nos ocupa, se queda a mitad de camino en muchas cuestiones, lo que, en nuestra opinión, se debe principalmente a las trabas metodológicas e interpretativas que presenta el estudio.

Por una parte, valga decir que el aparato teórico defendido en el primer capítulo nos parece, por excesivamente reduccionista, equívoco. Por otra, y a pesar de que el autor indique lo contrario, da la impresión, al cabo del capítulo como del libro, de que Acosta se ha preocupado finalmente, más que de otra cosa, de localizar las fuentes literarias para interpretarlas individualmente, dejando de lado, en muchos casos, la función que estas ocupan en la obra del veracruzano de forma conjunta. Además, en lo que se refiere al corpus de estudio, es problemático, en nuestra opinión, que Acosta haya obviado el problema textual de base que subyace al estudio de su obra —ya que los textos se fueron modificando con los años—, lo que implica, igualmente, no haber tratado de delinear de modo efectivo la forma en que el autor utiliza las relaciones intertextuales a lo largo de sus diferentes etapas creativas, ni, mucho menos, el modo concreto en que estas se relacionan con su poética. Es decir, los aportes de Acosta son importantes por la localización e interpretación que hace de muchos de los intertextos de Sergio Pitol, pero dejan aún mucho por hacer.

### **METODOLOGÍA**

Este trabajo se nutre de diversas propuestas teóricas sobre la literatura provenientes de campos distintos como pueden ser el estructuralismo, la narratología, la semiótica o la lectura sistémica que de la literatura hacen Pascale Casanova o Even-Zohar. El intento de aunar estos y otros paradigmas teóricos se debe al fin último de ofrecer una lectura lo más completa posible de la obra de Sergio Pitol —tanto de su singularidad como del lugar que ocupa con respecto a la de otros escritores hispanoamericanos—, así como a la idea de base de que las distintas teorías o escuelas teóricas no ofrecen sino diferentes métodos o herramientas desde los que tratar de

comprender el hecho literario. Por lo mismo, ha de añadirse que dos elementos fundamentales que hemos pretendido tener siempre en cuenta han sido la diacronía de los textos y el contexto de producción en que fueron escritos y publicados.

En lo que respecta a la materia de estudio, nuestra aspiración ha sido considerar toda la obra publicada de Sergio Pitol e, igualmente, toda la bibliografía crítica precedente. Esto es, se trabaja sobre un corpus de estudio limitado, todos los cuentos más otras piezas de narrativa breve divididos por etapas creativas, cronológicamente, de modo que se haga ver el desarrollo de su escritura con respecto a la intertextualidad, pero no se obvia ni olvida el resto de su producción escrita, que ha de ser vista, al menos idealmente, como un todo. A este respecto, dos precisiones nos parecen importantes. En primer lugar, la de que, aunque el trabajo se centra en la narrativa breve, tiene o trata de tener siempre en cuenta los otros trabajos del autor. Esto es especialmente relevante en lo que toca a sus ensayos y escritos autobiográficos, textos esenciales para comprender las ideas por él expuestas sobre la ficción literaria, el cuento y la vida. Como se verá, la obra pitoliana ha estado permanentemente sometida a un ejercicio de reescritura, corrección, reorganización y reedición que refleja una clara voluntad unificadora. No tendría sentido, por tanto, dedicarse a una parte de ella olvidándose de la otra, con la que, indefectiblemente, se relaciona, por más que las razones apuntadas más arriba —así como cuestiones materiales de espacio y tiempo— nos hayan llevado a centrarnos tan solo en la narrativa breve.

En segundo lugar, debe saberse que desde finales de 2008 la biblioteca de la Universidad de Princeton alberga una gran cantidad de documentos inéditos de Sergio Pitol: manuscritos, cartas, borradores mecanografiados, diarios y otros textos. El archivo se amplió posteriormente, en noviembre de 2015, y contiene en la actualidad materiales del escritor que abarcan desde 1951 hasta 2011<sup>14</sup>. Se trata, pues, de una documentación excepcional que, predeciblemente, será fundamental en el futuro para la más amplia gama de estudios imaginables<sup>15</sup>, así como para venideras —y necesarias— ediciones críticas de su obra. Con todo, al autor de este trabajo le ha sido imposible revisar dicha

---

<sup>14</sup> La historia de estos documentos y la descripción de su contenido está disponible en internet a través de la web *Findding Aid*, de la biblioteca de la Universidad de Princeton: <https://findingaids.princeton.edu/collections/C1283/#summary>.

<sup>15</sup> Un ejemplo es el artículo que Karin Benmiloud escribió sobre las cartas que de María Zambrano —enviadas a Pitol— se conservan en el archivo (2013). Nos consta también que Monika Dabrowska ha usado documentos de esta colección para su tesis doctoral titulada «Polonia en la obra de Sergio Pitol» (Universidad de Varsovia), aunque se trata de un trabajo que no hemos podido leer.

documentación, lo que requeriría semanas de trabajo, además de que todos los diarios y sus transcripciones, así como algunos cuadernos y parte de la correspondencia, tienen el acceso restringido hasta el 24 de septiembre de 2019 o hasta después del fallecimiento de Pitol. Nos hemos conformado, pues, con tratar de tener en cuenta toda la obra impresa conocida, la que, en última instancia, fue supervisada y firmada por él en uno u otro momento de su vida para publicación.

### **PLAN DE CAPÍTULOS**

La tesis está dividida en dos partes: una de tipo contextual, histórica, general y panorámica (caps. 1 y 2), donde se plantean los ejes fundamentales sobre los que rota el estudio posterior; y una segunda de tipo analítico (caps. 3-6), orientada al estudio concreto de los textos y su relación con el panorama literario delineado específicamente en el segundo capítulo.

En el primer capítulo se presenta de modo sintético, pues existen monografías específicas sobre ello, un resumen de las teorías sobre la intertextualidad, se reseñan los puntos de vista más notables sobre el tema, y se indican cuáles son nuestras ideas al respecto. En último término, el objetivo del capítulo es ofrecer un marco teórico amplio, cuyo fin esté orientado al análisis práctico de la obra estudiada, pero que, por lo mismo, evite las generalidades y ambigüedades teóricas. En este sentido, aunque se dan algunas pautas de análisis textual a partir de las tipologías más conocidas sobre el tema, no pretendemos formular una plantilla definitiva a la que se aplique sistemáticamente la narrativa de Pitol, sino todo lo contrario: del estudio específico de la intertextualidad en su obra se intentan sacar conclusiones genéricas que, confirmen o contradigan la teoría, contribuyan a ella. Más aún, el capítulo delinea la relación entre el cuento moderno hispanoamericano y la intertextualidad, así como concluye con una reflexión sobre las posibilidades del estudio y la interpretación de este fenómeno. En cualquier caso, no debe pensarse que *toda* la teoría sobre la que se sustenta este estudio está expuesta en esta sección. Hemos tratado de manejar la teoría de forma muy pragmática y abierta, sin adscribirnos decididamente a una corriente concreta, por lo que a lo largo del estudio, cuando nos resulta necesario, hemos introducido nuevos conceptos que nos parecían provechosos para la lectura.

El segundo capítulo consiste en un acercamiento global al contexto histórico y literario en el que Pitol escribió su narrativa breve: la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del XXI. Se traen a colación algunos datos biográficos que nos parecen importantes por cómo se relacionan con su desarrollo como artista, así como por el hecho de que muchos de ellos han sido descritos por él en sus escritos ficticios y autobiográficos, pero estos asuntos se entremezclan siempre con información fundamental sobre su obra y el contexto en la que fue concebida. Se concreta, igualmente, el corpus de estudio que será analizado en la segunda parte, comentándose los problemas textuales consustanciales al estudio de su obra, y se delimitan las etapas o periodos en que puede dividirse su narrativa breve. Por último, partiendo, sobre todo, de los escritos de carácter ensayístico y autobiográfico de Sergio Pitol, aunque también de su narrativa, se traza su *ars poetica* y su canon (o cánones) personal. De todas formas, las salvedades hechas sobre el capítulo inicial se aplican también a este otro: a medida que avanzamos en nuestras argumentaciones y se concreta el análisis, se ofrecen nuevos datos, más específicos, relativos a la historia textual, literaria o biográfica de Pitol.

En la segunda parte, siguiendo un orden cronológico, cada uno de los cuatro capítulos (caps. 3-6) se ocupa de una de las etapas literarias establecidas previamente. Esta división por etapas se argumenta en el segundo capítulo —apartado 2.3., pp. xx—, pero valga avanzar aquí que no se relaciona forzosamente con los libros publicados, ya que muchos de los textos de Pitol fueron apareciendo primero en revistas, y que sus libros de cuentos, en la inmensa mayoría de los casos, funcionan más como compilación o antología de cuentos previamente publicados, que como libros de cuentos *nuevos* («nuevos», aquí, en el sentido de *inéditos*). Así pues, aunque usamos los títulos de algunos libros para nombrar los capítulos, estos títulos no acogen o representan todos los textos estudiados, sino que sirven de índice orientativo o paradigmático de cada una de las fases literarias del autor. En realidad, el corpus de estudio ha pretendido abarcar, en la medida de lo posible, toda la narrativa breve publicada por Sergio Pitol, ya fuese en libro o en cualquier otro medio, si bien el análisis minucioso y pormenorizado se concentra y ejemplifica en una serie de textos y recursos representativos, sin que se preste, ciertamente, la misma atención a todos ellos.

En fin, en cada capítulo de la segunda parte se analizan las estrategias intertextuales seguidas por el autor en las distintas etapas, la relación de esos textos con otros del autor —contemporáneos o posteriores—, con su poética y con su canon

personal. El objetivo fundamental que subyace en estos análisis es tanto efectuar una nueva lectura de los cuentos en torno al recurso de la intertextualidad como profundizar en el método creativo del escritor veracruzano y determinar los usos específicos de este fenómeno en su literatura. Todo ello, siempre, en relación con un marco contextual más amplio, el de la literatura mexicana contemporánea y, heurísticamente, el de la hispanoamericana o hispánica en general. En este sentido, mientras que el grueso de estos capítulos está dedicado al análisis específico de los textos, es en las conclusiones parciales que lleva cada uno de ellos al final —con excepción del sexto, ya que va seguido de las conclusiones generales— donde tratamos de poner en relación lo observado con la poética de Pitol, el desarrollo de su narrativa, su canon personal y el contexto vital y literario en que fueron compuestas las diferentes piezas.

El capítulo tercero se ocupa, pues, de los cuentos escritos entre 1957 y 1962. Se destaca de este grupo la relación de continuidad que establece Pitol entre varios de ellos, incitando a una lectura intertextual que ponga en entredicho los límites que los definen. También, el método creativo que el autor parece haber utilizado en estos primeros cuentos, el de la *imitación* (en el sentido clásico y retórico del término) de sus lecturas más admiradas de juventud. Por último, se indica el modo en que utiliza algunos textos clásicos en sus primeros cuentos, y se señala la primera ocasión en que aparece en su obra la referencia intertextual para introducir un metadiscurso literario en la narración, recurso que se hará muy frecuente en textos posteriores.

El siguiente capítulo comprende todos los cuentos escritos entre los años 1962 y 1972. Se subraya aquí la recurrencia de referencias intertextuales en títulos y epígrafes, la tendencia a las listas de autores o libros en el interior de la trama narrativa y el uso concreto que se hace en algunos cuentos de citas y alusiones, alejadas ahora de los textos clásicos de los primeros relatos. También, el uso de la architextualidad en relación con el subgénero de fantasmas o la dimensión de lo onírico, la referencia a intertextos desconocidos o pseudointertextos, y las nuevas sendas por las que desembocan las relaciones intertextuales que entre textos de su propia mano crea Pitol.

El capítulo quinto comprende los relatos breves publicados entre 1980 y 1982. Dado el menor número de narraciones, así como la complejidad y calidad de las mismas, se realizan análisis singulares más pormenorizados de casi todos ellos. «El único argumento», que introducimos aquí como «cuento» o relato breve —aunque el autor lo considerase «novela corta»— es comentado como ejemplo paradigmático de las nuevas

fórmulas narrativas que Pitol estaba ensayando hacia finales de los setenta. Los cuentos «Asimetría», «Nocturno de Bujara» y la pareja «El relato veneciano de Billie Upward» y «Cementerio de tordos» se presentan como ejemplos específicos de esas nuevas fórmulas de su madurez. Por último, se dedica un apartado a la manera en que literatura y vida se confunden o entrelazan en la obra del escritor veracruzano, en que la intertextualidad deviene, no solo una forma de significación, sino de expresión sentimental, de homenaje a lo vivido y a la amistad.

Por último, el sexto capítulo, más breve, está pensado como un epílogo que quiere entrever el modo en que la narrativa híbrida pitoliana de los años noventa y posteriores se relaciona con la cuentística de las tres décadas anteriores. Dos puntos fundamentales son subrayados aquí en torno al tema de la intertextualidad: el puente que tiende el autor entre lo narrativo y lo ensayístico, y el modo en que la dimensión autobiográfica es utilizada por él para fines artísticos, ya sean considerados estos textos ficcionales o no.





# *PRIMERA PARTE*

---



# CAPÍTULO 1

---

## 1. REFLEXIONES TEÓRICAS EN TORNO A LA NOCIÓN DE INTERTEXTUALIDAD

El propósito principal de este capítulo es constituir un cuadro teórico práctico para el análisis literario de las relaciones intertextuales en la narrativa breve de Sergio Pitol. La voluntad de establecer un armazón teórico sobre la intertextualidad supone, como en seguida se verá, posicionarse teóricamente en una de las posibles perspectivas desde las que se ha estudiado dicho fenómeno. Este posicionamiento, inevitablemente, debe de ser explicado. No obstante, y aunque repasamos algunas de las teorías ya canónicas sobre el tema, queda fuera de nuestro objetivo trazar aquí una historia completa del concepto o exponer por extenso el debate académico en torno a él, asuntos sobre los cuales ya existe una abundante bibliografía<sup>16</sup>. A la introducción teórica sobre la intertextualidad (apartado 1.1.) y al estudio sobre su aplicación en la práctica analítica de textos (1.2.), agregamos una reflexión sobre sus consecuencias en el fenómeno literario entendido como sistema (1.3.), un comentario sobre el uso consciente de la intertextualidad en el cuento hispanoamericano moderno (1.4.), y una breve meditación final sobre la lectura intertextual y los límites de la interpretación (1.5.).

---

<sup>16</sup> La más reciente y completa monografía en lengua española sobre la intertextualidad es la de Carmen Lara Rallo, *Las voces y los ecos: Perspectivas sobre la intertextualidad* (2006). Antes que ella, el profesor Martínez Fernández publicó *La intertextualidad literaria: Base teórica y práctica textual* (2001), donde repasó también la historia del concepto y las principales perspectivas teóricas en torno al mismo, además de exponer su propia visión crítica del asunto y desarrollar una tipología para el análisis de la alusión y la cita, que aplicó al estudio de la poesía española del siglo XX. Por otra parte, Desiderio Navarro ha traducido y publicado en dos volúmenes algunos de los principales trabajos sobre el tema en lengua francesa (Navarro 1997a) y alemana (Navarro 2004), acompañándolos de breves pero útiles introducciones. De hecho, y como se verá en este capítulo, el debate en torno a la intertextualidad se ha desarrollado principalmente en francés, inglés y alemán. Una amplia bibliografía sobre lo publicado en estos idiomas hasta 1988, con estudio introductorio, puede hallarse en: Hebel 1989. Además de los ya citados, hemos consultado también, entre otros, los siguientes trabajos generales en lengua extranjera: Allen (2000); Bernardelli (1997; 2013); Limat-Letellier 1998; Orr 2003.

### 1.1. APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD

Sabido es que el neologismo «intertextualidad» lo acuñó Julia Kristeva en 1967 en un ensayo que reseñaba dos obras de Mijaíl Bajtín —*Problemas de la poética de Dostoievski* y *La obra de François Rabelais*— titulado «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman»<sup>17</sup>. Bajtín, que había sido condenado, marginado y olvidado por el socialismo soviético, era entonces completamente desconocido en Europa, pero a raíz de la recuperación de los estudios sobre Dostoyevski, otro escritor relegado por el Estado soviético, su obra de 1929 había comenzado a ser motivo de atención, primero en Rusia y, rápidamente, en el resto de Europa<sup>18</sup>.

Julia Kristeva, estudiosa búlgara afincada en Francia, publicó su artículo en el ámbito de la revista *Tel Quel*, es decir, en el contexto político y teórico de lo que luego se ha conocido como postestructuralismo francés, el cual apelaba especialmente al psicoanálisis lacaniano y al dialectalismo marxista para poner en tela de juicio el racionalismo estructuralista, el sentido unívoco del texto, la autoridad del autor y la unidad del sujeto. De ahí que cuando Kristeva dio a conocer al público francés la teoría del intelectual ruso, no solo expusiera los puntos esenciales del autor, sino que los modelara para hacer de ellos —como ha escrito Navarro siguiendo a Pfister— «una práctica crítica subversiva, políticamente transformadora» (Navarro 1997b: V), ya que había encontrado en Bajtín un precedente teórico con el que fundamentar la teoría del texto y el sujeto que quería desarrollar. De la noción de dialogismo, por tanto, que según Bajtín «penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana, en general, todo aquello que posee sentido y significado» (Bajtín 1963: 118), Kristeva deriva la noción del texto como punto de encuentro, absorción y cruce de caminos de otras voces y diálogos:

... de manera que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para revelar un hecho mayor: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos una otra palabra (texto). En Bajtín, por lo demás, esos dos ejes, que él llama

---

<sup>17</sup> La explicación etimológica del término «intertextualidad», con testimonios clásicos, un estudio semántico y sus equivalentes lingüísticos en nueve lenguas, puede encontrarse en Ruprech 1983: 24-27. Escrito en 1966, el ensayo de Kristeva se publicó originalmente en el número 239 de la revista *Critique*, y se incorporó después como capítulo al libro *Semeiotiké* (1969). Citamos este texto por la traducción de Desiderio Navarro (en Navarro 1997a: 1-24).

<sup>18</sup> La historia la cuenta, resumida, Bubnova (2012).

respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no están distinguidos con claridad. Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (Kristeva 1967: 3)

Todo esto ha hecho que críticos del más diverso talante sitúen el origen teórico de la intertextualidad en Bajtín, e incluso en el formalismo ruso o las teorías de Saussure que este debatía<sup>19</sup>. Mas lo que merece subrayarse aquí, en cualquier caso, es que la intertextualidad es concebida por Kristeva —en ese contexto postestructuralista que pretendía «descentralizar» al sujeto y «deslimitar» al texto— como una noción ontológica, un atributo del objeto al cual pretende describir, es decir, el texto. En último término, se trataba pues de redefinir la noción de texto en el nuevo ámbito de la naciente semiótica postestructuralista y, con ello, como ya señalase Angenot (1983: 39), describir una noción que a Kristeva le parecía aún más importante, la de «ideologema», que apenas ha tenido éxito posterior y que provenía también de los escritos bajtinianos de finales de los años veinte:

En esta perspectiva, definimos *el texto* como un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es pues una *productividad*, lo que quiere decir: 1. que su relación con la lengua en que se sitúa es redistributiva (destrutivo-constructiva), y por consiguiente resulta abordable a través de las categorías lógicas más que puramente lingüísticas; 2. que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan. (Kristeva 1968:147)<sup>20</sup>

A lo que más adelante añade:

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, Allen (2000), quien se remonta a Saussure. Orr, por su parte, reivindica a Kristeva como fundadora del concepto y critica la importancia que se le ha dado a Barthes o Bajtín (2003: 20-21).

<sup>20</sup> Citamos aquí por la traducción de José Martín Arancibia. Este artículo, «Le texte clos», fue escrito entre 1966 y 1967, publicado primero en el número 12 de *Langages* (vol. 3, 1968), y añadido después a *Semeiotiké* (1969).

El ideologema es esa función intertextual que se puede leer «materializada» en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. [...] La acepción de un texto como un ideologema determina la actividad misma de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia. (Kristeva 1968: 148)

Es, en fin, en esta línea postestructuralista que el concepto fue rápidamente asimilado por parte importante de la crítica, especialmente en Francia. Roland Barthes, quien ya en su famoso artículo «La muerte del autor» había afirmado que «el texto es un tejido de citas proveniente de los mil focos de la cultura» (Barthes 1968: 223), sintetizaría las conclusiones de Kristeva sobre el tema en la entrada que preparó para la *Encyclopedia Universalis* de 1973. Indica allí que la intertextualidad es condición de todo texto, y asevera, siguiendo a la pensadora búlgara muy de cerca, que «todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, en niveles variables, con formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura circundante; todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas» (Barthes 1973a: 146). Al mismo tiempo, Barthes, basado en su personal concepción de la lectura —acto máximo de liberación del sujeto, de abolición de todas las barreras—, lleva al extremo más subjetivo, amplio y ambiguo la noción de intertextualidad —tanto en ese como en otros ensayos—, al entender que es gracias al carácter intertextual de todo texto, precisamente, que el lector puede «navegar a la deriva» por el «texto infinito» de la cultura, dejándose llevar por su propia experiencia lectora (véase Barthes 1971; 1973b)<sup>21</sup>.

Ahora bien, frente a este grupo teórico que entendía la intertextualidad como una cualidad cuasi infinita, un atributo inasible pero esencial del texto, al cual trataban de describir precisamente a través de esta propiedad; hubo otros críticos que trataron de acotar el concepto con fines críticos y analíticos. Se rompió así, ciertamente, con la idea inicial de Kristeva, mas se abrieron nuevos senderos teóricos para el estudio del texto literario y, posteriormente, del «texto artístico» en su sentido semiótico. Michael

---

<sup>21</sup> Las opiniones en torno al papel que juega Roland Barthes en la teoría de la intertextualidad son extremadamente divergentes, aunque tienden, en general, a ser negativas. Véanse, entre otras, las opiniones de Martínez Fernández (2001: 58-59) y Ruprecht (1983: 28-29). Mientras que para algunos, como Allen, «Roland Barthes remains the most articulate of all writers on the concept of intertextuality» (2000: 61); para otros, como Navarro, Barthes ni siquiera propone una teoría de la intertextualidad, sino «una erótica de la lectura panintertextual aleatoria que le quita toda utilidad analítica al concepto» (1997b: XIII).

---

Riffaterre y Gérard Genette, cuyos trabajos se remontan a los años setenta, son, quizás, dos de los críticos más conocidos que han trabajado en esta dirección<sup>22</sup>. No obstante, el grupo de estudiosos en torno a esta forma de entender la intertextualidad no ha parado de crecer desde los años ochenta hasta la fecha. De aquí que se haya hablado de una disputa entre diferentes grupos teóricos que luchan por apropiarse del término (Angenot 1983: 49), de dos definiciones contradictorias entre sí (Mai 1991: 30), y, en definitiva, de un posicionamiento postestructuralista frente a otro estructuralista o hermenéutico más concreto (Lachmann 1984: 24; Navarro 1997b: VI-VII; Pfister 1985: 43). Escribe Martínez Fernández al respecto:

En su mayor amplitud, la intertextualidad se contempla como una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitiría siempre a otros textos, en una realización asumidora, transformadora o transgresora [...]. Los defensores de una concepción restringida (Genette, Claudio Guillén, etc.) pretenden hacerla operativa críticamente, entendiéndola como la presencia efectiva de un texto en otros textos, explícita o implícitamente, marcados o no marcados; este tipo de intertextualidad suele reducirse a citas y alusiones. (2001: 10-11)

De modo que la intertextualidad parece haber devenido un «concepto lábil, manejado por unos y por otros según variados intereses teórico-críticos» (2001: 10). Sin embargo, al igual que Martínez Fernández, pensamos que las dos grandes visiones en que pueden dividirse ambos posicionamientos teóricos no tienen que ser contrapuestas entre sí, sino que la una puede incluir a la otra. Es decir, que «pensar la intertextualidad como un espacio discursivo en el que una obra se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre textos y lectura (Culler 1979) no impide englobar en ella la relación de dicha obra con determinados textos anteriores» (Martínez 2001: 10-11).

En este sentido, tal vez merezca la pena recordar que muchos de los autores que han tratado de restringir el concepto para otorgarle una operatividad crítica no niegan los postulados del postestructuralismo, sino que, más bien, se limitan a recordar que estos, aunque ciertos, son tan universales que carecen en la práctica de valor alguno, e incluso

---

<sup>22</sup> Hay que recordar, sin embargo, que el artículo de Pérez Firmat (1978), pionero en apuntar hacia la operativa analítica del concepto, se adelanta en cuatro años al libro de Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1982).

que, por indemostrables, son inválidos científicamente<sup>23</sup>. Es el caso de Michael Riffaterre, por ejemplo, o, años después, de Laurent Jenny. Con ánimo mediador, Manfred Pfister ideó un modelo teórico que integrase todas las posiciones al respecto, desde la intertextualidad «específica» hasta la «universal»:

Trasladado a una imagen espacial, nuestro modelo se presenta como un sistema de círculos o envolturas concéntricos, cuyo punto central marca la más alta intensidad y condensación posible de la intertextualidad, mientras que ésta, cuanto más nos alejamos del «núcleo duro» del centro, tanto más disminuye y se acerca asintóticamente al valor cero. (Pfister 1985: 43)

Es decir, puede que la intertextualidad lo comprenda *todo*, como querían los postestructuralistas, pero por ello mismo también incluye las relaciones más concretas. De ahí que esta pueda dividirse —al menos idealmente— en universal o específica, implícita o explícita, marcada o no marcada. El grado de amplitud con que se utilice el concepto dependerá, en último término, de los fines teórico prácticos a que esté dirigido.

Cuando la intertextualidad es restringida, esta deviene una herramienta práctica de análisis y observación de la construcción interna de los textos. Se pueden estudiar así las relaciones entre el texto objeto de estudio y aquellos otros textos que ha asimilado, transformado e incorporado a sí mismo. Los intertextos o pre-textos (los *textos otros* incorporados a un nuevo texto) son considerados siempre, en este caso, como elementos constructivos del principal, los cuales, explicados según el modelo semiótico de Riffaterre, redirigen al lector o *interpretante* a la parte mayor de *otro* texto, produciéndose así nuevos significados alternativos al estrictamente textual, lo que conforma, al cabo, una mayor densidad connotativa (Riffaterre 1979). Es decir, que la intertextualidad se caracteriza por hacer estallar la linealidad del texto (Jenny 1976: 115) o, en otras palabras, por ser lo contrario a la lectura lineal (Riffaterre 1981: 171).

Otra cuestión mucho más compleja es la de cuánto y cómo restringir la intertextualidad. Esto dependerá a su vez, y en primer lugar, de lo que se entienda por 'texto', otro concepto movedizo y de dimensiones inconstantes. Por ejemplo: ¿una pintura, una canción y una película son textos?, ¿pueden ser intertextos de un cuento? Por otra parte, ¿cómo distinguir una relación intertextual explícita o marcada de una que no

---

<sup>23</sup> Véase el artículo de Hans-George Ruprecht, donde escribe: «R. Barthes dio del intertexto, en *El placer del texto* (1973), una interpretación en resumidas cuentas irrefutable, hasta científicamente hablando (cf. K. Popper) inaceptable, porque, por poco que esté al tanto de los problemas teóricos subyacente, ninguna investigación podrá validarla» (1983: 28-29).



lo es? Ante la primera pregunta, no cabe otra opción que la de definir la noción de texto. En cuanto a la segunda, varios autores han trabajado sobre las formas en que pueden aparecer en él las *marcas* o *señales intertextuales*, así como en la posibilidad de *medir* la *intensidad* con que lo hacen.

Volveremos en seguida sobre estas cuestiones fundamentales, pero antes de seguir avanzando se hace necesario explicitar que en un trabajo como el presente, cuyo objetivo es el estudio y análisis de la obra de Sergio Pitó, la intertextualidad no puede ser estudiada más que desde una posición restrictiva, pues allí donde *todo* sea intertexto, el único análisis posible será aquel basado en la subjetividad y la especulación particular de cada uno. Desde una posición genérica del concepto, la lectura intertextual estará siempre ligada a la libertad asociativa del lector, como quisiera Barthes, y no a la poética, la capacidad creativa del autor y su método compositivo. La intertextualidad como noción ontológica ha sido fundamental para abrir nuevos debates y poner en cuestión la unidad del sujeto, la clausura del texto o la teoría del código unívoco sausseriano (cf. Angenot 1983: 47); pero restringida ha devenido una invaluable herramienta conceptual para el análisis de textos, aglutinando las diferentes formas de relaciones textuales bajo una nueva visión global. A nuestro modo de ver, esto último no significa, como han simplificado algunos, que «la riqueza de matices con la que antes se trataba la interacción entre determinados textos y autores ha quedado reducida por la teoría hoy al uso a una sola noción» (González 1994); sino que las diferentes formas de interacción entre los textos pueden ser vislumbradas, reordenadas y acomodadas, lógica y consecuentemente, en el seno de una misma matriz teórica. Podría contrastarse pues, la consideración negativa recién citada de Ángel González con la positiva de Desiderio Navarro, entre tantos otros:

Cierto es que, ya desde la Antigüedad, en todos los tiempos había habido términos y conceptos para determinadas formas de relaciones concretas entre un texto y otro(s) —parodia, centón, palinodia, paráfrasis, travesti, pastiche, alusión, plagio, collage, etc.—, pero el inmediato éxito del nuevo término generalizador demuestra que este hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no solo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad ya aisladamente descritas y

bautizadas, sino también las que están siendo creadas por la praxis literaria viva. (Navarro 1997b: VI)

Esto último nos conduce, pues, a un último problema que queremos considerar antes de pasar a especificar por extenso cuál es la noción de texto que manejamos aquí y cómo se estudiarán las relaciones intertextuales en el presente trabajo. Nos referimos a la relación de la intertextualidad con los tradicionales estudios de fuentes e influencias.

Se ha dicho y repetido en muchas ocasiones que, restringida la extensión del concepto, los estudios de la intertextualidad no vienen a ser más que los antiguos estudios de fuentes e influencias bajo una nueva nomenclatura, «vino viejo en odres nuevos». No obstante, y como ya se apuntaba más arriba, no se trata aquí de una mera cuestión de nomenclatura, sino de una nueva perspectiva teórica desde la que estudiar los textos o, como en este caso, la obra o parte de la obra de un autor —compuesta, de hecho, por un determinado número de textos—. La intertextualidad no solo resuelve, pues, un problema terminológico, que también, sino una posición con respecto al objeto de estudio y el modo de estudiarlo, lo que explica la actitud positiva con la que fue recibido en su día por algunos críticos. Por ejemplo, por Claudio Guillén: «Para los comparatistas el concepto de *intertextualidad*, desarrollado de unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar las ambigüedades y los equívocos que la noción de influencia traía consigo» (1985: 287)<sup>24</sup>.

Por una parte, el concepto evade las connotaciones ambiguas, deterministas, psicológicas y genéticas que arrastraban términos como ‘fuentes’ e ‘influencia’. Por otra, concreta el objeto de estudio, el texto, que es analizado desde el punto de vista del lector —vale decir, del *lector in fabula*—, y no desde el punto de vista, psicológico y positivista, del autor<sup>25</sup>. Esto es, el estudio de la intertextualidad —en su versión restringida— no consiste en el *hallazgo* de *todos* aquellos textos que de una u otra manera pudieron

---

<sup>24</sup> Un ejemplo de los problemas que planteaba el concepto de influencia ya a mediados del siglo XX puede encontrarse en el artículo de Ihab H. Hassan, «The Problem of Influence in Literary History: Notes towards a Definition» (1955), quien trataba de resolver —a nuestro entender, sin éxito— el problema de definir un término tan amplio como ambiguo. En los primeros párrafos se lee: «Few problems can prove more vexing to the critic or historian of literature than the problem of influence», «the uses to which the word “influence” has lent itself recommend a sharper definition of what appears to be a rather furtive concept. Now learned and meticulous essays have been written to demonstrate the influence of everything on anything», y «upon inspection, the *sources* of plausible influences prove to be diverse indeed». A lo cual sigue una larga lista de asuntos que han sido considerados como «influencias» por los críticos: desde el clima, las costumbres o la localidad de la gente, hasta ideas, pensadores o movimientos artístico, etc. (66-67).

<sup>25</sup> Claudio Guillén lo ha resumido en dos líneas: «El diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector» (1985: 301).

---

*inspirar* o *influir* al autor —algo, dicho sea de paso, imposible—. Consiste, por el contrario, en explicar qué significan en el texto objeto de estudio aquellos textos otros que en él se presentan, cómo se integran a la estructura de la obra, cómo han sido transformados y qué función desempeñan en su aparato semántico. Es a partir de esta lectura que la intertextualidad tiende puentes hacia el autor, pues solo a partir del análisis de la obra se deduce su método creativo, así como los intertextos que ha utilizado en ella<sup>26</sup>.

En último término, y desde un punto de vista biográfico o psicológico, cabría afirmar con Martínez Fernández, que es absurdo negar la existencia de influencias, pero que, de lo que se trata es «de superar las limitaciones inherentes al apolillado concepto» (Martínez Fernández 2001: 50-51). Y continúa, siguiendo de cerca un trabajo de Moog-Grünwald (1981: 70): «puesto que su estudio [el de las influencias] como proceso de causa a efecto descuidó las relaciones sincrónicas entre las diversas literaturas nacionales, así como el papel del público en la formación del gusto y el hecho de que una obra literaria sea, ante todo, no un documento biográfico, sino una configuración estética» (Martínez Fernández 2001: 51).

En cuanto a las «fuentes» —que ahora, en coherencia con la nueva terminología, se suelen denominar ‘pre-textos’ o ‘intertextos’—, sucederá que, en todo caso, como matiza Głowiński, el estudio de la intertextualidad pasará por su localización, pero estas serán comprendidas de una forma mucho más estrecha (1986: 187-88), pues solo interesarán aquellas que han devenido un elemento estructural, reconocible, significativo o connotativo. Valga, por tanto, insistir sobre una idea: allí donde concluía la tradicional investigación de las fuentes, continuará el estudio de la intertextualidad, pues lo importante para este último es «el trabajo de asimilación y de transformación que caracteriza a todo proceso intertextual» (Jenny 1976: 107).

---

<sup>26</sup> En este sentido, podría afirmarse, con Głowiński, que «la apelación intertextual es siempre una apelación intencional, o sea, introducida conscientemente (aunque el grado de esa consciencia puede ser diferente), dirigida al lector, que debe darse cuenta de que por tales o cuales motivos el autor habla en el fragmento dado de su obra con palabras ajenas» (1986: 195). Véase también al respecto el clásico ensayo de Wimsatt y Beardsley, «La falacia intencional» (1954), al que alude Głowiński. Sin embargo, el crítico polaco diferencia, retomando de nuevo el aspecto psicológico, la apelación intertextual de la reminiscencia: «porque la apelación intertextual es un elemento estructural del texto, mientras que la reminiscencia es únicamente un asunto de la génesis de este, que da testimonio de la esfera de lecturas del escritor, de su cultura literaria o, por último, de la fuerza de la influencia que ejercen las obras de las que proceden los préstamos» (Głowiński 1986: 195).

En fin, como hemos visto hasta aquí, la intertextualidad es entendida por todos, *grosso modo*, como la relación de un texto con otros textos, es decir, como las relaciones entre textos. Ahora bien, esta dependerá de la definición que se haga de ‘texto’, término que, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, ha sido objeto de una considerable ampliación semántica. De ahí que, mientras algunos críticos solo consideran las relaciones entre obras literarias, otros expanden las relaciones intertextuales a otros tipos de expresiones artísticas (el cine o la pintura, por ejemplo), e incluso al campo infinito de la cultura. Por eso resulta imprescindible explicitar la definición que manejaremos en adelante y qué tipos de intertextualidad nos preocupa específicamente.

Si bien en su origen *texto* —del latín *textus*, «tejido», usado metafóricamente— designaba tanto el soporte material donde se plasmaba el contenido de un mensaje como el mensaje mismo, el concepto ha ido remodelando su significado a lo largo de la historia. A partir de los años sesenta, las teorías postestructuralistas, la semiótica, la semiótica de la cultura y la lingüística del texto en concreto, ampliaron el significado de la palabra de forma considerable. En este trabajo partimos de los postulados semióticos asentados por Lotman en *La estructura del texto artístico* (1970). Entendemos que todo texto es la expresión delimitada y organizada estructuralmente de un sistema semiótico —esto es, de un lenguaje— caracterizado por el tipo concreto de signos utilizados, y cuyo fin es siempre comunicativo. Es decir, que en el estudio de las relaciones intertextuales en los cuentos de Sergio Pitol tendremos en cuenta las relaciones de los textos literarios con otros tipos de producciones textuales, pues se pueden diferenciar distintos tipos de textos según el sistema de signos utilizados, aunque por la naturaleza de este trabajo, y de la obra pitoliana, nos centraremos especialmente en la intertextualidad artística y, con más ahínco aún, en la literaria.

Según Lotman, el texto literario se caracteriza por estar doblemente codificado: utiliza la lengua natural para generar un lenguaje secundario de comunicación, lo que él llama un sistema de modelización secundario (1970: 20). Pero además, «puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios» (1970: 20). Así, el arte puede describirse, según él, como un lenguaje secundario, y la obra de arte, como un texto en este lenguaje.

Los textos se caracterizan, además de por el uso de un sistema de signos determinados, por estar delimitados —es decir, tienen un principio y un final—, y por

---

tener una estructura propia o jerarquía: «El texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes» (Lotman 1981: 97)<sup>27</sup>. Lotman afirma, también, que «en el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos» (1981: 94). Esa generación de nuevos sentidos se debe precisamente a la interacción de las estructuras en el interior del texto, la cual «deviene un factor activo de la cultura como sistema semiótico que funciona» (1981: 97).

Existen otras características que definen específicamente al texto literario o tratan de hacerlo (es sabido: la *desautomatización* del lenguaje o *extrañamiento*, el énfasis en la *función poética* del lenguaje, la *ficcionalidad*, la ambivalencia significativa o ambigüedad de la obra literaria, las peculiaridades de su sistema comunicativo no copresencial, etcétera), pero el tema es tan amplio y complejo que desbordaría con mucho las pretensiones de esta introducción, ya que, igualmente, es conocida la dificultad que entraña definir *lo literario*. Para el caso, creemos que es suficiente con lo comentado hasta aquí en torno a los conceptos de ‘texto’ e ‘intertextualidad’. Aceptemos que «*la literatura es la literatura*», es decir, aquello que una sociedad, un grupo de individuos y de autoridades (críticos, editores, profesores, etc.) han decidido leer como literatura en una época y cultura concreta (Compagnon 1998: 30-51); y convengamos igualmente que, desde un punto de vista semiótico, es posible hablar de intertextualidad entre diferentes manifestaciones artísticas y otros discursos del conocimiento humano.

## 1.2. ESBOZO DE UNA TIPOLOGÍA DE LAS RELACIONES INTERTEXTUALES

Gérard Genette, en un libro ya canónico, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1982), distinguió cinco tipos posibles de relaciones entre textos que siguen siendo válidos como base inicial para una tipología de las relaciones intertextuales, si bien son necesarias dos precisiones terminológicas importantes: primero, que Genette llamó «*transtextualidad* o transcendencia textual del texto» a lo que todo el grueso de la crítica, anterior y posterior a él, ha seguido denominando ‘intertextualidad’, y, segundo, que la ‘intertextualidad’ a su vez, fue definida por él como una de las cinco posibles relaciones

---

<sup>27</sup> Véase, para más detalles, Lotman (1970: cap. 3).

diferenciadas. Dicho esto, basta con un pequeño ajuste terminológico para que la distinción de Genette se adecue a nuestros propósitos: prescindimos del término ‘transtextualidad’ en favor del vocablo originariamente acuñado por Kristeva y, en sustitución de lo que Genette denomina ‘intertextualidad’ hablaremos de ‘referencialidad o intertextualidad específica, concreta o puntual’. Por otra parte, habría que incidir en el hecho de que el investigador francés se refiere exclusivamente a textos literarios, aunque dicha contención por su parte no invalida la posibilidad de extender la clasificación a otros tipos de textos —además de que, como ya se ha dicho, nos centraremos aquí especialmente en los de tipo literario, aunque no exclusivamente—. En fin, ordenadas de una manera aproximativamente creciente en abstracción, implicación y globalidad, los cinco tipos serían, al cabo, los siguientes: intertextualidad específica (fundamentalmente la cita y la alusión), paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

El primer tipo se distinguiría, según Genette, por ser la presencia efectiva de un texto en otro: «su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...]; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión» (1982: 10). La paratextualidad se refiere a la relación que se da, de forma menos explícita y más distante, en el todo formado por una obra literaria, entre el texto propiamente dicho y sus paratextos, es decir, entre el texto y todos aquellos textos que se presentan «junto a» o «al margen de» (significado literal del prefijo para-, del griego *παρα-*) el texto, como por ejemplo: título, subtítulo, epílogo, notas, etc<sup>28</sup>. La metatextualidad es la relación «del comentario», la relación crítica por excelencia, donde un texto habla del otro. La hipertextualidad une un texto B a un texto anterior A, donde el hipotexto (A) se injerta de una manera que no es la del comentario en el hipertexto (B). Por último, la architextualidad se refiere a la relación de un texto con su género, con las reglas genéricas conforme a las cuales fue escrito; puede ser una relación muda o explícita, pero su percepción «orienta y determina en cualquier caso el “horizonte de expectativas” del lector, y, por ende, la recepción de la obra» (1982: 14).

Por supuesto, dicha clasificación ha sido sometida a críticas diversas, a reformulaciones terminológicas o a intentos de simplificación. Un ejemplo, el polaco Michał Głowiński indica que la clasificación puede ser reducida a tres tipos de manera

---

<sup>28</sup> Esta noción es notablemente ampliada por él en un libro posterior, *Umbrales* (1987).

coherente: descartando la paratextualidad y uniendo la intertextualidad con la hipertextualidad. Lo primero, porque los así llamados «paratextos» o bien forman parte del texto mismo (caso del título, el subtítulo, las notas del autor, etc.) o bien son un texto aparte (prefacio, introducción, autógrafo, etc.), lo que en cualquier caso podría traducirse en relaciones metatextuales o intertextuales. Lo segundo, porque según Głowiński no existe una línea fronteriza clara entre la intertextualidad y la hipertextualidad: las dos dependen, en último término, de la frecuencia, la intensidad o la extensión con que el intertexto esté presente en el texto, en su estructura, pero no de tipos de relaciones distintas. Ambas están siempre unidas y allí donde haya «hipertextualidad» habrá, por tanto, «intertextualidad» (cf. Głowiński 1986: 191).

Es más, hay quienes han considerado que la llamada metatextualidad tampoco debería considerarse como uno de los tipos posibles de la intertextualidad, ya que, según ellos, este concepto solo debería responder a relaciones entre textos individuales —véase el trabajo de Pfister (1985: 33-34), donde se refiere, en general, a los críticos alemanes, y, en concreto, a Klaus W. Hempfer y Rolf Kloepfer—. A lo que Pfister argumenta que, en tanto que el «género» es producto a su vez de un conjunto de textos concretos es posible, pues, distinguirlo como otra forma de intertextualidad, caracterizada, precisamente, por ser la relación entre un texto y el sistema abstraído de un conjunto de textos, el cual será siempre, además, parcialmente actualizado según el lector y su experiencia (Pfister 1985: 35).

Mas lo cierto es que en la práctica la división de Genette se ha demostrado una y otra vez operativa críticamente, y que una cuantiosa cantidad de estudios de las tres últimas décadas avalan las ventajas de esta división. El ánimo clasificatorio de Genette se ha considerado en repetidas ocasiones excesivo —«derroche francamente escolástico de nomenclatura», lo llama Pfister (1985: 32)—, pero la tendencia, más que a intentar reducir la clasificación, ha sido a ampliarla con nuevas precisiones. Esto se debe, en último término, y como ya se dijo antes, a la posibilidad del nuevo concepto de abarcar todas las posibles relaciones conocidas entre textos desde antaño hasta nuestros días, lo que, la división inicial de Genette facilita con estos cinco subgrupos mayores. Por otra parte, quizás merezca la pena recordar que el crítico francés solo se ocupó por extenso de la hipertextualidad y la paratextualidad —en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982) y, respectivamente, en *Umbrales* (1982)—, lo que verdaderamente dejaba

puntualizaciones importantes que hacer, tanto respecto a los tres grupos restantes como a otras cuestiones de interés.

Por eso, no pueden dejar de hacerse aquí algunas anotaciones más sobre asuntos de interés que volverán a salirnos al paso una y otra vez. Por ejemplo, en lo que respecta la alusión y la cita, sin duda dos de los procedimientos más comentado en sus distintas formas en las páginas que siguen, valga decir, en primer lugar, que Udo J. Hebel, en un artículo de síntesis excelente sobre el tema, sostenía que estas dos categorías podían ser reagrupadas en una sola: la *alusión*, entendida esta como un signo direccional que reenvía al lector a un pre-texto con el que el texto presente establece lazos significativos (Hebel 1991: 136-37). Aunque pensamos que la definición es completamente válida y acertada, técnicamente hablando, no creemos que facilite las cosas agrupar dos términos tradicionalmente distinguidos y entendidos por todos bajo el de uno solo, por más que procedan de manera semejante. Aceptado el hecho de que en determinados casos es difícil establecer una línea divisoria clara, a priori, la distinción tradicional no deja de tener sentido para nosotros. Así, tal y como está consensuado, y al menos en lo que se refiere a los textos literarios, «una cita repite un segmento derivado de un pre-texto dentro de un texto posterior, en el cual él reemplaza a un segmento-*proprie*» (Plett 1991b: 58). En otras palabras, sea explícita o no, la cita, en principio, se distingue de la alusión por la restricción gráfica en el texto de la expresión o del enunciado repetido, así como por respetar la *literalidad (stricto sensu)* del texto repetido (Bernardelli 2013: 34). Es en la recontextualización, como explica Plett desde el punto de vista de la percepción lectora (1991b: 67), que la cita cobra un nuevo sentido y enriquece el texto en que se integra semánticamente. Por el contrario, la alusión, «se amalgama y esconde en el texto huésped», y está sujeta a variaciones y transformaciones significativas (Bernardelli 2013: 34-35). «La *alusión* es una figura retórica de carácter lógico encuadrada tipológicamente entre las figuras de pensamiento por sustitución», indica Martínez Fernández (2001: 88), quien, a su vez, sigue el *Manual de retórica* (1988) de Bice Mortara Garavelli: «en su variedad de aspectos, la alusión es un hablar insinuante, o por enigmas, un “dar a entender” apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura, a la enciclopedia del género» (citado en Martínez Fernández 2001: 88)<sup>29</sup>. Hecha esta nueva aclaración, añadimos que tanto el estudio de Hebel sobre la alusión (1991) como

---

<sup>29</sup> Para el texto italiano original: Mortara 1988: 258-59.



---

el de Plett sobre la cita (1991b) suponen trabajos imprescindibles en lo que se refiere a completar la división teórica práctica iniciada por Genette en 1982.

Por otra parte, ya se mencionó antes que la intertextualidad puede darse con mayor o menor intensidad, en menor o mayor grado según la óptica teórica que adoptemos. Para Pfister existen al menos seis criterios cualitativos y dos cuantitativos con los que puede «medirse» esa intensidad. Son «constructos heurísticos», no absolutos, que tratan de ofrecer una solución práctica a un problema complejo y —científicamente hablando— irresoluble. Los cuantitativos —en su opinión los más importantes— serían los siguientes: 1) el criterio de *referencialidad*, según el cual «una relación entre textos es tanto más intensamente intertextual cuanto más un texto tematiza al otro» (1985: 44). 2) El de *comunicatividad*, que se basa en la intencionalidad, en el grado de conciencia con que la referencia intertextual es expuesta en el texto para que sea percibida por el receptor, esto es, según se use un marcaje más o menos específico, por ejemplo, o los intertextos sean más o menos conocidos. 3) El de *autorreflexividad*, ya que la intertextualidad misma puede ser más o menos tematizada. 4) El criterio de *estructuralidad*, según el intertexto deviene mayor o menor fondo estructural del otro. 5) El de *selectividad*, que abarca «los diferentes grados en la precisión de la remisión intertextual» (1985: 47); la exactitud de la cita, por ejemplo, frente a la alusión, o la referencia específica a una obra en lugar de a las normas y convenciones de un género. Y 6) el de *dialogicidad*, el cual dice que «una remisión a textos o sistemas de discurso previamente dados es de una intensidad intertextual tanto más alta, cuando más fuerte sea la tensión semántica e ideológica en que se hallen entre sí el contexto original y el nuevo» (1985: 48).

A los anteriores se sumarían los criterios cuantitativos: la densidad y frecuencia de las relaciones intertextuales, así como el número y espectro de los pre-textos o intertextos puestos en juego. Todo ello es importante para Pfister en tanto que a partir de estos parámetros puede determinarse el relieve que tiene la intertextualidad en una obra, autor o época particular (1985: 49). Así, en el caso concreto de este estudio, será posible vislumbrar el grado de intensidad intertextualidad en cada uno de las narraciones de Pitó y, en general, observar cómo la intensidad intertextual explícitamente marcada aumenta en las distintas etapas creativas del autor.

Ulrich Broich ha insistido igualmente en el hecho de que, aunque el reconocimiento del intertexto dependerá siempre de la cultura del receptor, así como de

la distancia temporal con respecto al contexto original del texto, existen criterios indudablemente objetivos para valorar la intensidad de la marcación intertextual, esto es: el número de señales o «marcas», la precisión y claridad de esas marcas y su lugar en el texto. Para Broich, que maneja un concepto de intertextualidad muy estrecho, la intertextualidad es un proceso consciente por parte del escritor, quien quiere que el lector la identifique, por lo que marca el texto con «señales de intertextualidad». Si la marcación no es consciente, será influencia, afirma; si lo es pero no quiere reconocerlo, plagio. El problema de esta última aserción, en nuestra opinión, es que Broich regresa así al eterno dilema o *falacia* de la intencionalidad del autor —véase al artículo de Wimsatt y Beardsley, «La falacia intencional» (1954)—. Desde nuestro punto de vista, se podría discutir si hay una marcación textual o no, e incluso si esta es más o menos evidente, pero no tiene lugar preguntarse si esta es o no es intencional —cuestión sobre la que vamos a regresar en las últimas páginas de este capítulo—.

Con todo, la distinción de Broich en los tres niveles en que pueden aparecer las señales de intertextualidad en un texto narrativo nos parece útil para el análisis: 1) un nivel paratextual —notas, prólogos, títulos, etc.—; 2) otro relativo al sistema de comunicación interno o inmanente, con lo que se refiere a todo aquello que sucede en la ficción —los personajes de la ficción, por ejemplo, pueden leer un texto y discutir sobre él—; y 3) otro perteneciente al sistema comunicacional externo. Este último sería, en principio, el más frecuente, según el cual el lector tiene conocimiento de la relación intertextual por el texto principal, pero no lo tienen los personajes. Los nombres, por ejemplo, las marcas tipográficas (cursivas, comillas, etc.), el contraste de estilos o incluso el contexto interno creado, que puede inducir al receptor a sospechar, por medio de constantes referencias intertextuales, que aún hay más señales no identificadas que deben ser buscadas.

Otra cuestión fundamental es el proceso mediante el cual un intertexto es transformado y transpuesto al texto, problema en el que han puesto el énfasis los estudios sobre la intertextualidad en su versión restringida. En este sentido, Laurent Jenny apunta que toda forma de inserción intertextual debe pasar, según el caso, por un proceso en tres etapas que unifique texto e intertexto: en primer lugar, la *verbalización* de la sustancia significativa del intertexto insertado, si este procede de un texto no verbal —proceso que Lotman, en el contexto de la semiótica del texto, denomina, en términos generales, ‘transcodificación’—. En segundo, la *linealización*, impuesta por la forma del discurso,

---

más allá de que la intertextualidad produzca posteriormente una lectura múltiple, polisémica y paradigmática. Y por último la *incrustación*, el proceso de adaptación del contenido semántico del intertexto al texto. Jenny, que subraya cómo lo más frecuentes es que el texto injertado no sea más que un fragmento —«al contrario del “relato en el relato” estudiado por Genette»—, indica que «el fragmento intertextual tiende a comportarse no como un relato en el seno de un relato, sino como una palabra poética en su relación con el contexto» (1976: 124). De ahí que señale dos tipos de relaciones semánticas entre el texto y el intertexto, como más tarde Renate Lachmann (1984: 20): una metonímica, por contigüidad, y otra metafórica, por semejanza. Además de una tercera posibilidad, según la cual puede existir un montaje no isotópico entre texto e intertexto, caso de que se inserte un fragmento textual en un contexto sin ninguna relación semántica *a priori* con él, a lo que Jenny observa: «la no-isotopía del montaje no trae consigo la no-isotopía del discurso. En efecto, la contigüidad lineal del texto reconstituye azarosas combinaciones sintácticas, preludio a una coherencia semántica» (1976: 125).

A su vez, y más allá de las transformaciones necesarias recién citadas, que afectan al acondicionamiento contextual, y de las relaciones semánticas establecidas entre el texto y el intertexto, el proceso de inserción de estos últimos supondrá siempre una transformación inmanente, relativa tanto al contenido semántico como a la forma verbal del mismo. Jenny describe estas transformaciones recurriendo a figuras retóricas tradicionales: paranomasia, elipsis, amplificación, hipérbole, permutación y cambio de nivel de sentido (1976: 126-130). Si bien Martínez Fernández prefiere simplificar todas ellas a las cuatro operaciones lógicas de la retórica clásica: alteración, omisión, sustitución y ampliación (2001: 105).

### **1.3. LA LITERATURA COMO SISTEMA: LA TRANSDUCCIÓN Y LA AMPLIACIÓN DEL CANON**

Más allá de las relaciones textuales concretas, del estudio específico en que un texto se constituye como intertexto y la forma en que el análisis puede servir de herramienta interpretativa o hermenéutica, el concepto de intertextualidad ha devenido parte integral de algunas de las corrientes teóricas más importantes de las últimas décadas. En palabras de un experto en el tema que resume las principales de ellas:

Conceptos centrales de los Estudios Coloniales y Postcoloniales como «el Imperio escribe replicando», «hibridez» o «pasaje» implican palimpsestos y negociaciones intertextuales, y la «condición intermedia [*in-betweenness*]» de los espacios en que ellos ocurren es también una condición intermedia entre lenguajes, discursos y textos. De manera similar, los Estudios de Género emplean con frecuencia métodos y nociones derivadas de la teoría de la intertextualidad [...]. El nuevo y acalorado debate sobre los cánones nacionales e internacionales, que se propagó de los Estados Unidos a Alemania en los años 90, invoca constantemente diálogos intertextuales a través de los límites de periodos y culturas como un medio crucial de formación de cánones. (Pfister 2004: 12-13)

Esto es, la intertextualidad puede estudiarse en relación con marcos teóricos más vastos, como será nuestro caso, en que la relacionaremos con la teoría de la transducción literaria y la cuestión del canon, dos asuntos que pueden a su vez integrarse en una visión más amplia: la de la literatura como sistema (o polisistema) según la entienden, desde posiciones teóricas bien distintas, Itamar Even-Zohar, o Pascale Casanova entre otros<sup>30</sup>.

El término de ‘transducción literaria’ fue propuesto por Lubomír Doležel en la línea de la semiótica de Praga para referirse a las transformaciones de significado sufridas por los textos literarios en su proceso de circulación<sup>31</sup>. Como se sabe, un requisito para la supervivencia de los textos es su continua transmisión —«los textos literarios existen como objetos estéticos solo en cuanto están activamente procesados en la circulación»—, lo que da lugar a la constitución de complejas *cadena de transmisión*: «puesto que ese procesamiento conduce a unas transformaciones más o menos significativas de los textos, propongo como término genérico para estos procedimientos el de “transducción literaria”» (Doležel 1990: 230)<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Para los principios teóricos del primero véanse, sobre todo, sus trabajos de 1990 y 1997, así como las revisiones a cargo de Monserrat Iglesias Santos (1994; 1999). La propuesta de Pascale Casanova (1999) resulta quizás, y paradójicamente, menos sistemática, además de que ha dado pie a grandes polémicas, pero la citamos aquí porque algunas de sus ideas nos parecen completamente válidas para el asunto que nos ocupa, y las tendremos en cuenta más adelante.

<sup>31</sup> Para la etimología del término ‘transducción’, así como para sus diversos significados y el rastreo de sustantivos de significados afines en la historia de la poética occidental, véase Maestro 1994: 67-71.

<sup>32</sup> Con todo, la formulación inicial de este concepto se remonta a un trabajo anterior de 1986: «... literary communication has been presented as the production and transmission of a ‘message’ (literary text) from the authorial to the receiving subject; [...]. Literary texts constantly “transcend” the boundary of isolated speech events and enter into complex *chains of transmission*. [...] For literary texts, however, continual

Una condición previa para la transducción es la división de la cadena de transmisión de los textos escritos en dos partes, una correspondiente al emisor del mensaje y otra al receptor. Este «circuito dividido» de la comunicación literaria da lugar a un ilimitado distanciamiento temporal (histórico) y espacial o cultural. «En consecuencia, el procesamiento de los textos literarios es mucho más que un “desciframiento” pasivo; es una *relaboración activa* de un “mensaje” sobre el que su fuente ha perdido el control» (Doležel 1990: 230-31). La transducción se inicia, pues, cuando un receptor articula el resultado de su procesamiento en un nuevo texto. De todo lo cual se derivan dos aspectos fundamentales: 1) la vitalidad de la obra literaria, que no debe ser pensada como un monumento monolítico, sino como un objeto semiótico fértil; y 2) la idea de que es posible estudiar esa vitalidad, ese dinamismo de la obra (Doležel 1990: 231).

Así, para Doležel la teoría de la transducción es la culminación de la semiótica de la comunicación literaria (1990: 235). Esta abarca fenómenos distintos que, *grosso modo*, divide en 1) metatextos, «textos no literarios *acerca* de textos literarios» (la poética, la crítica literaria, la historia literaria, la formación literaria, etc.), y 2) lo que denomina, de modo general, «adaptación literaria», «aquellos modos de procesamiento activo en los que un texto *literario* se transforma en otro texto *literario*» (la cita, la alusión, la reescritura de géneros, la traducción, etc.). En tanto que para el teórico checo es la adaptación «el principal portador de la tradición literaria y un catalizador de la evolución literaria», la intertextualidad entre textos literarios deviene igualmente, a nuestro modo de ver, una de las claves fundamentales de la transmisión de textos en el sistema literario<sup>33</sup>.

Es por este camino que la intertextualidad se relaciona así mismo con el asunto del canon o los cánones literarios, tema complejo sobre el que conviene hacer unas puntualizaciones preliminares. En primer lugar que, como sostuvo inicialmente Alastair Fowler (1979: 95-100) y han constatado otros estudios después, más que de *un* canon,

---

transmission is a necessary condition of their preservation: literary text exist as aesthetic objects only as long as they circulate». Y, más adelante: «As there is still no general term for these processes, I propose using the term ‘literary transduction’ which seems to express the desired sense of “transmission with transformation”» (Doležel 1986: 28-29). A su vez, para el concepto de «transducción», Doležel se inspira en otros trabajos de la escuela de Praga. Especialmente, en los de Jiří Levý, Edward Mozejko y Anton Popovič.

<sup>33</sup> Por su parte, Pozuelo Yvancos considera la transducción uno de los rasgos globales del fenómeno comunicativo-literario de especial relevancia, junto al que incluye otros tres: la desautomatización del circuito mediante la tematización implícita de todos sus componentes, el carácter diferido de la comunicación y la fictivización —esto es, la ficcionalidad— (1988: 79-85).

cabe hablar de *los* cánones, entendiendo que existe una variedad de cánones según el punto de vista adoptado y cuáles sean las fuentes de autoridad que se tengan en cuenta.

Wendell V. Harris (1991: 42-45), precisando a Fowler, distingue los siguientes:

1. Un canon *potencial*, que comprende todo el corpus escrito y oral en su totalidad;
2. Un canon *accesible*: «la parte del canon potencial disponible en un momento dado» (Harris 1991: 42);
3. Los cánones *selectivos*: «las listas de autores y textos —como en las antologías, programas y reseñas críticas—» (Harris 1991: 42);
4. El canon *oficial*, que según Fowler es el canon vigente institucionalizado mediante la educación, el patrocinio y el periodismo (1978: 97), lo entiende Harris, por tanto, como una mezcla de los cánones selectivos;
5. El canon *personal*: lo que cada lector ha tenido oportunidad de conocer y valorar individualmente, prefiriéndolo en mayor grado;
6. El canon *crítico*, constituido por «aquellas obras, o partes de obras, que son tratadas por los artículos y libros de crítica de forma reiterada» (Harris 1991: 42);
7. *El canon*, aplicado el término a «un corpus textual cerrado, único y dotado de autoridad, como por ejemplo la Biblia» (Harris 1991: 42);
8. *El canon* pedagógico: el que se enseña, ya sea en escuelas, instituto o universidades, que por lo general no solo será una parte limitada del canon oficial, sino que seguramente tampoco se corresponderá exactamente con el canon crítico;
9. Un canon *diacrónico*, el que, a pesar de formar en un momento u otro parte de los cánones selectivos, del crítico o del oficial, va cambiando radicalmente a lo largo del tiempo; lo que Harris distingue de
10. Un canon *del día*<sup>34</sup>: «una periferia que cambia rápidamente», de la que «solo una parte minúscula tendría la posibilidad de llegar a formar parte del canon diacrónico (Harris 1991: 44).

Dicho esto, los cánones que nos interesan especialmente en este trabajo son solo algunos de los anteriores. En concreto, el personal (o los personales, pues se puede hablar de más de uno) de Sergio Pitol, y el modo en que este se relaciona con otros cánones selectivos, críticos y oficiales de su tiempo y contexto cultural.

---

<sup>34</sup> «Canon del día» es la solución que da la traductora, Ariadna Esteve Miranda, al sintagma inglés *nonce canon*, que, según entendemos, calca el de *nonce word* ('palabra inventada para un propósito u ocasión particular').

---

Recobremos ahora el hilo de nuestra argumentación, ¿cómo se enlaza la cuestión del canon con la intertextualidad y la teoría de la transducción literaria de Doležel? En términos generales, porque como ha explicado Harris: «cualesquiera que sean las funciones que rigen las selecciones, es importante reconocer que, aunque por definición un canon se compone de textos, *en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos*, no de los textos en sí mismos» (1991: 56; énfasis nuestro). De este modo, podría decirse que cada vez que se produzca una relación de intertextualidad entre un texto de Pitol y otro, ya sea a través de la metatextualidad (la relación crítica) o la adaptación literaria (los otros cuatro tipos de Genette) se origina un proceso de transducción, de lectura personal de un texto (recodificación y transformación del sentido), que puede ponerse en relación directa con la defensa, el desprecio, el respeto o el apego que el autor demuestra por un canon concreto, así como con la constitución del suyo personal.

Desde luego que en la conformación del canon —ya sea el personal u otros— entran en juego muchos otros factores aparte de la intertextualidad y el proceso de la transducción literaria, como han puesto de manifiesto las denominadas teorías sistémicas (Pozuelo 2000: cap. 4)<sup>35</sup>. En el segundo capítulo apuntamos a otros de los factores que intervienen en la construcción del canon personal de Pitol y los cánones selectivos que le rodean, pero adelantamos ya que no nos ocupamos de la cuestión tan ampliamente como podría y debería hacerse en otro momento. Con todo, consideramos que es importante tener en cuenta esta función de la intertextualidad en relación con la obra de Pitol, un escritor que, como se verá, traspasa fronteras en los sentidos más diversos del término —nacionales, lingüísticas, canónicas y de género literario— y que lo hace fundamentalmente, en el campo de la escritura, a través de la intertextualidad<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Escribe Pozuelo: «Steven Tötösy (1992) agrupó bajo el marbete de «teorías sistémicas» diferentes corrientes que, sin contacto entre ellas, han desarrollado el concepto de sistema literario, entre las que incluyó la Semiótica de la Cultura de I. Lotman, la sociología de la literatura de P. Bordieu y Jacques Dubois con sus conceptos restrictivos de “champ littéraire” e “institution littéraire”, la Teoría Empírica de la Literatura de S. J. Schmidt y la Teoría de los Polisistemas que encabeza en el ámbito israelí Even-Zohar» (2000: 77).

<sup>36</sup> Como veremos en el siguiente capítulo otra de las formas fundamentales en que Pitol actúa en el sistema literario, es la de «agente literario», esto es: como editor, director de colecciones o colaborador de revistas, traductor o consejero editorial, etc.

#### **1.4. RUPTURA DE LAS FRONTERAS DEL CUENTO TRADICIONAL: LA INTERTEXTUALIDAD Y EL CUENTO HISPANOAMERICANO MODERNO**

El cuento, género breve por naturaleza, encuentra en el uso consciente de las relaciones intertextuales, preferentemente entre diferentes creaciones artísticas y, más específicamente, literarias, una forma extrema de ampliar su universo connotativo, expandiendo su mundo referencial a un universo de significados múltiples y ambigüedades. Esto es así porque, como ha expuesto Yuri Lotman, la complejidad de la creación artística permite transmitir un volumen de información incomparable al de una creación no artística (1970: 21-23). De ahí que el recurso a la intertextualidad, especialmente entre las artes, sea también un recurso de economía verbal extrema.

Entre aquellos estudiosos que han considerado el cuento como género literario específico, cabe destacar para nuestros intereses las reflexiones de Lázsló Scholz (2002) y Ana Rueda (1992; 1995). El primero, que ha estudiado la renovación formal del cuento hispanoamericano del siglo XX a partir de la ruptura de la linealidad narrativa, considera la intertextualidad como «uno de los mecanismos más complejos para subvertir la linealidad de los textos tradicionales» (2002: 138). Según él, es el rechazo de la mimesis y la creación de mundos textuales autosuficientes propios del siglo XX lo que nos lleva necesariamente a la referencia a otros textos. Así, los cuentos ya no se basarán en la producción, sino en alguna forma de reproducción (2002: 136). En el apartado sobre el tema de su libro, el profesor Scholz comenta ejemplos de Mario Arregui, Cabrera Infante, Rosario Ferré y otros (2002: 136-42). Según él, los grados en el uso de la intertextualidad, así como sus posibilidades, son ilimitados (2002: 138), mas advierte que si bien el uso de la intertextualidad puede darse en formas muy variadas, pocas veces se da sin combinarse con otros elementos:

La presencia de fragmentos textuales de obras ajenas puede verse en formas muy variadas que no solo son numerosas sino que en el caso de la cuentística experimental pocas veces aparecen de manera aislada o pura. Al contrario, la intertextualidad, como veremos, implica más bien una tendencia a combinar y mezclar distintos factores, y también a acumular efectos. (2002: 136)

Ana Rueda se refiere a la disolución de la frontera en el cuento hispánico contemporáneo, de lo cual nos interesan especialmente algunos de los modos mediante



los cuales, según ella, se atenta contra el sentido tradicional de unidad cuentística. Rueda señala, igual que Scholz, la liberación del realismo como uno de los elementos claves del relato breve moderno: «La realidad ya no se percibe como algo *dado* que espera ser tratado al papel, sino como artefacto. [...] el cuento contemporáneo se ha revolucionado creando mundos que se resuelven en un ámbito verbal propio y autóctono» (Rueda 1995: 560). De modo que el nuevo lenguaje del cuento actual se libera tanto de la referencialidad como de la arreferencialidad (1995: 561). Por otra parte, afirma que el cuento contemporáneo «relaja el concepto de unidad de significado y con él el armazón del cuento tradicional» (1995: 563). Se atenta contra el sentido tradicional de la unidad del cuento por medio, por ejemplo, del ciclo de cuentos, los *cuentos-tándem*, o la apropiación de otros lenguajes que derivan hacia otros géneros. Todo ello nos conduce una vez más al recurso de la intertextualidad —aunque ella no lo llame así— como uno de los elementos claves del cuento actual, ya que en todos estos casos se trata, efectivamente, de alguna de sus formas. El ciclo de cuentos constituye —y nos referiremos a ello con más detalle en el tercer capítulo— una lectura intertextual entre piezas de un mismo autor; igualmente, los *cuentos-tándem* se refieren a dos narraciones encadenadas, independientes, pero, no obstante, emparejadas (1992: 97) —algo similar, según entendemos, a lo que Anderson Imbert había llamado ya antes cuentos enlazados por contacto (1979: 163, 167)—; y la apropiación de un otro lenguaje es una forma de architextualidad literaria, donde todo un género —así las referencias individuales como las universales que los lectores tienen de él— es utilizado como referente intertextual.

En fin, el uso de la intertextualidad como recurso literario para ampliar las posibilidades significativas del cuento, su ambigüedad polisémica y connotativa, y desbordar sus límites estructurales está fuera de toda duda. Puede que este recurso haya sido utilizado a lo largo de la historia del género en los diferentes ámbitos del mundo occidental, sin embargo, este proceso se ha visto ampliamente acentuado en el siglo XX hispanoamericano, en el que la narrativa breve alcanza una madurez de inigualable magisterio al tiempo que se impone una concepción de la literatura y de las artes que rehúye del concepto de mimesis aristotélico, buscando un mayor grado de referencialidad cultural. Los más grandes cuentistas hispanoamericanos han hecho uso de este recurso en uno u otro momento, y con los logros alcanzados han incitado a otros escritores a seguir su ejemplo. En este sentido, puede ser instructivo citar unos cuantos nombres. Empresa

colosal sería tratar de edificar un muestrario sistemático y exhaustivo, por lo que nos conformamos con señalar algunos de los autores más relevantes.

La figura paradigmática en el uso consciente de la intertextualidad como recurso literario en el cuento hispanoamericano es, en nuestra opinión, la de Jorge Luis Borges. Pero si bien el argentino es un gran precursor, también él tiene sus precedentes. Uno de ellos es, sin duda, el primer libro de cuentos del venezolano Uslar Pietri, *Barrabás y otros relatos* (1928), algunas de cuyas narraciones están inspiradas en otras fuentes o se sustentan directamente sobre estructuras hipertextuales claras. Dejando de lado cuentos como «Barrabás», reescritura de un episodio de los Evangelios, o el «Apólogo del buen vino», inspirado en *El asno de oro* de Lucio Apuleyo, basta comparar, a modo de ejemplo, «Zumurrud», cuyo hipotexto es el libro de *Las mil y una noches*, con tres de las primeras publicaciones narrativas del argentino para ver como adelanta algunas de sus técnicas iniciales. Nos referimos a «La cámara de las estatuas» y a «2 que soñaron», aparecidas primero en la *Revista Multicolor de los Sábados* e incorporadas algo más tarde a *Historia universal de la infamia* (1935), pero más aún a «Los dos reyes y los dos laberintos», cuya primera versión data de 1936. Al igual que Uslar Pietri, Borges imita de *Las mil y una noches* la estructura narrativa, el estilo, el argumento y el ambiente. De hecho, presenta los dos primeros cuentos como traducciones, aunque estos son en realidad «versiones» o adaptaciones bastante libres de los originales. Además, tanto el cuento de Pietri como «La cámara de las estatuas» y «2 que soñaron» preconizan el estilo y los juegos de autoría de «Los dos reyes y los dos laberintos», cuento mucho más conocido del argentino que se incorporaría a la segunda edición de *El Aleph*<sup>37</sup>.

Borges, como avanzábamos, es el maestro de los usos intertextuales en el cuento breve hispanoamericano. Si *Historia universal de la infamia* avanza muchos de estos usos, *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949, 1952), quizás dos de los libros más influyentes de la literatura hispanoamericana del siglo XX, son un compendio extraordinario de posibilidades. Las alusiones en ambos libros a la literatura gauchesca, la *Divina comedia*, *Las mil y una noches*, *El Quijote* y tantas obras más, menores y mayores de la literatura universal e hispanoamericana, conforman un entramado literario de tal densidad que las narraciones breves de estos dos libros bien pudieran representar, como quisiera Borges, la compleja, infinita e inescrutable densidad del universo. Sin alejarnos del ejemplo ya

---

<sup>37</sup> Una recreación aún anterior de *Las mil y una noches* es la de Alfonso Reyes en su cuento «Las babuchas» (1989: 115-18), firmado en 1915.

citado, «Los dos reyes y los dos laberintos» es, como hemos defendido en otro lugar (Nogales-Baena 2017), un ejemplo magnífico de *forgerie* o *imitación seria* —en el sentido que le da Gerard Genette a este término (1982: 106)<sup>38</sup>—. Su relación con otro de los cuentos del libro, «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», plantea un complejo problema de intertextualidad entre dos textos de un mismo autor, donde «Los dos reyes...», presentado en segundo lugar y como un cuento narrado en el interior del anterior, se convierte a su vez en matriz arquetípica, en modelo genérico universal a partir del cual se crea lo concreto, la anécdota particular de «Abenjacán el Bojarí...» (Nogales-Baena 2017). Este último cuento, a su vez, está antecedido de un epígrafe de *El Corán* —ejemplo de paratextualidad—, mantiene una relación de architextualidad con el género del cuento policiaco creado por Edgar Allan Poe —más en concreto: con el subgénero detectivesco del «problema de la habitación cerrada» (véase Balderston 1996: 468)—, y alude específica y significativamente a *La carta robada* (*The Purloined Letter*, 1845) de Poe, y a la novela *The Big Bow Mystery*, de Israel Zangwill<sup>39</sup>, entre otras.

En fin, casi todas las narraciones de Borges potencian las relaciones intertextuales para crear una trama más compleja, ambigua y polisémica. La crítica se ha ocupado largamente del tema, por lo que no profundizaremos aquí más en la materia<sup>40</sup>. Basten los ejemplos apuntados para recordar la complejidad de la práctica literaria del argentino, para quien el mundo es literatura y viceversa. Borges hace de la práctica intertextual su estrategia literaria por excelencia (cf. Alazraki 1983: 456) y, con ello, sienta un precedente tan admirado como imitado en el cuento hispanoamericano contemporáneo.

Así pues, también en Argentina, otro escritor fundamental como Julio Cortázar, ha hecho uso de la intertextualidad como herramienta de construcción literaria en muchos de sus mejores cuentos. Véanse las delicadas alusiones culturales de «Carta a una señorita en París», por ejemplo, o los algo más explícitos «Circe» y «Las ménades», cuyos intertextos principales vienen mencionados ya en el título. En el área del Río de la Plata podría citarse también la obra del argentino Marco Denevi, cuyas *Falsificaciones* están llenas de referencias intertextuales; uno de los cuentos más conocidos del uruguayo Juan

---

<sup>38</sup> Sobre la *imitación seria* y el término original francés *forgerie* véase Genette 1982: 41 y la nota de la traductora en la p. 516.

<sup>39</sup> Sobre estas cuestiones, véase: Balderston 1996; Brescia 2000; Irwin 1994; Nogales-Baena 2017.

<sup>40</sup> Entre otros, y a nuestro entender, son de indispensable consulta sobre el tema las aportaciones de Alazraki (1983; especialmente su ensayo final «El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges», en las pp. 428-56), Barrenechea (1957) y Rodríguez Monegal (1981). También la de Toro (2008: 199-232), donde se profundiza especialmente en la materia y se ofrecen más referencias bibliográficas y en mayor detalle.

Carlos Onetti, «Un sueño realizado», o el conocido libro de la también uruguaya Cristina Peri Rossi, *El museo de los esfuerzos inútiles*. Desplazándonos hacia el norte, Gabriel García Márquez en Colombia utiliza la intertextualidad en su propia obra para engarzar las historias sobre Macondo, pero también con obras ajenas en, por ejemplo, los *Doce cuentos peregrinos*. Julio Ramón Ribeyro en Perú, Rosario Ferré en Puerto Rico, Guillermo Cabrera Infante en Cuba y Rafael Ángel Herra en Costa Rica son solo algunos más de los nombres que podrían citarse —Herra, dicho sea de paso, es a nuestro entender uno de los grandes seguidores del prototipo borgeano del uso de la intertextualidad, donde la literatura produce siempre más literatura; v. g.: *Había una vez un tirano llamado Edipo* (1983)—<sup>41</sup>. Y en Guatemala, anterior a Borges, Miguel Ángel Asturias se inspiró en la cultura y las tradiciones de la región para crear ese mosaico intertextual que son las *Leyendas de Guatemala*, diálogo continuo con las fuentes precolombinas y coloniales.

En México, Julio Torri y Alfonso Reyes son ya exponentes del uso intertextual como recurso literario en el cuento moderno. Torri lo utiliza en muchos de sus microrrelatos y encuentra dignos sucesores en tres autores que le deben tanto a él como a Borges: Alejandro Rossi, Augusto Monterroso y el menos conocido, pero no menor en calidad, Marco Antonio Campos (de este último, véase, por ejemplo, su libro de 1977, *La desaparición de Fabricio Montesco*). De Alfonso Reyes merece nombrarse el cuento «La mano del capitán Aranda», cuyo tema principal se remonta a una larga tradición del cuento fantástico, a la que alude, y que resulta más interesante en tanto que Pitol recoge esa misma herencia en otro de sus cuentos, «Una mano en la nuca», que se comentará más adelante. Más recientemente, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco, por último, son también ejemplos dignos de elogio.

Por supuesto, el uso *in crescendo* de la intensidad y frecuencia de la intertextualidad en la narrativa breve hispanoamericana del siglo XX, que se observará también en Pitol, con una eclosión especialmente pronunciada en sus cuentos de *Nocturno de Bujara* (1981), se ha puesto repetidamente en relación con la así llamada literatura postmoderna, lo que nos obliga a hacer varias precisiones. Por una parte, las relativas a qué cosa sea la literatura postmoderna, cómo se caracteriza y cuáles son los autores que la representan en Hispanoamérica. Por otra, la relación entre intertextualidad y postmodernidad, una cuestión que desde hace años se viene debatiendo.

---

<sup>41</sup> Sobre la narrativa intertextual de Rafael Ángel Herra, véase el excelente trabajo de Gabriella Menczel (2015).

---

En relación a lo primero, no por casualidad hemos traído a colación, como ejemplo fundamental, el de Borges, autor que ha sido propuesto, en varias ocasiones, no solo como iniciador de la postmodernidad literaria en América Latina, sino de la postmodernidad en general (Fokkema 1984: 39; Toro 1991: 455)<sup>42</sup>. Ciertamente, desde los años sesenta y, especialmente, a partir de los setenta, una fracción importante de la creación literaria ha hecho de las formas autorreflexivas, el escepticismo, la pluricodificación, la hibridación de géneros, el fragmentarismo, la interculturalidad, el metadiscurso lúdico, la parodia, la ironía, la desconfianza en el lenguaje como creador de sentido y la ambigüedad, entre otras particularidades, características esenciales de sus obras. Así pues, lo que aquí entendemos por literatura postmoderna es tanto una actitud en el arte, fruto de un cambio de cosmovisión que hace al individuo cobrar consciencia de su ser en la historia y de su modernidad, como una serie de características formales y temáticas. En nuestra opinión, ni esa actitud en el arte es exclusiva de este periodo, ni tales características son exclusivas de esta literatura. Es la conjunción de varios de estos elementos, la conciencia exacerbada de su uso y el convertirlos en una preocupación esencial lo que distingue a esta narrativa postmoderna, que tampoco, valga decirlo, representa a toda la literatura de este periodo en Hispanoamérica, pues existen otras tendencias.

Dicho de otro modo, por más que el sintagma «literatura postmoderna» siga estando asociado a polémicas y debates —debido, entre otras cuestiones, a la dificultad de definirlo y delimitarlo temporalmente—, no creemos que tenga sentido tratar de evitar el término. Críticos de reconocido prestigio en los estudios hispanoamericanos, han vuelto alguna que otra vez sobre el tema, reconociendo esta tendencia en determinados autores y años, por más que se trate de un terreno movedizo. Luis Leal, por ejemplo, en referencia al cuento mexicano, señala a Alfonso Reyes, Julio Torri y Mariano Silva y Acevedes como antecedentes, y a Arreola como escritor de transición entre la modernidad y la posmodernidad, tras lo que ofrece una nómina de cuentistas entre los que se cuentan algunos de los ya citados y otros. Verbigracia: Elena Garro, Vivente Leñero, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, Alejandro Rossi, Hugo Hiriart, Ángeles Mastretta,

---

<sup>42</sup> Dice Fokkema: «It can be argued that Postmodernism is the first literary code that originated in America and influenced European literature, with the possibility that the writer who contributed more than anyone else to the invention and acceptance of the new code is Jorge Luis Borges, active as a writer of fiction since the 1930» (1984: 39). Y Alfonso de Toro: «J. L. Borges inaugura con *Ficciones* (1939-1944) la postmodernidad, no solamente en Latinoamérica, sino en general» (1991: 455). Véase también Toro 2008.

Marco Antonio Campos, etc. (Leal 1991; 2010: 265-73)<sup>43</sup>. En un contexto más amplio Fernando Burgos ha distinguido a partir de los años setenta un «cuento postmoderno» en Hispanoamérica (1997: 50-58), y José Miguel Oviedo, aunque con reservas, ha hablado de un espíritu postmoderno (2012: 368-70). Si bien este último se manifestaría, según él, a partir de los años ochenta: «como esta antología llega hasta 1980, las manifestaciones postmodernas, en pleno desarrollo ahora, quedan fuera» (2002: 28). Para ambos casos, la matización hecha ya antes, tendría valor: la llamada literatura postmoderna convive con otras corrientes. En esta dirección apuntan las precisiones de Leal —«hay que tener presente, sin embargo, que no todos los escritores que aparecen después del ocaso de la vanguardia son posmodernos, y aun dentro del mismo escritor se da el caso de que no todas sus obras son consideradas como posmodernas» (1991: 472)—, y, aunque desde otro punto de vista, los comentarios de Oviedo (2002: 28).

La otra cuestión importante es que, como ya avanzamos, el uso exacerbado de la intertextualidad se ha relacionado desde hace décadas con la literatura postmoderna. Léase, por ejemplo, a Plett, para quien, si bien la intertextualidad no es un rasgo ligado a un periodo concreto de la literatura y las artes, el modernismo y, después, el postmodernismo, han supuesto periodos culturales especialmente inclinados a su incremento. Es más, según Plett, «se puede considerar como el clímax de esta moda la pseudo-intertextualidad, lo que significa que un texto se refiere a otro texto que simplemente no existe (por ejemplo, las ficciones de Borges)» (1991b: 80)<sup>44</sup>, con lo que volvemos a uno de los cuentistas fundamentales del siglo XX hispanoamericano que, precisamente, será uno de los modelos literarios de Sergio Pitol a lo largo de toda su carrera.

Más en detalle, y con anterioridad a Plett, Pfister sostiene que la distinción entre una intertextualidad moderna y otra postmoderna es más una cuestión categorial que

---

<sup>43</sup> Como características representativas de la narrativa postmoderna, Leal señala las siguientes: «se rechaza la distinción que se hacía entre lo erudito y lo popular; se rechazan también los géneros puros, dando cabida en una misma obra a varios de ellos; se carnavaliza o se niega la historia; cuando se recrea el pasado se hace desde una perspectiva irónica; la metaficción y la intertextualidad predominan sobre la ficción tradicional; se actualizan algunos estilos del pasado, como el barroco, y algunos géneros, como el relato caballeresco o picaresco; se da énfasis a la crítica del lenguaje y se eliminan las oposiciones binarias. Al mismo tiempo, se rechazan las formas clásicas cerradas y se tiende a romper la autonomía de la obra, lo cual se obtiene por medio de referencias al mundo empírico, la presencia del autor en su propia obra, la intertextualidad, la fragmentación y lo autorreferencial, entre otros recursos semejantes» (2010: 265; cf. Leal 1991: 457-58;).

<sup>44</sup> Prácticamente lo mismo opina Hebel, quien indica: «although pseudointertextual allusions can be traced as far as Cervantes and have always been employed as particularly ingenious devices, pseudointertextuality has once again become prominent in postmodern literatures» (1991: 141-42).

---

cuantitativa. En la literatura postmoderna la «la intertextualidad no es meramente usada como un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central» (1991b: 150), distinción que podría aplicarse igualmente a muchos de los cuentistas citados anteriormente, igual que este otro punto: «el texto postmodernista del tipo ideal es, pues, un “metatexto”, o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en que este está basado» (1991b: 151)<sup>45</sup>. Piénsese, verbigracia, en referencia tan solo a México, en algunos de los cuentos de José Emilio Pacheco o Salvador Elizondo, así como en varias de las narraciones de Pitol que comentaremos en detalle más adelante.

### 1.5. DE LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN (REFLEXIÓN FINAL SOBRE LAS POSIBILIDADES DEL ESTUDIO DE LA INTERTEXTUALIDAD)

... acepto la afirmación de que un texto puede tener varios sentidos. Rechazo la afirmación de que un texto puede tener todos los sentidos. (Eco 1992: 161)

Por otra parte, fuera de la obra lo demás no importa. (Pitol *OR* 5, 371)

Refiere Umberto Eco, en el volumen colectivo *Interpretación y sobreinterpretación* (1992), que los diferentes lectores de su obra narrativa de ficción le habían revelado interpretaciones, lecturas, significados y relaciones que, cuando él escribió los textos, no había sido su *intención* que estuviesen ahí, pero que, una vez que se lo habían comentado, como lector de sus propios libros, a posteriori, advirtió que efectivamente *estaban ahí*. Esto es, el significado y las interpretaciones posibles producidas por sus escritos escapaban a sus propias intenciones, así como, según la vieja idea de Unamuno, el Quijote había escapado de las manos de su creador. De igual modo,

---

<sup>45</sup> Véase, para una propuesta más exhaustiva de diferencias entre una intertextualidad moderna y otra postmoderna, el artículo de Pavlicic (1989).

tal vez no merezca la pena preguntarse a cada momento si tal o cual lectura era o no la deseada por Pitol en el momento de escribir. Y con más razón en tanto que el mexicano, como Eco, puso muchísimos esfuerzos en crear una obra abierta, cuyos diferentes hilos narrativos y significativos escapasen de las manos de sus lectores ofreciéndoles de este modo un amplio número de posibilidades interpretativas en las que perderse y deleitarse. Como ha afirmado el pensador italiano: «La tarea de un texto creativo es presentar la contradictoria pluralidad de sus conclusiones, dejando a los lectores la posibilidad de elegir —o de decidir que no hay elección posible—. En este sentido un texto creativo es siempre una obra abierta» (Eco 1992: 160). O, desde un punto de vista más técnico, «un texto, tal y como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar», y, en la medida en que debe ser actualizado, el texto está siempre incompleto (Eco 1979: 73).

Ya fuera de forma consciente o no (¿qué importa, al cabo?), Pitol distribuyó en sus cuentos ciertas señales o marcas que apuntaban hacia otros textos, aumentando así el universo referencial de su obra con referentes plurisignificativos, ambiguos y especialmente sobrecargados de información como puede serlo toda obra artística. Podemos desconocer los fines últimos del autor, pero reconocemos ese método creativo, el cual podemos estudiar observando cómo funciona, en qué direcciones apunta y cuáles son algunas de las posibilidades interpretativas que nos ofrece, sin que esto signifique que esas posibilidades son infinitas o que no dependen de una lectura coherente del todo. Igualmente, podemos describir la forma en que ese método creativo traspasa las fronteras referenciales nacionales, une diferentes géneros literarios y constituye un canon literario personal, colaborando en la transmisión de las obras y en la constitución de nuevos significados.



## CAPÍTULO 2

---

### 2. LA NARRATIVA BREVE DE SERGIO PITOL: EL AUTOR, LA OBRA Y SU CONTEXTO

Sergio Pitol escribió casi todos sus cuentos entre las décadas de 1950 y 1980. El contexto literario inmediato fue, por tanto, el de la eclosión de la literatura mexicana, el auge y éxito del cuento hispanoamericano, el triunfo de la narrativa del *Boom* y la expansión en el mundo occidental de lo que ha dado en llamarse literatura postmoderna. En este capítulo ofrecemos una panorámica de la narrativa breve pitoliana en conjunción con estos acontecimientos, los cuales, como es obvio, no son entidades independientes, sino tendencias que interactúan y se relacionan entre sí. Prestamos especial atención a la formación personal de Sergio Pitol como intelectual, escritor y traductor; a su relación con los componentes de la denominada Generación de Medio Siglo —que, por razones que se explicarán más adelante, preferimos llamar Grupo de Medio Siglo— y a la manera en que su cuentística entronca con las tendencias literarias nacionales e internacionales que la precedieron. Por último, comentamos también la «etapa de plenitud» literaria del escritor a partir de los años noventa, periodo en el que han visto la luz algunos de sus libros más originales, los cuales incorporan breves narraciones que, si bien no son cuentos en el sentido más tradicional del término, colindan con el género por su brevedad y técnicas narrativas, y serán estudiadas en este trabajo<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Los datos biográficos que se dan en este capítulo tienen distintas procedencias: los textos de carácter explícitamente autobiográfico de Pitol; la cronología que elaboró junto a María Dolores Cabañas para *El viaje de una vida* (2006: 14-18); la «Biobibliografía de Sergio Pitol» (en Brú 1999: 165-75), que, según anota Serrato (2013: 83), fue redactada por Pitol de manera anónima; el excelente ensayo de Villoro (2000); numerosas entrevistas, como las de Orestes (1991) y Villoro (1991), más otros estudios críticos y noticias de prensa cuyas referencias van citadas en el cuerpo de la redacción.

### 2.1. EL MÉXICO DE SERGIO PITOL

Para empezar quiero aclarar que soy un veracruzano nacido por azar en Puebla.  
(Pitol 2003: 389)

Nacido en Puebla en 1933, Sergio Pitol Demeneghi es de origen veracruzano y de ascendencia italiana. Huérfano desde los cuatro años, se crio bajo la tutela de su tío y su abuela materna. Su infancia transcurrió en Veracruz, primero en Huatusco, en el ingenio azucarero El Potrero, rodeado de una colonia de italianos, y, después, desde los doce años, en Córdoba, donde cursó la secundaria. La malaria crónica que contrajo siendo niño, según relata él mismo, fue, junto a la pasión de su abuela por los libros, la fuerza principal que le empujó hacia la literatura, convirtiéndolo desde muy joven en un lector voraz y apasionado. Así, cuando en 1950, con 17 años, llegó a la ciudad de México para estudiar derecho en la UNAM, por sus manos habían pasado ya libros de Verne, Stevenson, Dickens, Sartre, Freud, D. H. Lawrence, Cocteau, O'Neill, Tolstoi y otros; hasta el punto de que muchos años después, en uno de sus textos autobiográficos, apuntaría: «Llegué a la adolescencia con una carga de lecturas bastante insoportable» (OR 4, 134).

Pronto, Pitol se integró a la intensa actividad intelectual de la gran urbe, la cual se hallaba en aquellos años en plena efervescencia económica y cultural. Durante los once años siguientes, que fueron testigos de una transformación decisiva de la literatura mexicana, Pitol vivió en la Ciudad de México, se relacionó con muchos de los escritores e intelectuales más importantes del momento, colaboró en diferentes medios y revistas, dirigió la suya propia, de la que solo aparecerían dos números, y publicó reseñas, traducciones, cuentos sueltos y su primer libro, *Tiempo cercado* (1959). Cuestiones todas estas que iremos desarrollando en las próximas páginas<sup>47</sup>.

#### **Sergio Pitol y el Grupo de Medio Siglo**

Si bien Pitol inició en 1961 un periplo por el mundo que lo alejó físicamente de México hasta 1988, con la excepción de algunas estancias de regreso —las más largas

---

<sup>47</sup> Sobre el lugar que ocupa Pitol en el Grupo de Medio Siglo y las características que comparte con ellos, puede verse también el trabajo de Josué Valencia García (1999, en concreto, las pp. 17-19).

entre 1966-1968 y 1980-1983—, su actividad intelectual de los cincuenta lo liga para siempre a un grupo de escritores que se forjó en el mismo contexto histórico, social y cultural, con quienes compartió amistad, proyectos, inquietudes, ciertas características y tendencias literarias, y con algunos de los cuales no perdería ya nunca el contacto. Todos ellos comenzaron a publicar durante los cincuenta o principios de los sesenta, nacieron entre 1925 y 1940, y dieron un nuevo impulso —tras el de Rulfo y Arreola— al cuento mexicano. Los principales autores a los que nos referimos son: Rosario Castellanos (1925-1974), Inés Arredondo (1928-1983), Carlos Fuentes (1928-2012), Carlos Valdés (1928-1991), Juan García Ponce (1932-2003), Juan Vicente Melo (1932-1996), Salvador Elizondo (1932-2006), Vicente Leñero (1933-2014), José de la Colina (1934), Carlos Monsiváis (1938-2010) y José Emilio Pacheco (1939-2014).

La década de los cincuenta en México fue, de hecho, decisiva para el país en muchos otros aspectos aparte del literario: en el crecimiento económico, en el desarrollo de la base industrial moderna, en el incremento de la urbanización, en el asentamiento de cierta estabilidad política en comparación con las décadas anteriores y en el nacimiento en la capital —núcleo centralizador de la actividad cultural mexicana— de una nueva sensibilidad que se impondría en todo el ámbito de la cultura:

Una sensibilidad que ya no respondía estrictamente a ese tipo de mexicano del que Octavio Paz había hablado en *El laberinto de la soledad*, sujeto de transición entre el campo y la ciudad; desde ahora se trataba de un mexicano configurado por esa gran urbe, que ya a mediados del siglo pasado comenzaba a cernirse, y que le imponía preocupaciones y búsquedas nuevas, no muy distinto de ese sujeto urbano que recorría las calles de Londres, París o Nueva York. El arte y la literatura, a partir de los cincuenta, no haría más que responder (y contribuir a conformarla) a esa nueva sensibilidad que, más que anclarse en el pasado, exigía un futuro distinto. (Pereira y Albarrán 2006: 29-30)<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> En el ámbito económico se habla del «Milagro mexicano» para referirse a la elevada tasa de crecimiento, de más del 6%, que se prolongó entre los años treinta y los sesenta, si bien la expresión fue relativizada desde época temprana, pues el reparto de la riqueza fue muy desigual y creó una gran fractura social (v. g.: Ranis 1974). De hecho, los inicios de muchos de los cambios recién nombrados en la política, la economía y la cultura mexicana de los años cincuenta deben rastrearse en la década anterior. Para una visión histórica global de los años 1940-1970, véase: Méyer 1976. En el mismo tomo, *Historia general de México*, vol. 2, Jorge Alberto Manrique (1976) y Carlos Monsiváis (1976) se ocupan de la cultura y las artes en el México del siglo XX hasta los años setenta. Pero la panorámica más completa desde el punto de vista que aquí nos interesa es la de Armando Pereira en *Narradores mexicanos en la transición de Medio Siglo (1947-1968)*

En literatura se trata, como ha escrito Mario Muñoz, de «un periodo de transición en el que surgen tendencias de variada especie como el relato fantástico, la ciencia ficción, el cosmopolitismo, el simbolismo, la novela urbana y psicológica» (2007: 73). En este proceso destacan la modernidad de Juan José Arreola, Juan Rulfo, Octavio Paz, Francisco Tario y Emilio Carballido, a la sombra de los cuales se forja, herederos del cosmopolitismo de los Contemporáneos, el grupo de autores recién citado, arropado por la efervescente actividad cultural del México de los cincuenta.

Sin llegar a ponerse de acuerdo sobre las fechas y los nombres concretos, la crítica mexicana ha inscrito en su inmensa mayoría a este grupo de escritores bajo el rótulo de «Generación», concepto polémico y confuso, pero muy aceptado al menos desde Krauze (1983), quien siguiendo a Wigberto Jiménez Moreno utilizó el nombre de «Generación de Medio Siglo» para referirse a los nacidos entre 1921 y 1935. Con todo, lo problemático del término puede verse en las distintas nóminas de autores, los dilemas en torno a las fechas y el frecuente cambio de denominaciones.

Según el crítico e historiador Enrique Krauze, la cultura mexicana del siglo XX admite la división generacional siempre y cuando no se fuercen en exceso las fechas. Es decir, existen excepciones a los años, pues una generación cultural no implica tan solo el haber nacido en una franja temporal concreta —usualmente de quince años, siguiendo el criterio de Ortega y Gasset<sup>49</sup>—, sino también una vivencia común, una herencia, una historia y una serie de proyectos. Según él, la centralización de la cultura en la capital, junto a otra serie de factores, ha facilitado que, en términos generales, se cumplan estas características:

El aparato cultural del México contemporáneo y aun del porfiriano ha sido un cuerpo cerrado en lo material bajo el ala protectora del Estado. Ha sido, además, un aparato marcadamente centralizado en la ciudad de México y limitado a un número no muy amplio de personas (centenares, no miles) que hasta hace poco se conocían entre sí. Todo ocurrió siempre en unos cuantos edificios de la ciudad. Todos los rostros eran familiares. Estas

---

(Pereira y Albarrán 2006: 13-30 y 105-25). Nótese que aunque este libro está firmado por Armando Pereira y Claudia Albarrán, la segunda autora solo se ocupa de los capítulos dedicados a Juan Vicente Melo e Inés Arredondo).

<sup>49</sup> Los textos fundamentales en los que Ortega y Gasset desarrolla la teoría de las generaciones son: «La idea de las generaciones» (en *El tema de nuestro tiempo*, de 1923. Recogido en 2004-2010: III, 561-65), «Idea de la generación», «El método de las generaciones en historia» y «De nuevo, la idea de generación» (en *En torno a Galileo*, de 1947. En 2004-2010: IV, 385-420).

circunstancias favorecieron la formación y sucesión de generaciones en cada disciplina, en cada territorio cultural. (1983: 124-25)

Así pues, Wigberto Jiménez Moreno fue el primero en hablar de «Generación de Medio Siglo» y fijó las fechas de 1921 y 1935, que Krauze acepta y justifica (ver Krauze 1983: 145-54). El término «Medio Siglo», además de a los años cincuenta, alude a la revista homónima que se publicó en 1953 y, tras un parón de tres años, entre 1956 y 1957. Fundada como órgano de expresión de los estudiantes de la Facultad de Derecho de la UNAM, la revista incluía una sección dedicada a la cultura en general y a la literatura en particular. Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo formaron parte del comité directivo en su primera etapa, y Salvador Elizondo y Sergio Pitol se contaron entre los colaboradores. Ninguno de ellos continuaría en la segunda etapa, en cuyo comité directivo destacarían entonces Sergio García Ramírez (1938) y Carlos Monsiváis (1938-2010)<sup>50</sup>.

Pero en lo que se refiere exclusivamente al ámbito literario, pues Jiménez Moreno y Krauze utilizan el término para todos los ámbitos culturales, el nombre de Medio Siglo ha alternado, entre otros, con los de «Generación de la Casa del Lago», «de los 50» o «de la *Revista Mexicana de Literatura*». En este sentido, Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón, que aceptan también la primera denominación, puntualizan que no debería confundirse la «Generación de Medio Siglo» con la expresión «Generación del 50», utilizada por Emilio Pacheco para agrupar muchos otros escritores que, como Rulfo, Arreola o Ibarguengoitia, empiezan a escribir a mediados o finales de los cuarenta y alcanzan su auge durante la década de los cincuenta (2008: 298-99)<sup>51</sup>.

Por su parte, Christopher Domínguez adelanta las fechas a 1911-1926 y 1928-1944, distinguiendo dos generaciones: «Medio Siglo» y la «Casa del Lago»<sup>52</sup>. Dice: «Entre Yáñez, Rulfo, Arreola, Revueltas y Carlos Fuentes se da a conocer el medio siglo, un grupo muy consistente de narradores, muchos de ellos aún activos, que se vieron

<sup>50</sup> Una descripción más detallada de esta revista, así como de las instituciones y de las otras publicaciones periódicas que se nombrarán a continuación, puede encontrarse en el *Diccionario de Literatura Mexicana: Siglo XX* (Pereira 2004).

<sup>51</sup> Este marbete de José Emilio Pacheco, «Generación del 50», es aprovechado, por ejemplo, por Monsiváis en sus «Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX», afirmando que «posee la vaguedad y la precisión necesarias» (1976: 1479).

<sup>52</sup> Los autores que incluye en la Generación de Medio Siglo son: Francisco Tario (1911-1977), Josefina Vicens (1911-1988), Rafael Bernal (1915-1972), Edmundo Valadés (1915-1994), Elena Garro (1920-1998), Jorge López Páez (1922-2017), Ricardo Garibay (1923-1999), Luis Spota (1925-1985), Rosario Castellanos, Sergio Galindo (1926-1993) y Amparo Dávila (1926-1993). Y, en la de la Casa del Lago: Luisa Josefina Hernández (1928), Salvador Elizondo, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Julieta Campos, Vicente Leñero, Fernando del Paso, Carlos Valdés, José de la Colina, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol.

injustamente enviados a la sombra por la generación inmediatamente posterior» (1995: 213). Esa generación inmediatamente posterior sería la de «La casa del lago», «nombre inexacto pero útil», según indica (263), que se debe a que algunos de los directores de ese espacio universitario eran miembros de la generación, y que incluye, según él, a los nacidos entre 1928 y 1944 (216).

Por último, Armando Pereira, que publicó en 1997 *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, reelabora y amplía en un libro más reciente aquel otro, añadiendo también la distinción «Casa del Lago»/«Medio Siglo», aunque solo para diferenciar un grupo más concreto de otro más general. En nota a pie de página indica:

En este libro, cuando se usa el término de Generación de Medio Siglo es para referirse al conjunto de escritores que comenzó a publicar a principios de los años cincuenta y cuyo antecedente inmediato fue Agustín Yáñez con *Al filo del agua*, y cuando me refiero a la generación de la Casa del Lago hablo específicamente de ese grupo mucho más reducido que compartió proyectos comunes. (Pereira y Albarrán 2006: 112)

En ese grupo más reducido incluye Pereira, entre otros, a Huberto Batis, Carlos Valdés, Juan García Ponce, Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), Inés Arredondo, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol. Compárese si se quiere con las listas que da Christopher Domínguez (recién citadas en la nota 52, p. 67).

Dicha distinción, en nuestra opinión, es cuestionable. Por un lado, porque aunque el concepto de generación no implique tan solo a un grupo de escritores nacidos entre los mismos años, sí es, en parte, también eso. En este sentido, tal vez sería más acertado referirse a «autores de los cincuenta» para todos aquellos que se dan a conocer y publican en esa década, en cierta consonancia con José Emilio Pacheco, y reservar el término «Generación» para el grupo de autores de fechas y afinidades comunes. Por otro lado, se podría objetar también que La Casa del Lago, aunque muy importante, no es más que otra de las instituciones culturales en torno a las que se aglutina el grupo, en la que también participaron otros miembros de promociones anteriores (Juan José Arreola, por ejemplo, que fue su primer director, u Octavio Paz) y en la que no participaron todos por igual.

Además, a estos desacuerdos de la crítica, habría que añadir que las opiniones personales de cada autor no ayudan a aclarar el asunto, dado que cada uno, según sus afinidades y amistades personales, incluye ahí a unos u otros, según su experiencia

---

personal. Valga decir que, en el caso concreto de Pitol, según declaración expresa, se trataría especialmente de los siguientes: «Mi generación, o el grupo de ella al que yo frecuentaba, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Carlos de la Colina, Salvador Elizondo, y los menores y muy precoces, varios años más jóvenes que nosotros, pero a quienes yo elegí como a mis compañeros más próximos, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis» (Pitol 1982e: 29).

En fin, desde el punto de vista de un mínimo intento de sistematización de la historia literaria, son muchos los problemas con los que tiene que lidiar el concepto de generación literaria, como destacase Mateo Gambarte hace ya más de veinte años (1996): desde encajar las tendencias y grupos en un cuadro cronológico proyectado sobre el pasado según la fecha de nacimiento de los autores hasta pugnar con un modelo mecanicista, biológico, determinista y cíclico de la historia. De ahí que pensemos que es más acertado utilizar los términos «grupo», «promoción» o «equipo». Todos ellos tienen la ventaja de eliminar las connotaciones secundarias y a veces negativas del concepto «Generación», eluden la restrictiva demarcación de las fechas de nacimiento y no aspiran a integrarse en un esquema más amplio que delimite toda la historia reciente de la literatura mexicana por generaciones<sup>53</sup>, sino que, por el contrario, se refieren específicamente al predominio durante una época concreta de una serie de escritores en un ámbito determinado<sup>54</sup>.

De hecho, tal y como han señalado varios críticos —y como comentaremos más adelante—, la presencia de los escritores de Medio Siglo en la escena literaria mexicana está delimitada en el tiempo por la estadía de Jaime García Terrés al frente de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. De ahí que se haya hablado de un periodo de «predominio» y un posterior «declive» del grupo. A partir de mediados de los sesenta, y en algunos casos antes, los escritores evolucionaron como individualidades artísticas y dejaron de «actuar» como grupo. En este sentido, la definición de «equipo» de Robert Escarpit se ajusta mucho mejor a los miembros del Medio Siglo que la del impreciso «generación»: «El equipo es el grupo de escritores de todas las edades (aunque de una edad dominante) que, en ocasión de ciertos acontecimientos, “toma la palabra”,

---

<sup>53</sup> Como lo son los casos de Enrique Krauze (1983) y Christopher Domínguez (1995), en consonancia, de hecho, con la teoría de las generaciones de Ortega y Gasset, quien reflexionó sobre este método como forma de periodización histórica.

<sup>54</sup> Un ejemplo reciente, en el caso de España, de los problemas derivados del estudio de la literatura basado en un relato generacional puede encontrarse en el trabajo de Guzmán (2015: 27-40).

ocupa la escena literaria y, conscientemente o no, bloquea el acceso a ella durante un cierto tiempo» (1971: 37).

Sin que pretenda ser una lista definitiva, este «equipo» o grupo lo constituirían, como mínimo, según nuestra opinión, los siguientes escritores: Rosario Castellanos, Sergio Galindo, Amparo Dávila, Tomás Segovia (1927-2011), Inés Arredondo, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Fuentes, Carlos Valdés, Elena Poniatowska (1932), Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Julieta Campos (La Habana, Cuba, 1932-2007), Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), Vicente Leñero, Sergio Pitol, José de la Colina, Huberto Batis (1934), Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco.

Las instituciones más importantes en torno a las cuales se aglutinaron y en las que algunos llegaron a ocupar cargos importantes son la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, la ya citada Casa del Iago y el Centro Mexicano de Escritores. Igualmente, un amplio grupo de publicaciones periódicas, entre las que destacan la *Revista mexicana de literatura*, el suplemento *México en la cultura*, del periódico *Novedades*, y, a partir de 1962, cuando Fernando Benítez se pasó a *Siempre!* por problemas con el periódico *Novedades*, el suplemento *La Cultura en México*, al que se llevó a todos sus colaboradores<sup>55</sup>. Todo lo cual conformó una vigorosa red de relaciones sociales y literarias.

No puede olvidarse además el papel que juegan ciertos personajes concretos: Juan García Ponce, Juan José Arreola, Elías Nandino, Jaime García Terrés, Fernando Benítez, Emmanuel Carballo o Manuel Pedroso. En lo que toca a Pitol, debe destacarse especialmente la importancia de este último y de Alfonso Reyes en su formación. Ambos organizaron tertulias asiduamente, y uno en las aulas, otro en su casa, fueron reconocidos por muchos como maestros que inspiraban pasión por la cultura, los viajes y el ansia de embarcarse en nuevas lecturas. Así, sobre Manuel Martínez Pedroso (La Habana, 1883-México, 1958), Catedrático de derecho político en la Universidad de Sevilla que tuvo que exiliarse en México tras la Guerra Civil, han escrito páginas de reconocimiento tanto Carlos Fuentes (1971: 56-57) como Pitol (1967a: 30-32; Pitol 1981b), los dos alumnos suyos en la Facultad de Derecho de la UNAM<sup>56</sup>. En la misma época, Pitol y Fuentes,

---

<sup>55</sup> Puede leerse sobre estos dos suplementos y la polémica en Pereira 2004: «Cultura en México, La» y «México en la cultura».

<sup>56</sup> Más recientemente, Fuentes dedicó varias páginas a Pedroso en su libro *Personas*, en su texto titulado «*Magister dixit*» (2012: 55-68), y Pitol parte de su discurso del Premio Cervantes, que estuvo dedicado a sus maestros (Pitol 2005a: XX-XXI), así como otro breve ensayo (2006b). Poniatowska ha escrito: «Siempre que he entrevistado a los de la generación del 28, del 30, del 32 surge luminoso el nombre de



junto a otros amigos, asistieron asiduamente a las charlas con Alfonso Reyes en su casa-biblioteca (Fuentes 1971: 57-58; 1976; Villoro 2000: 339-40). Por último, Christopher Domínguez señala la importante presencia en México en aquellos años, «definitiva para el grupo», de escritores extranjeros como Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, José Luis González, Alejandro Rossi y Luis Cardoza y Aragón (1995: 213).

La Coordinación de Difusión Cultural fue fundada en 1921 bajo el auspicio de José Vasconcelos<sup>57</sup>, entonces Secretario de educación, con el objetivo de difundir la cultura más allá de la universidad. Esta institución cobró un gran impulso en 1957, cuando Juan García Terrés fue nombrado director. Bajo su mando, no solo se continuó con las mesas redondas, las conferencias, las exposiciones, las publicaciones, los conciertos y otras actividades, sino que se iniciaron nuevos proyectos: la Casa del Lago, la revista *Punto de Partida*, el movimiento Poesía en Voz Alta o la colección de discos Voz Viva de México (Pereira y Albarrán 2006: 118). Todo aquello habría sido imposible si García Terrés no hubiese reunido en torno suyo al grupo de intelectuales que formaban los escritores del Medio Siglo:

Juan García Ponce figuraba como jefe de redacción de la revista *Universidad de México*, que conoció, sin duda, [...] una de sus mejores épocas. José de la Colina manejaba los cine clubes y Juan José Gurrola el teatro y la televisión universitarios. Inés Arredondo trabajaba en la Dirección de Prensa y Huberto Batis estaba a cargo de la Dirección General de Publicaciones y de la Imprenta Universitaria. (Pereira y Albarrán 2006: 119)

La Casa del Lago se inauguró oficialmente el 15 de septiembre de 1959 y fue, según Rosado y Castañón, el centro cultural más importante de los años sesenta (2008: 301). Se trataba de un órgano dependiente de la UNAM, en el que distintas actividades se llevaban a cabo (cine, exposiciones de artes plásticas, literatura, música, danza, etc.). Juan José Arreola fue su primer director, cargo que ocupó de 1959 a 1961. Después vendrían Tomás Segovia, hasta 1963, y Juan Vicente Melo, hasta 1966. La presencia de Octavio Paz y del propio García Terrés fue fundamental para conseguir el clima de

---

Manuel Pedroso. Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero, Jaime García Terrés hablan de él con devoción, con reverencia» (1981: 32). Para más detalles sobre la relación Pitol-Pedroso, con un comentario del cuento «Un hilo entre los hombres», que puede leerse como trasunto de esta relación, véase el maravilloso artículo de Héctor Orestes Aguilar (2012).

<sup>57</sup> Con el nombre, entonces, de Departamento de Intercambio y de Extensión Universitaria.

cosmopolitismo cultural que reinó hasta 1966 y que, en general, se considera nota distintiva del grupo de Medio Siglo.

El Centro Mexicano de Escritores nació en 1951 con el objetivo de estimular la creación literaria de los jóvenes a través de la concesión de ayudas económicas<sup>58</sup>. Se realizaban además reuniones semanales en las que los beneficiarios se reunían para leer y debatir sus textos. Muchos de los miembros de este grupo —aunque nunca Sergio Pitol, que salió de México a comienzo de los sesenta— fueron en una o más ocasiones becarios del Centro: Jorge Ibargüengoitia y Tomás Segovia en los cursos 1954-1955 y 1955-1956; Juan García Ponce en 1957-1958 y 1963-1964; Inés Arredondo, 1961-1962; Vicente Leñero, 1961-1962 y 1963-1964; Carlos Monsiváis, 1961-1962 y 1967-1967; Salvador Elizondo, 1963-1964 y 1966-1967; Fernando del Paso, 1964-1965; y José Emilio Pacheco, 1969-1970.

La actitud crítica y ensayística del grupo se dejó sentir a lo largo y ancho de un buen número de revistas. Además de la ya citada *Medio Siglo* de la Facultad de Derecho, las mucho más conocidas *Universidad de México* (especialmente en sus secciones de crítica), *Estaciones*, *Cuadernos del viento* (dirigida por Huberto Batis y Carlos Valdés), *La palabra y el Hombre*, la *Revista de Bellas Artes* (también bajo la dirección de Huberto Batis) y la *Revista Mexicana de Literatura*. Esta última es sin duda la más importante en tanto que reúne a los grandes escritores mexicanos de esos años y alcanza una altísima cota de calidad. Es, también, la revista que más se ha identificado con el grupo de Medio Siglo, «tanto por sus finalidades como por los autores que en ella colaboraron hasta 1965» (Rosado y Castañón 2008: 309).

Fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en 1955<sup>59</sup>, la *Revista mexicana de literatura* tomó su nombre en oposición a la *Revista de literatura mexicana*, creada por Antonio Castro Leal en 1940 con una obvia intención nacionalista. Frente a ella, la nueva revista dejó clara desde el primer número su vocación universal y crítica. En la estela aperturista de Alfonso Reyes y bajo la influencia del cosmopolitismo de Octavio Paz, su intención era la de ser un órgano de difusión de las literaturas de todo el mundo, pero también, como ha indicado Pereira, la de «situar a la literatura mexicana en un

---

<sup>58</sup> Fundado por la escritora norteamericana Margaret Shedd, en sus inicios tuvo como becarios a estadounidenses y mexicanos. Pero a partir de los años sesenta, solo a mexicanos (Pereira y Albarrán 2006: 115-16).

<sup>59</sup> Hasta 1958 estuvo dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Después, por Tomás Segovia y Antonio Alatorre y, de nuevo, por Segovia y Juan García Ponce entre 1959 y 1962. Finalmente, entre 1963 y 1965, tan solo por García Ponce.

ámbito universal y hacerla dialogar con otras literaturas» (Pereira y Albarrán 2006: 188)<sup>60</sup>.

Sin embargo, Pitol nunca participó en tal revista. Aunque compartía el espíritu crítico y cosmopolita con los fundadores y colaboradores de la *Revista mexicana de literatura*, le achacó a la publicación falta de compromiso social. El veracruzano, que se hallaba entonces en la que quizás fuese su etapa vital política más exacerbada, creó, junto con un grupo de estudiantes de Filosofía y Letras, *Cauce: Revista bimestral de cultura*, de la que solo aparecerían dos números en 1955<sup>61</sup>. La dirección recayó sobre él mismo. En el comité editorial estaban el escritor puertorriqueño José Luis González (1926-2000) y el poeta Eduardo Lizalde (1929). Como colaboradores destacan Luis Cardoza y Aragón en el primer número y José de la Colina en el segundo. Las razones que movieron a este grupo de jóvenes de izquierda a realizar este proyecto las explicó Pitol algunos años después en su precoz autobiografía de 1967, aunque con alguna incoherencia temporal, ya que *Cauce*, como proyecto, pudo ser posterior a la revista de Carballo y Fuentes, que tardó tiempo en cuajar, pero se imprimió definitivamente varios meses antes<sup>62</sup>:

Acababa de aparecer la *Revista Mexicana de Literatura* que dirigían Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Nos parecía un baluarte del artepurismo, una embestida de la torre de marfil contra los principios del arte positivo que nosotros exigíamos —«nacional en su forma, socialista en su contenido»—; nos consternaba el hecho de que no hubiera ninguna publicación que pudiera hacerle frente, por ello decidimos formar una nueva revista. (1967a: 42)<sup>63</sup>

La publicación tenía, por tanto, una clara inclinación política y, en cuanto a la estética, defendía el realismo socialista. En el «Editorial» del primer número, muy posiblemente redactado por Pitol en su función de director, se lee: «... no es posible

<sup>60</sup> Sobre la *Revista Mexicana de Literatura* véase también: Pozas 2008.

<sup>61</sup> Los correspondientes a marzo-abril y mayo-junio. Juan Javier Mora Rivera ha escrito recientemente sobre Pitol y la revista *Cauce* (2014; 2015).

<sup>62</sup> Tal y como lo prueban las primeras reseñas en los periódicos del momento, el primer número de *Cauce* estaba en circulación a finales de mayo (Mantecón 1955), el de la *Revista mexicana de literatura* no lo estuvo hasta finales de septiembre o principios de octubre (Garza 1955).

<sup>63</sup> Merece la pena comparar la opinión de Pitol de aquellos años con las palabras de Fuentes en *Tiempo mexicano*: «Nunca pude creer, por todo ello, en la falsa disyuntiva entre el artepurismo y el arte *soi disant* comprometido. La virtud de la empresa que en 1955 acometimos Emmanuel Carballo y yo —la fundación y dirección de la *Revista Mexicana de Literatura*— fue haber dicho a tiempo que una visión colectiva sólo es válida si nace de un compromiso real con la forma artística empleada, que a su vez es la expresión de la personalidad del artista; y que una visión individual válida, a la inversa, siempre nos ofrece la visión social más cierta» (1971: 59).

divagar por el espacio etéreo de la fantasía pura, sin nexos con la pura y dura realidad que envuelve y ahoga a los pueblos de Hispanoamérica. Por tanto, daremos cabida en nuestras páginas a la producción intelectual y artística de los jóvenes americanos que se empeñan en lograr un orden social más justo» (Editorial 1955: 3).

Con todo, *Cauce* coincidía con la *Revista Mexicana de Literatura* en la inclinación universalista. Tenía, igual que esta otra, la intención de promover lo mexicano en un contexto más amplio e integrador, más allá de los clichés y el nacionalismo conservador. De ahí que el «Editorial» hiciese suyas, citándolas literalmente, algunas de las palabras del alentador artículo que redactara para el primer número Luis Cardoza y Aragón, quien escribía: «CAUCE, la espero militante, muy mexicana, es decir, más allá de todo tropicalismo y de toda preocupación de poner fronteras al espíritu» (1955: 5).

La breve existencia de la revista se debió a la publicación en el segundo número de un texto de Mayakovski, un fragmento de *Mi descubrimiento de América* (texto originario de 1926) en el cual el escritor ruso narraba sus impresiones de viaje en México. Escrito con desenfado, humor y mucha ironía, el fragmento fue inmediatamente malinterpretado por los sectores más conservadores, que tacharon la revista de «antimexicana»:

La derecha ultranacionalista, que de plano no aguanta nada, puso el grito en el cielo. Las más recónditas fibras de la patriotería habían sido tocadas. La prensa embistió contra nosotros y hubo diarios vespertinos que llegaron a dedicar hasta ocho columnas en la primera plana a denunciar la acción subversiva que un grupo de universitarios, apoyado por la propia rectoría (lo que era una calumnia), habían emprendido contra la nación. (1967: 42)<sup>64</sup>

A raíz de lo cual, las instituciones que publicaban la revista dejaron de hacerlo, la imprenta no quiso publicarles otro número y hubo problemas internos en la redacción porque algunos miembros pensaron que habían ido demasiado lejos. *Cauce* no volvió a aparecer. Algunos años después Pitol haría autocrítica y, aunque nunca renegó del texto de Mayakovski, que de veras debía apreciar, sí lo hizo del pronunciado activismo político en el arte:

---

<sup>64</sup> Adviértase que la 2.<sup>a</sup> ed. del texto, que no volvió a publicarse hasta el año 2006, cuando Pitol aprobó que apareciese en el cuarto volumen de sus *Obras Reunidas, Escritos autobiográficos*, contiene una variante que amplifica el reproche: «Las más recónditas fibras de la patriotería y de la ignorancia habían sido tocadas» (OR 4, 30; énfasis nuestro).

Creo que del material que integraba aquellos dos números solo se salvaron un relato de José Luis González y una traducción de las notas de viaje de Maiakovski sobre México. [...] *Cauce* se extinguió después de la publicación del segundo número, lo que fue una fortuna, pues, al paso que íbamos hubiéramos acabado por desbarrancarnos en el más embrutecedor de los realismos socialistas. (1967: 42-43)

En cualquier caso, el proyecto le sirvió como una primera experiencia editorial, profesión a la que, tras terminar sus estudios de derecho, había decidido entregarse: «Dedicarme al derecho no tenía para mí ningún atractivo. Como oficio elegí la edición; durante varios años traduje, corregí y recomendé algunos libros en distintas editoriales: la Compañía General de Ediciones, Novaro, y dos recientes en esa época, más ambiciosas y plenamente modernas: Joaquín Mortiz y ERA» (Pitol *OR* 3, 12; *OR* 5, 267). Ya en los ochenta, preguntado en una entrevista, Pitol valoraría en su justa medida la revista de Fuentes y Carballo, lamentándose y justificándose por no haber participado nunca en ella:

Las dos épocas de *Revista Mexicana de Literatura* constituyen acontecimientos de especial importancia en nuestra cultura, por su rigor, por la inteligencia de sus miembros, por su valor de revisión de valores sobreentendidos, por la aireación que supuso el asomarse a otras literaturas. Uno de los amigos a quien más quiero, Juan García Ponce, reunió en la segunda época de la revista a los escritores de mi generación. Yo en ese periodo viví un tanto alejado de la literatura y luego en el extranjero. Es quizás la única publicación en la que siento no haber participado. La revista me permitió conocer, entre otros autores, a Hermann Broch y a Musil. (Romero 1981: 52-53)

Mas exceptuando la *Revista Mexicana de Literatura*, Pitol colaboró en varias de las publicaciones periódicas que aparecieron durante aquellos años, desde la temprana *Medio siglo*, donde publicó dos ensayos en 1953, hasta las revistas *Universidad de México* —a partir de 1961— o *La palabra y el Hombre* —a partir de 1960—<sup>65</sup>. Con esta última, fundada en 1957 por Sergio Galindo y perteneciente a la Universidad Veracruzana, mantendría una relación permanente durante el resto de su vida, llegando a

<sup>65</sup> En *Medio Siglo* publica: «Sobre la literatura policial» (1953a) y «Alfonso Reyes, *Memorias de cocina y bodega*, Salvador Novo, *Las aves en la poesía castellana*» (1953b). En *Universidad de México*, la traducción de dos poemas de Edith Sitwell, «Dos poemas» (Pitol 1961a), y el cuento «La casa del abuelo» (1961b). En *La Palabra y el Hombre* aparece, en 1960, su cuento «La pantera».

ser su director en 1967 durante una de las temporadas en que regresó a México; motivos estos por los que en el año 2006 se le homenajeó con un número especial subtulado *Sergio Pitol en casa*, en el que se recogen todas las publicaciones que hizo en *La Palabra y el Hombre* desde 1960 hasta esa fecha (Pitol 2006a). Si bien sus primeros dos cuentos se imprimieron en 1957 en las revistas *Aventura y Misterio* y *Las Letras Patrias*; en *Estaciones*, por mediación de Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, con los que trabó gran amistad, publicó un año más tarde «Victorio Ferri cuenta un cuento» (1958a) y «En familia» (1958b)<sup>66</sup>. Ese mismo año, en la colección *Cuadernos del Unicornio*, dirigida por Juan José Arreola, se editó también «Victorio Ferri cuenta un cuento» (1958c). Aún más, desde inicios de los sesenta Pitol colaboraría con mucha frecuencia en varios suplementos culturales del país: en el de Artes, Letras y Ciencia de *Ovaciones*; en el de *Siempre!*, «La Cultura en México»; y en el de *Novedades*, «México en la cultura»<sup>67</sup>.

La promoción de la cultura en sus diferentes formas a través de un espíritu abierto y crítico fue una constante en todas estas revistas, que formaron una suerte de red común a través de la cual pueden seguirse los lazos invisibles que unen a todos los escritores del grupo.

Salvador Elizondo y José de la Colina en el cine, Carlos Monsiváis a través de la crónica, Juan García Ponce en artes plásticas y literatura, lo mismo que José Emilio Pacheco en el periodismo literario y Juan Vicente Melo en la crítica musical se volvieron presencias tan permanentes como iconoclastas. Su ánimo crítico no fue, en la mayoría de los casos, obstáculo para su labor creativa. Había dejado de ser una vergüenza el ejercicio de la crítica. (Domínguez 1995: 262)

Así, Domínguez Michael define a estos escritores como un grupo de apolíticos que «supieron deslindarse del régimen en 1968», y que son herederos del cosmopolitismo de los Contemporáneos (1995: 213). Opinión esta última que parece secundada por Sergio Pitol: «consideramos a los Contemporáneos como a nuestros maestros, en el sentido de pugnar por una apertura irrestricta a los bienes de la cultura universal» (1982e: 29).

---

<sup>66</sup> En *Aventura y Misterio* ganó, bajo el pseudónimo Xavier Fierro, el concurso de cuento de la revista con «Amelia Otero» (Pitol 1957a). En *Las Letras Patrias* apareció «El desengaño», primera versión de «Los Ferri» (Pitol 1957b).

<sup>67</sup> Una redacción más extensa de las publicaciones de Pitol en revistas puede encontrarse en Ocampo y Serrato 2002, aunque faltan algunos de los textos recién citados.

---

Igualmente, puede afirmarse que el grupo fue siempre consciente de su tarea crítica, y la defendió con vehemencia. Como ejemplo, léase la opinión de Juan Vicente Melo, quien en 1966 consideraba la crítica como una de las características distintivas de la gente de su promoción: «Se trata, creo, de un rasgo común a la generación a la que pertenezco y que no vacilo en calificar de tumultuosa (tengo la edad de Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Marco Antonio Montes de Oca, Héctor Mendoza y Juan José Gurrola —que se aumenta años, no sé por qué») (42). A lo que sigue:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación (puesto que las generaciones no existen en México, al menos en literatura —estoy más próximo a Eduardo Mata que tiene diez años menos que yo, para hablar de música—) ha alcanzado, estimo, apenas pasados los treinta de edad o próximo a llegar a ellos, responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México. La crítica —pero eso es punto y aparte— permite, a quienes la ejercen, un cierto respiro económico dentro de la multitud de trabajos que el escritor tiene que desarrollar en México —con las muy notables excepciones —y eso está muy bien y es digno de envidia— [sic] de Carlos Fuentes, Luis Spota, Fernando Benítez, que viven de sus libros. (Melo 1966: 42-43)

Junto a este interés común por la crítica en sus diferentes formas, cabe señalar también como característica común a todos ellos, la devoción por el arte, el rechazo del chovinismo y, por el contrario, la apertura hacia lo universal. Se ha dicho que esa inclinación cosmopolita y universalista del grupo la representan muy bien Jaime García Terrés y Juan García Ponce, pero, igualmente, Sergio Pitol, quien, desde época temprana, y al cabo de los años, convertiría tanto su vida como su obra en ejemplo vivo de mexicano sin fronteras, capaz de transitar «de una tradición a otra sin la mediación de traducciones, agentes editoriales o diplomáticos, estableciendo diálogos horizontales con interlocutores que reducen su condición de extranjero a una mera circunstancia política» (Zavala 2012: 266). Por otra parte, es esta misma actitud crítica y abierta, la que los colocaba a la

vanguardia liberal del pensamiento, por la que fueron perseguidos y expulsados de las instituciones hacia 1967, como en seguida se narrará.

A mediados de los sesenta Emmanuel Carballo dirigió la colección «Nuevos escritores del siglo XX presentados por sí mismos», donde varios de los miembros del grupo dieron a la imprenta una «precoz autobiografía». En concreto, llegaron a escribir sus cuartillas once «jóvenes» o incipientes escritores: Sergio Pitol, Carlos Monsiváis, Raúl Navarrete, Marco Antonio Montes de Oca, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Vicente Leñero y Juan Vicente Melo<sup>68</sup>. Fue gracias a esta colección dirigida por Carballo y editada por Rafael Giménez Siles que, en su día, se dieron a conocer algunos de estos autores aún entonces muy desconocidos, como fuera el caso de Pitol, quien, si bien había hecho ya numerosas publicaciones en revistas, contaba aún con una obra literaria muy breve, compuesta tan solo por los cuentos de *Tiempo cercado* (1959) e *Infierno de todos* (1964a):

Cuando me llegó la invitación de Giménez Siles a incorporarme a esa colección de biografías precoces aún no se había publicado *Infierno de todos*. Me pareció una broma proponerme escribir una autobiografía con una obra escasísima, sin lectores, ni críticos. Además, era absolutamente consciente de que estaba aún en un periodo de aprendizaje, en busca de una forma literaria propia. (Pitol *OR* 4, 9-10)<sup>69</sup>

Más aún, como ha observado Jaramillo recientemente, los autores construyeron en esta colección una idea de la lectura y de la imagen del sujeto literario con el que se identificaban (2015: 64-65), así como de los escritos y autores que consideraban fundamentales en su formación, y más, del mundo cultural que consideraban imprescindible para entender su vida y su obra. Con los años, pues, estas obras han devenido fundamentales para comprender en detalle la cosmogonía literaria de cada uno de ellos, aunque algunos hayan renegado de estos libros durante décadas. Es el caso de

---

<sup>68</sup> Las ha estudiado todas Diana Isabel Jaramillo (2015), y, más recientemente, siete de ellas (las de Monsiváis, José Agustín, Elizondo, Pitol, García Ponce, Leñero y Melo), Humberto Guerra (2016). Los nombres de José de la Colina, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco y Fernando del Paso, que también habían sido invitados a participar, aparecen anunciados en las contraportadas de la colección, pero no llegaron nunca a escribirlas o editarlas.

<sup>69</sup> Desconocemos en que momento recibió la invitación Sergio Pitol, pero, con toda certeza, cuando se publicó su autobiografía, *Infierno de todos* había sido ya impreso y estaba en circulación. Debe notarse al respecto que, aunque este libro de cuentos tiene la fecha en la portada de 1964, se terminó de imprimir, según se indica en la última página, el 9 de enero de 1965. La autobiografía, por su parte, indica la fecha de impresión del 26 de junio de 1967.



---

Pitol, quien hasta el 2006 no permitió una reedición de su autobiografía, valga decir que revisada y corregida, y en el contexto del tomo cuarto de las *Obras reunidas*, subtulado *Escritos autobiográficos*<sup>70</sup>. El autor esbozaba allí, no obstante, varios asuntos que van a ser constantes en su literatura y que se van a ir desarrollando con los años. Por ejemplo, temas como la infancia, el viaje o la pasión por el arte en sus diferentes formas; la idea de que todas sus ficciones surgen de su propia experiencia vital, lo que con los años va a dar lugar a esa confusión entre realidad y ficción que se entrevé ya claramente en un cuento como «Nocturno de Bujara» (1980); o la pintura que hace de sí mismo como un personaje viajero, lector y cosmopolita sin fronteras.

El caso es que, en contraste con el relieve que la colección «Nuevos escritores del siglo XX presentados por sí mismos» pretendía darle a algunos de los autores del Medio Siglo a mediados de los sesenta, el grupo entraba en esas fechas en lo que se ha conocido como el «declive» de su preponderancia cultural en la Ciudad de México. En este sentido, las fechas de 1965 y 1967 han sido reiteradamente señaladas por los historiadores, ya que, por diversos motivos, fue a partir de aquellos años que la permanencia de los miembros en las instituciones se redujo drásticamente.

En primer lugar, porque en 1965 Jaime García Terrés fue sustituido al frente de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM (González y Ordiz 2008: 200). Pero también, como apunta Christopher Domínguez, porque «en 1965 el gobierno federal despidió a Arnaldo Orfila Reynal de la dirección del Fondo de Cultura Económica y en 1967, Gastón García Cantú hizo lo propio con aquellos miembros de la generación que colaboraban en la Universidad Nacional» (1995: 265). A lo que añade que «en ambos casos se trató de una manifestación de xenofobia nacionalista similar a la que sufrieron treinta años atrás los Contemporáneos» (266).

Con más detalles, Pereira se refiere al concepto negativo que otros escritores y gestores de la cultura se habían formado en torno al grupo de Medio Siglo como «mafia literaria» apoderada de las instituciones —opinión que se plasmó en la novela satírica de Luis Guillermo Piazza: *La mafia* (1967)—, y apunta: «fue precisamente esa mentalidad obtusa y un tanto paranoica que, con el pretexto de limpiar de mafias a la cultura mexicana, terminó imponiéndose hasta darles un fuerte golpe, el “golpe de gracia”, del

---

<sup>70</sup> El libro sería aún revisado e impreso una vez más en 2011 con el título *Memoria, 1933-1966*.

que ya, como grupo, no se repondrían» (Pereira y Albarrán 2006: 123-24)<sup>71</sup>. Ese golpe de gracia tuvo lugar, según Pereira —quien sigue el testimonio de Huberto Batis— tras el asesinato de un homosexual en la Facultad de Filosofía y Letras. Es lo que Javier Mora ha llamado recientemente «el *affaire* Juan Vicente Melo versus Gastón García Cantú» (2014). Entre los teléfonos de la agenda del finado encontraron el de Melo, que dirigía entonces La Casa del Lago. Fue detenido y torturado por la policía, y aunque no pudieron acusarlo de nada, pues era inocente, esto sirvió de excusa a García Cantú para destrozarse su imagen pública, acusándolo de homosexual y sospechoso de asesinato, e iniciando una persecución contra los otros del grupo, que cerraron filas para defenderlo (Pereira y Albarrán 2006: 124). Batis escribe lo siguiente:

[García Cantú] se lanzó contra Juan Vicente Melo, que dirigía excelentemente la Casa del Lago; contra Juan García Ponce, el jefe de redacción de la Revista de la Universidad; contra José de la Colina, que manejaba los cine-clubs universitarios; contra Juan José Gurrola, que hacía teatro y televisión como sólo él sabe hacerlo. No los despidió sin más, con pantalones. Inició una persecución puritana, que se ensañó en denunciar sus preferencias sexuales, por ejemplo, o en tasar sus ingestiones étlicas. (1984: 171)<sup>72</sup>

En fin, se puede afirmar que todo fue parte, como escribiese Pitol aquel mismo año con respecto a la polémica de la revista *Cauce*, de un nuevo episodio de la «derecha ultranacionalista»; uno más, entre los muchos que se fueron sucediendo entre los cincuenta y los sesenta, hasta llegar al trágico año de 1968, en que el pensamiento liberal de los movimientos universitarios e intelectuales se dio de cabeza contra el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Para cerrar con la caída en desgracia del grupo de Medio Siglo, reproducimos otro fragmento de las memorias de Huberto Batis:

Tocó al nacionalismo ramplón, demagógico y populista, intentar destripar a mi gente de letras; ya González Levet en su libro ha entrevistado

---

<sup>71</sup> Volpi, que comenta en su contexto histórico el contenido y estilo de la novela de Piazza, puntualiza que «el nombre, proveniente de los grupos gangsteriles de origen italiano de Estados Unidos, quería referirse expresamente al grupo de escritores que colaboraba en *La cultura en México*» (1998: 53), es decir, en el suplemento cultural dirigido por Fernando Benítez, afincado en el periódico *Siempre!* desde 1962. Aunque Pereira también escribe: «Si es verdad que en el centro de la idea de una mafia literaria mexicana están Benítez, Fuentes y Carballo, no es menos cierto también que, en torno a ellos y desplegando un círculo más amplio, figuran Batis, García Ponce, Melo, Segovia, Arredondo, etcétera» (Pereira y Albarrán 2006: 121-22).

<sup>72</sup> Desarrolla el episodio en extenso, con más testimonios de Batis, Javier Mora (2014: 36-41).

ampliamente a Inés Arredondo, a Juan García Ponce, a Juan Vicente Melo y a mí sobre aquellos tiempos oscuros del abyecto diazordacismo; en aquel río revuelto, García Cantú implantó, desde Difusión Cultural de la Universidad Nacional, la represión de todo arte, literatura y pensamiento crítico que no se ocupara en contarle las lentejuelas a la china poblana (a ese libro remito al lector). (1984: 140)

### **El grupo de Medio Siglo y el nuevo cuento mexicano e hispanoamericano**

En cuanto a lo literario, a las características ya comentadas del grupo de Medio Siglo —la vocación universal y cosmopolita, el antichovinismo y la sacralización del arte—, cabe añadir una tendencia experimental en la narrativa, que pretendía alejarse del código realista; el dominio de cierto corte intimista, muchas veces psicológico; y la inclusión de nuevos temas literarios hasta entonces poco tratados en las letras mexicanas —proceso paralelo al decreciente interés por la temática de la Revolución—: la ciudad, lo erótico, la belleza, el arte, el lenguaje y la escritura. La presencia del mal es también un tema recurrente en la obra de varios de ellos, como puede observarse, por ejemplo, en las narraciones iniciales de Sergio Pitol: «Victorio Ferri cuenta un cuento» o «Los Ferri», entre otros. Por último, hay que destacar, en relación directa con nuestro tema, la recurrencia intertextual con otras literaturas y textos artísticos bajo formas muy variadas, siendo frecuente el llamado *namedropping*, que Benmiloud relaciona, como las otras formas de intertextualidad, con la pasión crítica del grupo. Se trataría, en su opinión, de prolongar y llevar al extremo en su obra literaria el diálogo crítico establecido con los grandes autores en sus ensayos (2004: 384)<sup>73</sup>.

Además, casi todos ellos comenzaron escribiendo y publicando cuentos, con lo que dieron un nuevo impulso a la narrativa breve mexicana, que en los años cincuenta, con Rulfo y Arreola a la cabeza, había alcanzado una de sus cumbres literarias. Entre 1954 y 1966 destacan al menos los siguientes libros de cuentos de los escritores del Medio Siglo: *Los días enmascarados* (1954) y *Cantar de ciegos* (1964) de Carlos Fuentes; *Lilus Kikus* (1954) de Elena Poniatowska; *La noche alucinada* (1956) de Juan Vicente Melo; *La polvareda y otros cuentos* (1959) de Vicente Leñero; *Ven, caballo gris y otras narraciones* (1959) y *La lucha con la pantera* (1962) de José de la Colina; *La sangre de*

<sup>73</sup> Debemos notar que Benmiloud se refiere en el texto citado a los escritos de Pitol, García Ponce y Elizondo; aunque en nuestra opinión dicha característica puede extenderse a otros miembros del grupo.

*la Medusa* (1959) y *El viento distante* (1963) de José Emilio Pacheco; *Tiempo cercado* (1959), *Infierno de todos* (1964) y *Los climas* (1966) de Sergio Pitol; *Ciudad Real* (1960) y *Los convidados de agosto* (1964) de Rosario Castellanos; *El nombre es lo de menos* (1961) de Carlos Valdés.

De hecho, como ha demostrado Cluff con cifras precisas (Cluff 1997), desde la década de los cincuenta en adelante, la publicación de libros de cuentos no dejaría de crecer, y la aparición de nuevos escritores dedicados al género, así como la diversificación de las corrientes literarias, sería una constante. La reaparición en 1964 de la revista *El cuento* —que había tenido una primera etapa en 1939—, bajo la dirección de Edmundo Valadés, y con Gastón García Cantú y Juan Rulfo en su consejo de redacción, con un concurso anual, se convirtió en uno de los principales órganos de promoción del género en el país. De este modo, el grupo de Medio Siglo enlazó con la eclosión del cuento literario hispanoamericano, cuyo inicio se remonta a los años treinta (Becerra 2008b: 37) y, en concreto, con la renovada cuentística mexicana. Como han escrito González Boixo y Ordiz:

«Medio siglo» no pretendía una ruptura total y completa con la realidad y la tradición literaria del país: al tiempo que tomaban distancia con respecto a ciertos autores de la época, sus integrantes se confesaban herederos directos de los Contemporáneos y mencionaban la obra de Agustín Yáñez y Juan Rulfo como el ejemplo inmediato a seguir. [...]

«Medio Siglo» supuso también el inicio de una nueva etapa en el cuento mexicano. [...] Rulfo, Revueltas y, de manera especial, Arreola se convirtieron en los principales maestros de esta generación, que al igual que en la novela buscaba temas nuevos ya no tan anclados en el contexto local y hacía de la técnica y la estructura preocupaciones centrales. (González y Ordiz 2008: 201)

En este sentido, ya en un artículo de 1973 Luis Leal afirmaba que los cuentos que se habían escrito durante las últimas décadas formaban «una nueva rama (no un nuevo árbol) de la frondosa narrativa mexicana» (1973: 280). Esta «rama», que él denominaba «el nuevo cuento mexicano», se remontaría, pues, a la ruptura de Efrén Hernández con la narrativa tradicional —*La cara de Ana* (1930), *La envenenada* (1931) y *Cuentos* (1941)—; pasaría por la introducción, de la mano de José Revueltas, de las técnicas narrativas de Faulkner en el cuento —*Dios en la tierra* (1944)—; y cuajaría en los años

cincuenta con Juan José Arreola —*Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952)—, Juan Rulfo —*El llano en llamas* (1953)— y Carlos Fuentes —*Los días enmascarados* (1954)—<sup>74</sup>. De estos tres últimos escritores, que aparecieron en un momento en que, según Pitol, los jóvenes habían decidido sumergirse en la literatura contemporánea europea y norteamericana, escribiría el veracruzano muchos años después: «De repente, cerca de nosotros aparecieron dos narradores inusitados: Juan Rulfo y Juan José Arreola. Y un poco más tarde otro novelista sorprendente: el joven Carlos Fuentes. Los leímos con tanto interés como a los nuevos escritores europeos y norteamericanos» (Pitol *OR* 5, 366).

Arreola y Rulfo, en concreto, constituyeron dos de las tendencias predominantes en las décadas posteriores en México. El primero enlaza, en una parte importante de su narrativa breve, con la línea del relato fantástico cultivada por Julio Torri —*Ensayos y poemas* (1917)— y Alfonso Reyes —*El plano oblicuo* (1920)— en los inicios del cuento mexicano moderno, a la cual añade el humor, lo satírico y lo absurdo o irracional; mientras que, por otra parte, cuando trata temas provincianos, mantiene en muchos de ellos un elevado tono realista (Mora Valcárcel 1986: 14-19). El segundo recoge los tradicionales temas de la tierra y la revolución mexicana, pero añade innovaciones técnicas y estructurales que consiguen introducir al lector en el mundo de los personajes, trabaja la atmósfera narrativa hasta conseguir un ambiente hostil, primitivo o fantasmal, y suma el fatalismo trágico al tema de lo rural mexicano<sup>75</sup>. Además, el trasunto mítico que subyace en la mayoría de sus relatos les otorga el valor universal que ha señalado una parte importante de la crítica (Rosser 1995: 335). Por otra parte, con *Pedro Páramo* (1955), que siguió explotando el ambiente conseguido en «Luvina», Rulfo superó, sin apartarse de la realidad, el canon realista de la literatura hispanoamericana impuesto hasta

<sup>74</sup> Años después, cuando Luis Leal revisó la *Breve historia del cuento mexicano*, cuya primera edición se remonta a 1956, todas las nuevas secciones añadidas quedaron recogidas bajo el epíteto «El nuevo cuento». La explicación introductoria a este apartado del libro puede verse en Leal 2010: 199-200. Sobre la influencia de Faulkner en Revueltas y, después, en Rufo, véase el libro de Irby (1957). Sobre los cuentos de Arreola, Rulfo y Fuentes puede consultarse: Acker 1984. Estudios particulares y genéricos sobre cada uno de ellos han escrito, entre muchos otros, Mora Valcárcel (1986; 2000: 135-51), Rosser (1995) y Lagmanovich (1995). En cualquier caso, la bibliografía sobre estos tres autores es inmensa, así como su peso en las décadas posteriores. A este respecto, ya en 1989 afirmaba Lauro Zavala: «Sin duda, Rulfo, Arreola y Fuentes son los cuentistas más estudiados en la historia de la literatura mexicana, y su influencia en los cuentistas actuales, así sea indirecta, es fundamental» (1989: 772).

<sup>75</sup> Con respecto a este asunto, Enrique Pupo-Walker ha escrito de «El llano en llamas»: «Logró una síntesis ejemplar de la narrativa de tema revolucionario, que se inició hacia 1914 en los cuentos de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos y Cipriano López Alatorre. [...] ... es en las narraciones de Rulfo donde la abundante ficción telúrica y de gesta revolucionaria accede a categorías universales» (1995: 42).

los años cincuenta, lo que culminaba la tendencia mágico realista iniciada por Miguel Ángel Asturias —*Leyendas de Guatemala* (1930), *Hombres de maíz* (1949)— y Alejo Carpentier —*El reino de este mundo* (1949)—, además de integrar con una capacidad de síntesis asombrosa elementos culturalmente tan heterogéneos como los de las culturas indígenas prehispánicas incorporados a la tradición popular, la mitología clásica y la cultura europea<sup>76</sup>.

Por su parte, el éxito de Carlos Fuentes residiría, según la tesis de Luis Leal, en haber logrado una síntesis de lo arreolesco (lo «fantástico o satírico») y lo rulfiano («neorrealista o de realismo mágico»); en haber creado un verdadero cuento nacional, «en el sentido de que por primera vez en la narrativa mexicana encontramos una obra que borra las fronteras entre lo regional y lo cosmopolita»; y en haber incorporado una ideología nacional que expresaba el descontento con los resultados de la Revolución (1973: 292). Esto es, Carlos Fuentes combinó en *Los días enmascarados* las tradiciones mexicanas con lo fantástico, lo cosmopolita con lo nacional y lo trágico con lo satírico<sup>77</sup>. Además, con ese libro dio entrada a los nuevos temas que se irían perfilando en los cuentos del grupo de Medio Siglo y, más aún, adelantó los temas principales de su narrativa extensa, que con *La región más transparente* (1958) daría nuevas pruebas de un forjado y personal estilo literario<sup>78</sup>. Sergio Pitol ha reconocido ampliamente la importancia que Carlos Fuentes jugó en su iniciación literaria en su triple faceta de escritor precoz, original y talentoso:

... Fuentes fue una presencia muy necesaria en mi comienzo como escritor, [...], fue muy precoz, cuando estábamos todavía en la facultad publicó su primer libro, *Los días enmascarados*; poco después vino *La región más transparente* y me parecía que era una victoria enorme sobre la época y el medio. Fuentes transgredía todas las normas que se habían creado, escribía una novela absolutamente mexicana, [...], pero con una forma que era distinta totalmente de la novela de la época; Fuentes estaba

---

<sup>76</sup> Sobre este último tema remitimos, entre la amplia bibliografía, al trabajo de Mora Valcárcel 2006.

<sup>77</sup> Sobre la fusión de lo fantástico con lo nacional, su recepción en los años posteriores y el modo en que influyó en la posterior narrativa mexicana, véase el trabajo de Olea (2006).

<sup>78</sup> Una introducción más detallada al «nuevo cuento mexicano» puede encontrarse en el libro de Cluff, *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)* (1997: 17-51), quien retoma la denominación de Luis Leal y divide los autores en tres promociones según los años de publicación: años cuarenta y cincuenta, fines de los cincuenta y sesenta, los ochenta y noventa. Este texto de Cluff fue después reeditado en la compilación *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX* (2013), realizada por Alfredo Pavón y de consulta indispensable sobre el tema.

---

más cerca del *Manhattan Transfer* de Dos Passos, o del *Petersburgo* de Belik y de las novelas que habían transformado la novela como género, y en ese sentido su importancia ha sido notable. (Arenas y Olivares 1998: 155)<sup>79</sup>

Con todo, no basta con comentar la tradición literaria mexicana para comprender los caminos por los que se desliza la cuentística de Medio Siglo en general y la de Sergio Pitol en particular, ya que esta se inscribe a su vez en un fenómeno más amplio, un cambio de actitud literaria que se estaba produciendo desde décadas atrás en todo el continente. Si se amplía, pues, el marco de visión, se verá enseguida que lo que Leal denomina «nuevo cuento mexicano» forma parte a su vez de lo que se conoce como «nueva narrativa latinoamericana», en la base de la cual está, precisamente, aunque no de forma exclusiva, la recepción y asimilación de los principales renovadores de las literaturas europeas y norteamericanas que Pitol deja translucir en su comentario sobre Fuentes: Marcel Proust y James Joyce desde los años veinte y, más tarde, Virginia Woolf, Franz Kafka, Thomas Mann, William Faulkner y John Dos Passos, entre otros.

No es este el lugar para entrar en detalles sobre las características concretas de este complejo proceso literario, que, múltiple y divergente, se da en paralelo al mismo tiempo en diferentes lugares del continente, a pesar de la incomunicación que pudiera existir entre las naciones hispanoamericanas durante aquellas décadas<sup>80</sup>. Sí conviene recordar, no obstante, que esa incomunicación fue mucho menor en la gran urbe mexicana, centro neurálgico de la cultura con un gran número de revistas, editoriales e intelectuales muy preocupados por saber lo que estaba pasando más allá de sus fronteras, y muy bien conectados. También, que la renovación formal, temática, estilística y conceptual que vivió este periodo, no solo cuajaron en una «nueva novela latinoamericana» —género que fue mucho más estudiado y enfatizado—, sino en un «nuevo cuento»<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Para más detalles sobre la opinión que a Pitol le merecía Fuentes, puede leerse el breve ensayo que escribió sobre él en 1991 (Pitol 1991). Por su parte, Carlos Monsiváis ha afirmado: «desde *La región más transparente* (1958), encarna la modernidad narrativa, la utilización libre de recursos, técnicas, enfoques. El poder verbal de Fuentes todo lo incorpora y rehace y, desde *Los días enmascarados* (1954), se convierte en un nuevo registro, en modelo crítico y práctico de las concepciones narrativas» (1984: 446).

<sup>80</sup> Esa incomunicación es la que denunciaba ferozmente Rama en su artículo de 1964, «La generación de medio siglo».

<sup>81</sup> La idea de una «nueva novela latinoamericana» se va forjando a lo largo de los sesenta (v. g.: Rama 1964), pero se define hacia 1969 en los escritos de Carlos Fuentes (1969), Vargas Llosa (1969), Julio Ortega (1969) y Emir Rodríguez Monegal (1969, aunque la primera versión de este libro es de 1961). Los libros de Lafforgue (1974) y Donald Shaw (1981) —el último con una versión muy ampliada en 1999—, y con

Es más, como se ha insistido en repetidas ocasiones, la tradición del cuento en el continente americano es muy vigorosa, y puede incluso afirmarse que en él se inició primero el gran cambio de actitud que llevaría a hablar de una «nueva narrativa». Críticos como Eduardo Bécerra han hecho notar que el relato breve alcanza ya altísimas cotas de esplendor en la segunda y tercera décadas del siglo pasado (2008b: 37), adelantándose a la siempre señalada línea divisoria de 1940<sup>82</sup>. Pueden verse ejemplos en el libro de Lázsló Scholz (2002), quien muestra algunas de las formas en que la cuentística del siglo XX ha ejercido una constante búsqueda de renovación formal, e insiste en que el florecimiento del cuento moderno «no solo es anterior al *boom* de la novela, sino que constituye en más de un nivel un eslabón indispensable entre las vanguardias de los años veinte y la nueva narrativa de los años sesenta» (2002: 9)<sup>83</sup>. Más en concreto, baste citar los sucesivos libros de Felisberto Hernández (1925, 1929, 1930 y 1932); *Tienda de Muñecos* (1927), de Julio Garmendia; *Barrabás y otros relatos* (1928) y *Red* (1936), de Uslar Pietri; las *Leyendas de Guatemala* (1930), de Miguel Ángel Asturias; o la *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges.

Resulta imposible desligar entonces la «nueva» cuentística mexicana de la eclosión general del cuento en Hispanoamérica y la «nueva narrativa». La una es parte sustancial de la otra, aun con todas las particularidades que se puedan subrayar, y los escritores van tomando consciencia de ello a lo largo de los sesenta, en tanto que se irán comprendiendo a sí mismos no solo como parte de una literatura nacional, sino de un movimiento internacional mucho más amplio, del que hablaremos en el siguiente apartado. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta el grupo de Medio Siglo se sube, pues, al carro del cuento hispanoamericano en general y del mexicano en particular. Para casi todos estos escritores, incluido Sergio Pitlor, el cuento sería la forma de iniciarse y experimentar en la narrativa, creando una voz y un estilo personal que luego

---

las precisiones que pueda hacerse a décadas de distancia, siguen siendo de referencia. Para el cuento, véanse los libros de Pupo-Walker (1973) y Lagmanovich (1989). Las revisiones históricas de Bécerra (2008a; 2008b) nos parecen de gran valor.

<sup>82</sup> Señalan esta fecha, entre muchos otros: Rama (1964), Rodríguez Monegal (1969: 13), Shaw (1999: 19).

<sup>83</sup> Pueden verse también las opiniones de Pupo-Walker, Julio Ortega o Lagmanovich. El primero indicaba, en 1973, que, «en más de un sentido, la superación formal de la narrativa hispanoamericana se ha llevado a cabo en los moldes opresores del cuento» (10). El segundo, que «el cuento adelanta y diversifica los procesos de cambio en la literatura hispanoamericana, y como tal ha tenido una inusitada función definitoria» (1995: 576). Y Lagmanovich, que «las transformaciones de la nueva novela han oscurecido un tanto la percepción de fenómenos similares que, quizás con anterioridad, estaban ocurriendo en el ámbito del *cuento* hispanoamericano. Lejos de ser una forma menor, esta variedad narrativa —el cuento— tiene una larga y honrosa trayectoria en las letras del continente» (1989: 14).



---

reconducirían hacia la novela, pero también un género propio, digno por sí mismo, al que dedicarían años de lectura y trabajo. La presencia de Rulfo y Arreola en su contexto literario fueron fundamentales, pero también lo fueron la de algunos otros nombres del ámbito hispanoamericano que, a pesar de la general desconexión entre países que existió hasta los años sesenta, habían ya llegado a la Ciudad de México y eran conocidos por todos. Entre ellos, cabe destacar los de Alejo Carpentier y Jorge Luis Borges, según recuerda Pitol en 1982:

Algunos escritores sudamericanos vivían por largas temporadas en México debido a condiciones políticas inicuas o al raquitismo cultural de sus países. Por ellos fuimos conociendo la obra de sus compatriotas. Era un suministro con cuentagotas. Pero en la década a la que me refiero, la de los años cincuenta, cuando nuestra generación se gestó, no recuerdo que otros narradores de lengua española ejercieran alguna influencia entre nosotros fuera de Borges y Alejo Carpentier. (1982e: 29)

## 2.2. MÁS ALLÁ DEL COSMOPOLITISMO

Sergio Pitol abandonó México en 1961. Desde entonces, y hasta su regreso definitivo en 1988, vivió en diferentes ciudades del mundo, viajó por Europa y parte de Asia, tradujo mucho y tuvo varios oficios. La actividad cultural en la que estuvo siempre envuelto residiese donde residiese, el contacto con otras culturas, su inquietud intelectual y el ejercicio constante de la traducción desde comienzos de los sesenta, le pusieron en relación directa con literaturas distintas a las más frecuentadas por sus coetáneos, lo que, evidentemente, influyó en su desarrollo como escritor. Piénsese, por ejemplo, en el dominio que llegó a tener de las letras polacas hacia finales de los sesenta, en un momento en que apenas se sabía nada de esta literatura en el mundo hispánico y las literaturas extranjeras más conocidas seguían siendo la francesa y la anglosajona. Por otra parte, esa intensa actividad viajera e intelectual le permitió actuar como un importante agente cultural transatlántico (traductor, editor, director de colecciones, consejero editorial, etc.), especialmente entre México y España, pero también en relación con Argentina, donde aparecieron sus traducciones de Gombrowicz. Vayamos por partes.

### Un escritor en constante movimiento

Tras pasar por Londres, París y Ginebra, Pitol se estableció en Roma, donde permaneció casi un año y entabló amistad con María Zambrano, para la que realizó algunos trabajos y con quien estableció una buena y duradera amistad<sup>84</sup>. Según ha relatado en distintas ocasiones, fue ella quien le indujo a la lectura de Galdós por primera vez, autor que ya nunca dejaría de leer y que se convertiría en uno de sus favoritos. En 1962 viajó a Pekín, donde permaneció un año como traductor, y en 1963 se estableció en Varsovia, donde residió hasta mediados de 1966, cuando regresó a México y se instaló durante dos años en Xalapa. Fue entonces cuando por fin se recibió en Derecho, la licenciatura que había comenzado en 1950 y que defendió con una tesis sobre el aspecto jurídico de las utopías del Renacimiento (Villoro 2000: 337). En aquel tiempo dirigió también la prestigiosa editorial de la Universidad Veracruzana y, aunque durante una temporada pensó en establecerse definitivamente en su país, en 1968 volvió a abandonarlo para instalarse en la embajada de Belgrado como agregado cultural. Fue el inicio de su carrera diplomática, a la que renunció algunos meses más tarde por la Matanza de Tlatelolco<sup>85</sup>, y que no retomó hasta 1972, cuando «ingresa al Servicio Exterior Mexicano, en calidad de segundo secretario, y se convierte en el primer agregado cultural de México en Polonia» (Villoro 2000: 349).

Así, no debe pensarse que durante los años que estuvo en el extranjero perdió el contacto con México. Todo lo contrario, ya que es precisamente el contacto permanente que mantuvo con el país lo que le permitió actuar como agente cultural durante años. Por una parte, hizo frecuentes viajes de regreso, a veces para estancias cortas, aunque de meses, como en 1962; otras para estancias de más de un año, como la de 1966-1968. Además, cuando estuvo fuera, se hizo siempre llegar, según relata él mismo, las principales novedades literarias, siguió colaborando en varias revistas, y continuó publicando sus libros y traducciones en las editoriales mexicanas. Los primeros años que estuvo fuera incluso participó en un programa de radio, *Ventana abierta al mundo*, al que

---

<sup>84</sup> Esta amistad se refleja en las cartas que Zambrano le escribiese a Pitol, conservadas en el archivo de la biblioteca de la Universidad de Princeton. Benmiloud, que ha estudiado este material (2013), indica que las cartas se cruzaron con cierta frecuencia entre 1962 y 1969, que Pitol visitó a las hermanas Zambrano durante una semana en su casa de Gex (Ain, Francia, muy cerca de la frontera con Suiza) en diciembre de 1968, y que después tan solo se conserva una misiva más, de 1988, cuando Zambrano había dejado el exilio y vivía en Madrid.

<sup>85</sup> «A finales de 1968 dejé la embajada de México en Belgrado, donde desempeñaba mi primer cargo diplomático. Me resistí a seguir colaborando con el gobierno mexicano después de Tlatelolco» (Pitol *OR* 4, 99).

según cuenta enviaba crónicas y reseñas de las ciudades que visitaba. El relato se encuentra en su ensayo «Formas de Gao Xingjian», donde escribe: «Me sentía soñado: un apóstol de la cultura, de la apertura al mundo de mi país, y al mismo tiempo vivía experiencias formidables, tratar personajes interesantes, ampliar conocimientos, todo eso. Envié crónicas desde Londres, Roma, Varsovia y, aunque a veces me resulte difícil creerlo, desde la misteriosa, milenaria ciudad de Pekín» (OR 5, 253).

Ahora bien, al mismo tiempo en que Pitol se vuelve un experimentado cosmopolita, la literatura latinoamericana vive un proceso de cambio fundamental: se rompe la incomunicación entre países que existía anteriormente, y, aunque cada literatura nacional mantuvo su propio subsistema de reglas y condiciones específicas, se articuló un sistema literario latinoamericano común, con cierta unidad frente a otros sistemas internacionales (Sánchez 2009: 37). En el centro de esta transformación, como ya se habrá imaginado, está el así llamado fenómeno del *boom* —que puede delimitarse entre 1963 y 1972—, esencial para comprender cómo cambiaron los modos de producción, consumo y circulación de la literatura hispanoamericana de la década de los sesenta en adelante, y cuyo efecto inmediato fue la internacionalización de la nueva narrativa hispanoamericana, con varios autores a la cabeza: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa<sup>86</sup>.

El propio escritor se ha referido a la importancia de este proceso, que no pasó desapercibido para nadie. En un artículo de 1982 situaba en el centro de esa internacionalización de la literatura hispanoamericana dos acontecimientos concretos: la Revolución Cubana, con los encuentros que auspiciaba la Casa de las Américas, y la creación del Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral. El primero, por suponer un punto de encuentro común dentro del propio continente, rompiendo la tradicional incomunicación que había existido anteriormente (1982a: 29); el segundo, por el grado de difusión que alcanzó la literatura hispanoamericana (1982a: 29). Y en otro ensayo de 1992 Pitol se refiere al *boom* de la literatura latinoamericana como «una edad de oro en que algunos narradores de distintos países de este continente se convirtieron en

---

<sup>86</sup> La bibliografía sobre el *boom* es inmensa y el asunto, complejo, aunque igualmente conocido por todos, lo que nos exime de intentar aquí siquiera un resumen histórico. En último término, lo que nos interesa es conectar el *boom* con la obra de Pitol, cuestión desatendida pero a nuestro parecer importante. Para ello merece subrayarse que nos basamos sobre todo en la lectura sistémica —especialmente a partir de la teoría de Even-Zohar— que ha hecho Pablo Sánchez del fenómeno (2009). También, como ya se habrá notado, que distinguimos claramente dos fenómenos distintos, por más que sus caminos coincidan y se confundan en determinado momento: por una parte, la llamada nueva narrativa hispanoamericana, y, por otra, el *boom*.

protagonistas de una hazaña que parecía revivir viejos ideales bolivarianos de confraternidad americana que se extendería desde el Bravo hasta la Patagonia» (1992c: 10). Aseverando aún: «este fenómeno de ampliación de fronteras benefició no sólo a los integrantes del grupo sino también a sus contemporáneos y a sus predecesores. Leer a los latinoamericanos se convirtió de pronto en una moda» (1992c: 11)<sup>87</sup>.

En síntesis, no creemos que la actividad literaria de Pitol quedase completamente al margen de este fenómeno, como a menudo parece pensarse. Puede que ni sus libros se vendieran como *best sellers* ni hayan sido reconocidos más tarde como paradigma de la nueva narrativa latinoamericana, pero no debe olvidarse el relevante papel que juega en la reconfiguración del nuevo sistema como intermediario cultural, así como la importancia que la internacionalización de la «literatura hispanoamericana» tiene en su formación como escritor. En cuanto a lo primero, cabe recordar que, tras su estancia de dos años en Veracruz y su breve paso por la embajada de Belgrado, Pitol llegó a Barcelona, donde residió desde junio de 1969 hasta mediados de 1971. Es sabido que esta fue, junto a la Ciudad de México, La Habana y París, una de las cuatro capitales culturales en las que se desarrolló el *boom*, si no la más importante, como se ha defendido a veces (Ayén 2014), y Pitol se relacionó allí estrechamente con muchos de los latinoamericanos que habitaban entonces en la ciudad, además de con los españoles Carlos Trías, Cristina Fernández Cubas, Félix de Azúa, Beatriz de Moura y Jorge Herralde<sup>88</sup>. No por casualidad fue uno de los asistentes a la famosa cena de Noche Vieja donde, según la versión de José Donoso, concluyó el *boom*:

Mientras tanto, nuestro agente literario, Carmen Balcells, reclinada sobre los pulposos cojines de un diván, se relamía revolviendo los ingredientes de este sabroso guiso literario, alimentando, con la ayuda de Fernando Tola, Jorge Herralde y Sergio Pitol, a los hambrientos peces fantásticos que en sus peceras iluminadas decoraban los muros de la habitación. (1972: 115)

---

<sup>87</sup> Los integrantes básicos de ese grupo fueron, según Pitol, Fuentes, Cabrera Infante, Vargas Ilosa, García Márquez, Donoso y Cortázar (1992c: 11).

<sup>88</sup> Ayén hace una crónica de los tiempos de Pitol en Barcelona en relación con el *boom* (2014: 455-65). Pitol, por su parte, publicó en *El arte de la fuga* un texto sobre su estancia en la capital catalana, «Diario de Escudillers» (OR 4, 99-111). También hay algunos recuerdos suyos de interés sobre aquella época en el prólogo que escribió para uno de los libros de Jorge Herralde (Pitol 2001). Véase, por último, el apunte que hace Villoro al respecto (2000: 348).

Su relación con este grupo no se redujo a la amistad. Entusiasmado aún con la idea de ser editor de profesión, dirigió en Tusquets la colección «Heterodoxos», donde aparecieron algunas de sus traducciones y el primer libro de cuentos que publicó en la península, *Del encuentro nupcial* (1970), a la que le seguiría un año más tarde, en Seix Barral, una versión remodelada, con añadidos y exclusiones, de *Infierno de todos* (1971), y, en 1972, otra de *Los climas*<sup>89</sup>. También en Seix Barral aparecieron algunas de las traducciones que preparó durante aquellos años, además de que pasó a formar parte del consejo editorial. Y con Herralde, director de Anagrama, comenzó una fecunda relación como amigo, lector, colaborador editorial y traductor, hasta que en 1984 el catalán se convirtió en su editor y promotor exclusivo en España, mismo año en que Pitol obtuvo el Premio Herralde de novela con *El desfile del amor*<sup>90</sup>. Por último, hay que recordar que el veracruzano formó parte también de la nómina de colaboradores de la efímera revista *Libre*. Esta publicación, a pesar de haber sacado solo cuatro números, entre 1971 y 1972, reunió «a muchos de los más notorios astros del *boom* en una producción realmente espectacular» (Rodríguez Monegal 1972: 32), «constituyó un singular esfuerzo transoceánico de integración de la literatura española con la vanguardia literaria latinoamericana y confirmó los vínculos editoriales y personales creados desde la publicación en España de *La ciudad y los perros*» (Sánchez 2005: 30)<sup>91</sup>.

En cuanto al proceso de internacionalización iniciado por el *boom*, este permitió la creación de un contexto literario más amplio en el que enmarcar y «aceptar» su obra de los sesenta —alejada de los estereotipos nacionales—, además de que le facilitaría la entrada al mercado editorial español, el cual vio en los escritores latinoamericanos una nueva veta de explotación económica. En este sentido, y a pesar de que reiteradamente se han insistido en la independencia de Pitol con respecto a todo tipo de grupos literarios, no creemos que deba tomarse a la ligera el hecho de que escribiese su primera novela —*El tañido de una flauta* (1972)— en los años que residió en Barcelona —siendo este el género narrativo del *boom* por excelencia—, ni que esta novela se empariente

---

<sup>89</sup> En la 2.ª edición de *Infierno de todos* Pitol excluyó el cuento «Tiempo cercado» y añadió «Amelia Otero» e «Ícaro», además de otras muchas variantes de interés. En la cubierta trasera se lee: «la presente edición ha sido enteramente revisada y corregida por su autor —el cual ha añadido además dos relatos posteriores que no figuraban en la edición original—». Véase sobre la cuestión el trabajo de Martínez Morales (2002).

<sup>90</sup> Véanse los testimonios de Herralde (2001; 2006a; 2006b; 2008) y Pitol (2001).

<sup>91</sup> Para más detalles sobre esta revista, así como sobre su importancia en el contexto literario que estamos comentando, véase el trabajo de Pablo Sánchez (2005). Existe, además, una edición facsímil con introducción de Plinio Apuleyo Mendoza (1990), donde puede comprobarse que Pitol aparece siempre en la nómina de colaboradores, aunque no llegó a publicar ningún artículo.

formalmente con los experimentos narrativos que se estaban llevando a cabo en las letras hispanoamericanas en aquel momento. Ciertamente es que su literatura se nutre de un amplio abanico de autores desconocidos para otros, en aquellos años, particularmente de los polacos, pero no fue ajeno a él el cambio vivido por el sistema literario latinoamericano, ni mucho menos fue un agente pasivo en dicho proceso. Como ha recalcado él mismo en otro de sus textos autobiográficos: «Sólo en Barcelona, de entre todos los años que estuve ausente de mi país, participé activamente en la vida literaria, y tuve un trato estrecho con escritores y editores, sobre todo los jóvenes» (OR 5, 357).

Pitol dejó la capital catalana a mediados de 1971 para incorporarse como lector a la Universidad de Bristol. Poco después aparece su primera novela, *El tañido de una flauta* (1972), y es solo a partir de ese momento que comienza a vislumbrarse a sí mismo como un escritor con una obra más consolidada: «Había escrito unos cuentos casi en ediciones secretas. Tampoco tenía yo muy claro que iba a ser escritor, quizá las circunstancias por acá [España] me lo dictaron. En esa época yo me sentía un agente de letras, de grandes intereses literarios, pero mi obra real comienza a partir del 72 con mi primera novela» (en Pérez Colomé 1997: 26). Sin embargo, y paradójicamente, sus publicaciones se estancan durante los años siguientes. Si bien en 1975 apareció su primer libro de ensayos —reunión, en realidad, de seis prefacios escritos entre 1967 y 1971, con fragmentos de los textos prologados—, no fue hasta 1908 que publicó un nuevo libro de ficción narrativa.

A Polonia, como ya se ha dicho, regresa al retomar su carrera diplomática en 1972. Tres años después pasa a la Embajada de México en París, cuyo embajador era entonces Carlos Fuentes. Fue una época en la que, según narra, se entusiasmó con la ópera, algo que se dejaría sentir más tarde en su obra. A finales de 1976 fue trasladado a la embajada de Budapest y en 1978 a la de Moscú, donde permaneció hasta el otoño de 1980. Conoció allí a Víktor Shklovski, se interesó por la obra de los formalistas rusos y, tras varios años de sequía literaria, compuso algunos de los que hoy se consideran sus mejores cuentos, los de *Nocturno de Bujara* (1981), libro que, por sugerencia de Jorge Herralde, se editaría después en España con el título de *Vals de Mefisto* (1984)<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Lo cuenta Jorge Herralde en uno de sus escritos: «Le sugerí que se llamara *Vals de Mefisto* en nuestra edición (¿por razones eufónicas?, muy posible; ¿por un guiño a presuntos lectores de sectas satánicas?, más improbable), sugerencia que Sergio amablemente aceptó» (2006a: 39).

Con su regreso a México a finales de 1979, la publicación de ese último libro de cuentos y, poco después, su segunda novela, *Juegos florales* (1982), puede afirmarse que Pitol cierra una etapa vital y literaria. Primero, porque a partir de entonces dejará de escribir cuentos (en el sentido más tradicional del término) y se dedicará casi por entero a la novela y el ensayo; segundo, por el evidente cambio de estilo y temas con respecto a la obra anterior. Entre 1979 y 1983 Pitol trabajó primero en la Secretaría de Relaciones Exteriores y, más tarde, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, pero en 1983 fue nombrado embajador de México en Praga, cargo que ocuparía hasta 1988, y que, según ha relatado en varios lugares, fue una de las razones fundamentales que motivaron ese cambio de dirección en su literatura. Agobiado por los formalismos sociales en los que se veía envuelto durante el día a día laboral, y asombrado a su vez por la reciente lectura de Bajtín, Pitol asegura «haber explotado» por el lado de la narrativa (Antúnez 1993: 203). Así, las tres novelas siguientes se recogieron años más tarde en un único libro bajo el título *Tríptico del carnaval* (1999). Son *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1990), la última de las cuales se publicaría cuando Pitol ya había vuelto a instalarse en México.

En términos generales, cabe destacar, pues, que la experiencia internacional de Pitol se da en paralelo al de la literatura mexicana y, a otro nivel, al de la literatura hispanoamericana como sistema literario: un proceso complejo que, a largo plazo, haría más difícil la distinción en el ámbito nacional de características literarias específicas. Esto es, si en 1971 Margo Glantz distinguía aún dos tendencias en la entonces joven narrativa mexicana de la época, Onda y Escritura, a partir de esa década resulta cada vez más complejo distinguir corrientes concretas en el cuento mexicano, lo cual se debe tanto a la diversificación de estilos, temas y lenguajes como a la dificultad de señalar particularidades que definan una literatura exclusivamente mexicana. Por ejemplo, así como los cuentos de *Tiempo cercado* perpetuaban los temas regionalistas, los de *Los climas* giran hacia el tema del viaje y la indagación del sujeto interior, y a partir de entonces la preocupación por la forma, la reflexividad narrativa y el arte como materia de reflexión van en aumento hasta *Nocturno de Bujara*. Los últimos relatos de Pitol, con todas las peculiaridades que los caracterizan, parecen adherirse ya a la llamada literatura postmoderna, esa corriente que Fernando Burgos localiza en Hispanoamérica a partir de 1970 y Oviedo, de 1980.

En este sentido, Ana Rueda se refirió a una disolución de fronteras en el cuento del mundo hispánico, tanto español como hispanoamericano (1992; 1995), en la base de cuyo fenómeno estaría la dispersión de los escritores por otras partes del mundo, dando lugar a la «creación de un nuevo lenguaje no ligado a su país de origen ni tampoco al adoptado» (1995: 557). Según ella, a partir de la década de los setenta los nuevos planteamientos cuentísticos rechazarían los compartimentos estancos y la vinculación de los escritores a un pretendido origen común: «La conciencia de modernidad no respeta fronteras y el concepto de identidad es cambiante, se ha diluido» (1995: 552). Es cierto que este enfoque solo representa parcialmente al cuento hispanoamericano contemporáneo, y que elude, además, «aspectos particulares que determinan de alguna manera el hecho literario» (Mora Valcárcel 2000: 238), pero nos parece relevante en tanto que pone de manifiesto la existencia en Hispanoamérica de una tendencia común difícil de clasificar, en la que Pitol, por su experiencia vital, habría jugado un papel de pionero.

Como se ha visto, el escritor pasa años fuera de México y, aunque nunca pierde ciertos referentes culturales ni el contacto con su país, practica esa literatura sin fronteras de la que hemos hablado, basada en su experiencia como viajero, traductor y lector de literaturas no tan frecuentadas en el resto del mundo hispánico. Especialmente a partir de *Los climas* (1966), libro que supone un giro de ciento ochenta grados con respecto a *Tiempo cercado* (1959), el estudio de sus relatos refleja, pues, ese devenir desde una tradición nacional a otra que quiere voluntariamente desdibujar las fronteras e integrarse a un corpus más amplio. Al modo de los escritores que, como explica Pascale Casanova en *La república mundial de las letras*, ya no se ven a sí mismo como parte de un sistema literario nacional, sino internacional, y modifican conscientemente sus referentes literarios para entrar a competir en ese otro sistema (Casanova 1999: 362-63, 420-21).

Lo veremos detenidamente más adelante, pero, dibujado este panorama general para los años que van de 1961 a 1988, insistamos de momento en el papel jugado por Pitol como promotor literario y transgresor de fronteras a partir de los años sesenta. El modo en que promueve en la lengua española una amplia gama de novedades está directamente relacionado con su literatura y su poética.

### **Sergio Pitol, agente cultural del mundo hispánico**

Aún está por estudiar en detalle la importancia de Pitol en la configuración del sistema literario en lengua española a partir de los años sesenta. El escritor trabaja



activamente desde esa década como traductor y agente editorial para España y México: escribe prólogos o ensayos sobre autores apenas conocidos, dirige colecciones literarias, intercede por otros escritores y aconseja a editores y editoriales sobre qué publicar.

Quizás su papel de intermediario entre la literatura polaca y la hispánica es el mayor ejemplo de lo que venimos diciendo. A modo de anécdota, recuérdese lo escribía Vila-Matas en *El viajero más lento*: «Además de sutil y excelente escritor, Sergio Pitol es un conversador de primer orden. Nunca olvidaré cómo en el verano de 1973 y a lo largo de una infinita serie de sobremesas en su casa de Varsovia, se dedicó con una habilidad fuera de lo común a iniciarme en la oscuridad y magia del mundo de Gombrowicz» (2011: 20-21). Si nos atenemos a datos más precisos, Pitol tradujo, tan solo en los años sesenta y setenta —la fecha entre paréntesis es la de la publicación en castellano—: *Las puertas del paraíso* (1965) y *Las tinieblas cubren la tierra* (1967), de Jerzy Andrzejewski; *Cartas a la señora Z* (1966) y *Madre de reyes* (1968), de Kazimierz Brandys; una *Antología del cuento polaco contemporáneo*, cuyos textos fueron seleccionados y prologados por él mismo; *El archivo* (1968), de Tadeusz Rozewicz, en colaboración con Sofía Szleyen; y los libros de Witold Gombrowicz *Diario argentino* (1968), *Cosmos* (1969), *La virginidad* (1970), *Transatlántico* (en colaboración con Kazimierz Piekarec, 1971) y *Bakakai* (1974). Todo ello, sumado a los prólogos y ensayos que escribiría en esos años, hicieron de él uno de los principales difusores de la literatura polaca en México y España, otorgándole recíprocamente reconocimiento en los círculos intelectuales del país eslavo, donde a mediados de los sesenta prologó las primeras traducciones a esa lengua de *Al filo del agua* (1965) y *Pedro Páramo*<sup>93</sup>.

Lo sorprendente es que Pitol no solo tradujo del polaco, sino también del italiano y el inglés, como puede verse en la cantidad de títulos que siguen a continuación, lo que, teniendo en cuenta los ya citados, supone un trabajo ingente entre 1966 y 1984. Del italiano, *Detrás de la puerta* (1969) y *Los anteojos de oro* (1971) de Giorgio Bassani, y *El mal oscuro* (1970) de Giuseppe Bertolucci. Del inglés, *Washington Square* (1970), *Las bostonianas* (1971), *Lo que Maisie sabía* (1971), *La vuelta de tuerca* (1971) y *Daisy*

---

<sup>93</sup> Todos los datos bibliográficos de estos volúmenes pueden encontrarse en la bibliografía citada bajo el nombre del traductor o los traductores. Hemos elidido en esta lista los fragmentos publicados en revistas. El prólogo a *Al filo del agua* se publicó en español ese mismo año en un suplemento dominical mexicano (1965a). El prólogo a *Pedro Páramo* fue escrito en español por Pitol, como el anterior, y traducido después al polaco (1966f); luego, el original se perdió, y en 2016, con motivo del treinta aniversario de la muerte de Rulfo, Bárbara Stawicka-Pirecka lo retradujo al castellano con el visto bueno del autor (véase Pitol 1966f; 2016).

*Miller y Los papeles de Aspern* (1984a) de Henry James; *Adiós a todo eso*, de Robert Graves; *La cultura moderna en América Latina* (1971), de Jean Franco; dos cartas de Malcolm Lowry sobre la novela *Bajo el volcán* (1971) y *El corazón de las tinieblas* (1974) de Joseph Conrad. Además, en dos ocasiones Pitol también preparó versiones castellanas de otros idiomas a través de alguna de estas lenguas, es el caso de los tres relatos del húngaro Tibor Déry recogidos en *El ajuste de cuentas* (1968), y de los del chino Lu Hsun *Diario de un loco*, publicado en 1971<sup>94</sup>. Y más tarde, cuando vivió en Rusia, traduciría aún de esta otra lengua eslava *Un drama de caza*, de Chéjov (1985), y una novela corta y otros relatos de Boris Pilniak (1987).

Para la mayoría de estos libros Pitol escribió prólogos o ensayos crítico literarios, además de que varios de ellos fueron incluidos también en las colecciones que dirigió a lo largo de su vida: Línea de Sombra, de la UNAM, y De la Gran Literatura —esta última con Margo Glantz— en los años ochenta; SEP-Siglo XXI; o la Biblioteca del Universitario, en la Veracruzana, ya a mediados del siglo XXI<sup>95</sup>. Pitol amplía así el mundo de referencias de la literatura hispánica y crea listas canónicas alternativas (cánones selectivos) con las que se puede relacionar su obra. Hablaremos de todo ello, pero concluiremos antes de situar al autor en su tiempo y espacio. Todos estos libros han sido reeditados en una o más ocasiones, siendo aún algunas de estas traducciones las únicas disponibles en español, y habiendo devenido muchas de ellas en los textos canónicos en español, especialmente, por ejemplo, las de Gombrowicz, ya que Pitol las realizó en contacto directo con el escritor. Consciente, pues, de la importancia de este trabajo, la Universidad Veracruzana lanzó en 2008 «la primera colección dedicada a la práctica de la traducción de un escritor mexicano», Sergio Pitol Traductor, aún en marcha (Valckx 2013: 365)<sup>96</sup>.

### **De vuelta en México**

Los noventa y la primera década del siglo XXI significan para Pitol años de fama y reconocimiento académico. También, y por ello mismo, de sucesivas ediciones, reediciones y compilaciones de gran parte de su obra ya publicada. Si bien su producción

---

<sup>94</sup> Para los detalles de todas estas publicaciones, véase la entrada Pitol y el año respectivo en la bibliografía final. De la traducción de Tibor Déry exista una reedición cubana desconocidísima (1970a).

<sup>95</sup> De las listas completas de los títulos incluidos en estas colecciones, así como información complementaria, Corral (2016b: 9-8).

<sup>96</sup> Con todo, la faceta de Pitol como traductor es un asunto aún poco estudiado. Al respecto, pueden consultarse: Barrientos 2008; Beltrán 2008; Dabrowska 2016; Valckx 2013.

no había pasado desapercibida en circuitos minoritarios y ya había recibido importantes galardones, es en estas dos últimas décadas cuando obtiene el prestigio y la fama internacional de los que había carecido antes. Causa y consecuencia mutua de estos acontecimientos son, por una parte, el éxito editorial de *El arte de la fuga* (1996) y, por otra, la concesión de los premios Juan Rulfo (1999)<sup>97</sup> y Miguel de Cervantes (2005) por el conjunto de su obra.

En 1988 regresa a México y se instala en el Distrito Federal. Da clases de literatura rusa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y estudia las literaturas de Praga en el Instituto de Investigaciones Filológicas. Sin embargo, en 1992 se muda a Xalapa definitivamente. Un año más tarde recibe el Premio Nacional de Literatura de México. En 1997 gana el Mazatlán por el mejor libro publicado en el año anterior, *El arte de la fuga*. El año siguiente consigue la beca Guggenheim, y se edita *Todos los cuentos* (1998), libro que, misteriosamente, carece de uno de sus cuentos más conocidos. En 2003 es nombrado Doctor Honoris Causa en la Universidad Veracruzana, y el Fondo de Cultura Económica comienza la publicación de sus *Obras reunidas*, que aparecerán en cinco volúmenes entre ese año y 2008<sup>98</sup>. El mismo año en que recibe el Premio Miguel de Cervantes aparece *El mago de Viena* (2005), libro que culminaría una nueva triada en España al editarse junto a *El arte de la fuga* y *El viaje* (2000) bajo el título de *Trilogía de la memoria* (2007) en la editorial Anagrama, lo que enfatiza el carácter autobiográfico de la obra final de Sergio Pitol.

En cuanto a lo literario, estos años están marcados por un nuevo cambio de tendencia. La hibridez de géneros, el sesgo autobiográfico y el tema del viaje se vuelven marcas distintivas de sus últimos libros. Pitol no vuelve a escribir novela, sino que se vuelca en un género mixto que oscila entre lo ensayístico y lo narrativo, la ficción y la realidad. Es, sin duda, un estilo personal y novedoso, alejado de las corrientes literarias mayoritarias del momento en Hispanoamérica y más cercano al estilo de autores tan singulares como el italiano Claudio Magris, el alemán W. G. Sebald, o el polaco Ryszard Kapuściński. Más aún, con el tono autobiográfico que emanan estos libros, Pitol fragua una imagen de escritor plural y transnacional que concluye, como ha escrito Oswaldo

---

<sup>97</sup> El título completo de este premio es: Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. Téngase en cuenta que desde el año 2008 su nuevo nombre es Premio FIL [Feria Internacional del Libro (de Guadalajara, México)] de Literatura en Lenguas Romances.

<sup>98</sup> El «Discurso de recepción del Doctorado *Honoris Causa* de la Universidad Veracruzana» (Pitol 2003b), dicho sea de paso, es, en nuestra opinión, un regocijante texto autobiográfico, y del proceden varios de los datos expuestos en este capítulo.

Zavala en referencia a *El arte de la fuga* el histórico dilema cosmopolitismo versus nacionalismo:

Inserto en un hipotético conjunto de la producción literaria de todos los países occidentales, el hombre-voz de Pitol habita una identidad cultural compartida por la comunidad intelectual y en particular por ciudadanos multiculturales que, como él mismo, transitan de una tradición a otra sin la mediación de traducciones, agentes editoriales o diplomáticos, estableciendo diálogos horizontales con interlocutores que reducen su condición de extranjero a una mera circunstancia política. (2012: 266)

Se ha subrayado, entre las últimas tendencias de la literatura mexicana e hispanoamericana, muy especialmente en los escritores que comienzan a escribir en los años noventa, su rechazo consciente a encasillarse como «escritores hispanoamericanos», y «si no a desechar los temas nacionales, sí a preferir otras ambientaciones, como la europea» (González 2009: 12). El caso extremo sería el del *Crack*, que se impuso como consigna no hablar de México para demostrar que un escritor nacido en el país no estaba obligado a ejercer de mexicano<sup>99</sup>. Menos radicales, pero igualmente distanciados de una idea de «literatura nacional», otros autores han asumido como norma el agotamiento de las literaturas nacionales, y se ven a sí mismos como escritores globales (González 2009: 17)<sup>100</sup>. Ya sea el caso de unos u otros, ya sea el de escritores alejados de toda suerte de agrupación literaria como Mario Bellatín (1960) o Álvaro Enrigue (1969), no sorprende que el nombre de Pitol reaparezca constantemente como uno de sus referentes, y que su obra la lean ahora como la de un maestro. La imagen del autor de *El arte de la fuga* como transgresor de fronteras, como escritor, lector y traductor que transita otras literaturas y espacios, ha devenido portentosa durante las últimas dos décadas. El veracruzano es ahora un modelo de las nuevas generaciones que ven en él a un autor capaz de adaptarse a un mundo cada vez más globalizado, pero aún plural, múltiple y complejo.

---

<sup>99</sup> El manifiesto del *Crack* está firmado en julio de 1996. Sus autores, Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi, lo defendieron el 7 de agosto de ese mismo año en el Centro Cultural San Ángel de la Ciudad de México, y lo publicaron un año más tarde en la revista *Descritura* (núm. 5, 5 de agosto de 1997, pp. 32-44). Puede leerse ahora en *Crack. Instrucciones de uso* (Chávez y otros 2004: 209-26), volumen fundamental para entender a este grupo de escritores.

<sup>100</sup> La referencia aquí es a la llamada «Generación inexistente». Véase el texto de Geney Beltrán (2005), que puede considerarse un manifiesto. También los de Jaime Mesa (2008) y Rafael Lemus (2007) que cita González Boixo (2009: 17).

### 2.3. ETAPAS, ESTILO, TEMAS Y EDICIONES

Teniendo en cuenta los temas, los cambios de estilo y las fechas de escritura y publicación, se pueden distinguir con nitidez tres etapas cuentísticas en la narrativa de Sergio Pitol<sup>101</sup>. La primera incluye los cuentos firmados entre 1957 y 1961, escritos todos ellos en México a excepción de «Pequeña crónica de 1943», que firma en el «Masburg», el carguero alemán en el que viajó a Europa por primera vez. Están recogidos en los dos primeros libros del autor, *Tiempo cercado* (1959) e *Infierno de todos* (1964), a excepción de «La pantera», que aparece primero en las revistas *La Palabra y el Hombre* (1960) y *El Gallo Ilustrado* (1966) —no aparece en libro hasta 1967, en *No hay tal lugar*—. los once títulos que conforman este primer grupo de cuentos son: «Victorio Ferri cuenta un cuento», «La palabra en el viento», «Los Ferri», «Amelia Otero», «En familia», «Semejante a los dioses», «Un tiempo para la noche», «La casa del abuelo», «Tiempo cercado», «Pequeña crónica de 1943» y «La pantera»<sup>102</sup>. Estas primeras narraciones están marcadas especialmente por la presencia de Faulkner, Carpentier y Borges. También, por la elaboración de sagas familiares —los Ferri y los Rebolledo— y de un espacio ficcional propio —San Rafael— que reaparece en varios de ellos. Caso excepcional es «Cuerpo presente», que, firmado en 1962, cierra *Infierno de todos* (1964), pero se distancia del resto de cuentos del libro por su tema y atmósfera, iniciando ya el segundo periodo, en el que lo incluimos.

El siguiente grupo lo constituyen los cuentos escritos por Pitol en el extranjero entre 1962 y 1971. El cambio de temas y la mayor independencia estilística con respecto a los autores que le sirvieron de modelo en sus inicios es evidente. El ambiente y la historia de México desaparecen como contexto. Los protagonistas son ahora mexicanos en el extranjero, Europa o Asia, que en un momento particular de su vida, por alguna u otra razón reveladora, sufren una crisis existencial. Una atmósfera cosmopolita impregna

---

<sup>101</sup> Aunque vamos a referirnos específicamente a la narrativa breve, valga decir que un esquema más amplio podría incluir las novelas aceptando esta división preliminar. *El tañido de un flauta* y *Juegos florales* corresponderían, respectivamente, a la segunda y la tercera etapa cuentística. Las novelas del *Tríptico del carnaval*, que suponen un pronunciado cambio de tendencia hacia el humor y lo carnavalesco, formarían grupo aparte entre esa tercera etapa y la producción de los noventa en adelante.

<sup>102</sup> Mencionamos los cuentos en el orden cronológico en que fueron firmados por el autor. Russell M. Cluff preparó un práctico esquema bibliográfico que muestra de un vistazo en qué libro o libros fue publicado cada cuento, dónde y cuándo está firmado. Puede consultarse en Cluff 1996: 304-306.

estas narraciones, marcadas también por el tema del viaje y lo extranjero. Pitol indaga en los recovecos de la memoria y la conciencia; la temporalidad narrativa y espacial se complica; se difumina el hilo narrativo principal, que por lo general entremezcla varias tramas secundarias; y las historias entreveran lo onírico con lo recordado. Además, las referencias al mundo del arte y a la literatura en general son constantes en algunos de estos cuentos.

Incluimos en este grupo las siguientes narraciones: «Cuerpo presente», «Hora de Nápoles», «Hacia Varsovia», «Los nombres no olvidados», «Un hilo entre los hombres», «¿En qué lugar ha quedado mi nombre?», «La noche», «Vía Milán», «Una mano en la nuca», «Hacia Occidente», «La pareja», «El regreso», «Ícaro», «Aparición de la falsa tortuga», «Del encuentro nupcial», «Cuatro horas perdidas» y «Los oficios de tía Clara».

Por último, a la tercera etapa pertenecen «El único argumento» (1980c), los cuatro cuentos de *Nocturno de Bujara* (1981) —después llamado *Vals de Mefisto*— y «Cementerio de tordos» (1982a: 269-97). En este periodo Pitol alcanza su madurez como cuentista y culmina con absoluta maestría las líneas temáticas, técnicas y estilísticas que había desarrollado a lo largo de los años sesenta. La complejidad del tiempo y el espacio como expresión de los vaivenes de la conciencia y la memoria es llevada a sus límites, la reflexión sobre el arte arrastrada a primer término, y los atractivos argumentos, siempre de carácter ambiguo, múltiple y abierto, se ramifican ahora en diferentes historias, personajes, espacios y tiempos que amplifican las posibilidades significativas del cuento tanto como complican, a su vez, la trama. Los cuatro cuentos de *Vals de Mefisto* son quizás los más famosos y admirados de su producción: «Vals de Mefisto», «El relato veneciano de Billie Upward», «Asimetría» y «Nocturno de Bujara».

No obstante, a las tres etapas recién citadas habría que añadir un cuarto periodo mucho más difuso que los anteriores, en el que Pitol ya no escribe cuentos en el sentido más tradicional del término, pero sí otras narraciones breves de tono autobiográfico que se inscriben en un entorno híbrido en el que se conjugan la autobiografía, el ensayo, la crónica y la mirada alucinada por lo literario. A este periodo pertenece «El oscuro hermano gemelo», texto difícil de catalogar pero que el autor no ha dudado en clasificar como ‘cuento’ en muy diversas ocasiones. Bajo este apelativo se publica por primera vez en la revista *Vuelta* (1995a), y, al año siguiente, en una antología de artículos y cuentos en homenaje al estudioso Luis Leal (Pitol 1996b). A su vez, se integra sin marca paratextual alguna a *El arte de la fuga* (1996), compendio de escritos de diversa índole,

---

pero de marcado carácter autobiográfico, lo que, debido a la naturaleza del texto, conforma un marco de intensa ambigüedad genérica para la lectura. Sin embargo, fue después incluido por el autor en todas sus antologías de narraciones breves posteriores a 1996. De hecho, Pitol considera «El oscuro hermano gemelo» su último cuento, y uno de los cinco mejores junto a los cuatro de *Vals de Mefisto*. Su consciencia de haber cerrado una etapa con él es absoluta. En 2004, en el prólogo al tercer tomo de las *Obras reunidas, Cuentos y relatos*, escribía: «esos cinco cuentos son indudablemente los mejores, los que mayor felicidad me han proporcionado al escribirlos. A veces pienso que no he intentado hacer otros, porque serían inferiores a estos cinco preferidos, y por eso solo me he interesado en la novela y el ensayo» (2004: 29).

Sin embargo, y por más que el propio autor lo entienda así, lo cierto es que «El oscuro hermano gemelo» es una pieza que tradicionalmente habría sido muy difícil de clasificar como cuento y, en este sentido, se distancia de los cuatro cuentos anteriores. No hay un desarrollo argumental claro, aunque sí un tema que es expuesto en un tono discursivo argumentativo, analítico y teórico, lo que unido a los mayoritarios, si no absolutos, referentes reales, invitan al lector a pensar que se encuentra más bien ante un ensayo o reflexión del autor, de tipo autobiográfico, que ante un cuento. De hecho, es posible que la lectura de este texto como cuento se deba tanto a la voluntad del autor de definirlo como tal como a su inclusión en antologías y compendios de relatos, lo que, de tal manera, pretende prevenir al lector de cuál es su naturaleza genérica y cómo debe ser leído. Regresaremos sobre estos problemas en el lugar oportuno, pero lo que de momento nos interesa recalcar en relación a esto es que, igual que «El oscuro hermano gemelo» es definido como cuento cuando podría no serlo, existen otras narraciones breves en este periodo de madurez que, sin ser definidas como tales, podrían considerarse cuentos. Así sucede, por ejemplo, con varios escritos o fragmentos de escritos de *El arte de la fuga* (1996) —«Todo está en todas las cosas», «Siena revisitada» y «Dos sueños», que es un fragmento de «Sueños, nada más»—, que llegaron a ser incluidos en una de las antologías de relatos del autor, *Todo está en todas las cosas* (2000d). Incluso un texto como «El mago de Viena», del libro homónimo de 2005, que perpetúa el sesgo autobiográfico y ensayístico iniciado en 1996 y sostenido en *El viaje* (2000a), u otro como «De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió», en el que es imposible distinguir cuánto de ficticio y de realidad hay en él, pueden ser considerados, desde una perspectiva abierta, «cuentos».

En consecuencia, piezas como estas conforman, en nuestra opinión, un cuarto grupo de «narraciones breves», escritas todas ellas entre los años noventa y la primera década del siglo XXI, una de cuyas características principales es, precisamente, la indefinición genérica. Estos textos han sido arrastrados conscientemente por el autor a un ámbito donde las distinciones entre ficción y realidad, y ensayo y narración ha perdido cabida o son, simplemente, imposibles de sostener en estado puro. Situados en los límites y entre ellos, son textos que obligan a una constante reflexión sobre su género, así como sobre el grado de ficción y realidad que los impregna. Dado que se trata de una cuestión debatible, desde luego, su estudio será realizado en este trabajo bajo la etiqueta, más abierta, de ‘narraciones breves’, evitando así la más polémica de ‘cuento’, que ni el propio autor quiso asignarles. Pretendemos, de este modo, no pasar por alto la última etapa creativa del escritor y observar hacia qué dirección y cómo han evolucionado las técnicas escriturales desarrolladas por él en sus libros finales.

Cuestión aparte merece la publicación de la obra recién comentada, pues, como es sabido, Pitol ha sido un constante corrector y reeditor de sus textos. En lo que se refiere a los cuentos, no existe, en concreto, ninguna colección de cuentos del autor «absolutamente» *nueva*, en el sentido de que estas recogen siempre al menos una pieza ya publicada en una de las colecciones anteriores. Incluso su primer libro de cuentos, *Tiempo cercado* (1959), que debería de ser la excepción a esta regla, incluye un cuento publicado con anterioridad en solitario en la colección dirigida por Juan José Arreola, Cuadernos del Unicornio. Por otra parte, varios de los relatos breves aparecieron con anterioridad en revistas u otras publicaciones periódicas, de modo que la historia de la cuentística de Sergio Pitol es en gran medida, como ha afirmado Russell M. Cluff, la de la reedición de sus cuentos (Cluff 1996: 285).

Un ejemplo de los procesos recién señalados lo ofrecen los cuentos del primer periodo distinguido, cuya publicación y reedición a finales de los cincuenta y principios de los sesenta anuncian ya las muchas antologías y recopilaciones que Pitol publicaría en las décadas siguientes, siempre corrigiendo y reordenando sus antiguas publicaciones. «El desengaño», primer cuento publicado del autor, en *Las letras patrias* (1957b), se titulará dos años más tarde, muy remodelado, «Los Ferri». «Victorio Ferri cuenta un cuento» fue doblemente publicado en 1958, en los Cuadernos del Unicornio, como queda dicho más arriba, y en la revista *Estaciones*, que dirigía Elías Nandino. Ese mismo año, «Amelia Otero», que se publicó con pseudónimo, ganó el primer premio de la revista



*Aventura y misterio* (publicado en 1959), y algunos meses después, de nuevo en *Estaciones*, se editó «En familia» (1958c). Estos cuatro cuentos, hilvanados por la imaginaria población de San Rafael, conforman, junto a «Semejante a los dioses», «La palabra en el viento» y «Un tiempo para la noche», el primer libro de cuentos: *Tiempo cercado* (1959). Sin embargo, cinco años más tarde, *Infierno de todos* (1964) reeditaría, siempre con correcciones, cuatro de ellos, añadiendo otros cuatro «nuevos» —«Tiempo cercado», «La casa del abuelo», «Pequeña crónica de 1943» y «Cuerpo presente»—, dos de los cuales ya habían sido, a su vez, publicados en una primera versión en las revistas de la época<sup>103</sup>.

En fin, a lo largo de toda la trayectoria editorial de Sergio Pitol se perpetúa un proceso similar de rescate y reordenamiento de cuentos ya publicados junto a otros de primera publicación. Así sucede, por ejemplo, en *Los climas* (1966), que rescata «Cuerpo presente» de *Infierno de todos*; en *No hay tal lugar* (1967), que recupera de los dos primeros libros «Amelia Otero»; en *Del encuentro nupcial* (1970), primer libro editado en España, que es, en sentido estricto, y aunque no se presentara así, una antología de algunos de los cuentos previamente publicados en México; incluso en *Nocturno de Bujara* (1981), dos de cuyos cuentos ya habían aparecido un año antes en *Asimetría: Antología personal*; etc. De este modo, cada libro supone una nueva unidad cuentística donde la lectura de unos y otros cuentos puede o no influir en la del resto. ¿Cuestión de establecer nuevas relaciones entre las distintas narraciones o una mera necesidad de recuperar materiales para constituir una nueva edición cada vez? La crítica ha especulado al respecto sobre las razones del autor y ha insistido en el hecho de que, mientras algunos cuentos han sido reeditados en muchas ocasiones, otros pocos fueron relegados al saco del olvido, lo que implicaría en cierta manera una constante forja del corpus personal, de la obra que debería sobrevivir en el futuro.

Laura Cázares, que escribió un artículo sobre lo que denominó «los cuentos olvidados» de Sergio Pitol —a saber, «La palabra en el tiempo», «Un tiempo para la noche», «Hora de Nápoles», «¿En qué lugar ha quedado mi nombre?», «Tiempo cercado»

---

<sup>103</sup> Para las primeras publicaciones de estos dos cuentos, «La casa del abuelo» y «Cuerpo presente», véase: Pitol 1961b; 1961c; 1962. Mario Muñoz ha dado larga noticia de las publicaciones de estos primeros cuentos, narrando el contexto en el que fueron escritos y publicados (Muñoz 2007: 76-84). Igualmente, remitimos una vez más al lector interesado al trabajo de Russell (1996: 304-306), y, sobre los cambios en las distintas ediciones de *Infierno de todos*, al de Martínez Morales (2002).

y «Cementerio de tordos»<sup>104</sup>—, ha llamado la atención sobre el hecho de que en el momento de su publicación en libros unitarios, «fueron valorados a partir del diálogo que dentro de ellos establecían unos cuentos con otros, diálogo que variaba cuando alguno pasaba a formar parte de otro libro» (2007: 111). Mario Muñoz indica, por su parte, que «el traspaso implica una constante revisión y una retroalimentación en las propias fuentes, pues la escritura precedente no pasa indemne a la actual, sino que es sometida a correcciones o modificaciones» (2007: 71). Aduce, además, el «afán perfeccionista» del escritor para explicar el olvido concreto de dos de los cuentos de su primer libro, «Un tiempo para la noche» y «La palabra en el viento» (2007:82). Según él, Pitol podría haber considerado ambos relatos «de escasa relevancia literaria no obstante poseer la misma calidad de los cinco restantes en cuanto al tono ensimismado de la narración, la atmósfera opresiva, los procedimientos de elipsis y el estilo moroso de contar. Rasgos identificables en un buen tramo de su proceso creador» (2007: 81). Aunque, más adelante, añade: «El fallido recibimiento del libro [*Tiempo cercado*] hizo que Pitol no reincidiera en una segunda edición sino que optó por trasladar los cinco cuentos que consideró rescatables a otros volúmenes, según lo he precisado» (83). A lo que habría que agregar también los comentarios de Cluff, quien afirma que Pitol le explicó en una entrevista informal cuál era su objeción principal al cuento «La palabra en el viento»: «el lenguaje, la falta de soltura y el tono “artificial”» (1996: 288). Así pues, cabe preguntarse: ¿sucedió lo mismo con los otros «cuentos olvidados»? ¿ha tratado el autor de crear nuevas unidades de sentido con cada colección de cuentos emparentándolos entre sí o simplemente ha rescatado lo que consideraba más valioso de su obra cada vez que ha tenido la oportunidad?

Puede afirmarse, en definitiva, que la de Pitol ha sido una obra en constante mutación, lo que supone, al cabo, un complejo problema filológico para quien pretenda adentrarse en el entramado textual pitoliano. Resulta difícil, por ejemplo, hacer una evaluación crítica de sus dos primeros libros de cuentos en base a los relatos reeditados en antologías posteriores, ya que la sintaxis y el vocabulario varía tanto en algunos casos a lo largo de los años, con grandes modificaciones incluso en el argumento de dos de los

---

<sup>104</sup> A estos seis «cuentos olvidados» habría que añadir «El único argumento», el más olvidado de todos, pues ni los críticos se han acordado de él, lo que tal vez deba de achacarse a que nunca apareció en uno de los libros de cuentos del autor, quien, además, por alguna razón que no llegamos a entender, lo consideró siempre una novela corta, a pesar de ser un texto más breve que otros cuentos suyos, y de tener una estructura similar a varios de ellos. Volveremos en detalle sobre todo esto en el capítulo quinto (apartados 5. y 5.1., pp. 219-30).

cuentos («Los Ferri» y «Amelia Otero»), que las versiones posteriores pueden no ser representativas. Al modo en que lo hiciese Borges con sus *Obras completas*, las cuales no recogían, en realidad, más que la selección de la obra mejor consideraba por el autor, y corregida; son testimonio último de las sucesivas colecciones y antologías realizadas por el veracruzano, sus *Obras reunidas* (2003-2008), cuyo tercer volumen, *Cuentos y relatos* (2004), podría ser considerado, a falta de una edición filológica definitiva, su última palabra en cuanto a los cambios y las reorganizaciones operadas durante décadas. Aún en 2007 vería la luz una cuarta edición de *Infierno de todos* —la quinta, en verdad, si se suma la española de 1971— y otro libro misceláneo de textos breves (Pitol 2007a); pero que el autor consideró las *Obras reunidas* una suerte de *summa* final de sus escritos es patente en el considerable en el prólogo que escribió para el primero de ellos, donde se lee, literalmente: «En estas páginas que preceden al primer volumen de *mis obras completas...*» (OR 1, 9; énfasis nuestro). Apelación esta que vuelve a aparecer en el que quizás sea el último volumen de textos que preparó, *Una autobiografía soterrada* (2010). En la entrada de un diario del 18 de julio de 2003 —«En la coronación, el destronamiento y la paliza final»—, anota: «Desde mayo del año pasado hasta mayo de éste anulé y pospuse todas mis salidas; no de grado, sino por falta de salud. Me dediqué a preparar mis *Obras completas*» (2010: 65).

Resumiendo, en el presente trabajo utilizamos, pues, principalmente, este último texto, aunque tenemos en cuenta el contexto de producción inicial, los volúmenes en que aparecieron los cuentos por primera vez y la evolución de sus publicaciones. Cuando uno de los relatos estudiados no aparece en *Cuentos y relatos*, lo comentamos a partir de *Todos los cuentos* (1998) —colección que, a pesar de su título, tampoco incluye *todos* los cuentos— o de alguna de las publicaciones anteriores.

#### 2.4. ARS POETICA DE SERGIO PITOL

«Hay escritores, hay críticos y hay escritores-críticos» (Riley 2015: 1453)

«No es fácil hablar de Pitol, y no lo es porque es de los escritores que, junto con

sus cuentos y novelas, ofrecen, inseparablemente, su poética, en este caso un curso de literatura europea donde un mismo escritor es a la vez el maestro y el ejemplo» (Domínguez 2007: 412).

La escritura y la lectura han sido materia de reflexión constante en la vida y la obra de Sergio Pitol. Lector voraz desde la infancia, el veracruzano podría definirse, al modo en que lo hiciese su compatriota Juan Rulfo en una entrevista de los años ochenta, como un «lector casi patológico» (Rulfo 1984: 9)<sup>105</sup>. De hecho, confiesa que ha sido la literatura el hilo conductor que ha dado unidad a su vida, que ha vivido para leer, y que la escritura no ha sido más que «una derivación de ese ejercicio permanente» (*OR* 5, 355)<sup>106</sup>. Así pues, su obra está plagada de comentarios y análisis sobre el tema, bien sobre su propia literatura, bien sobre la ajena. Él es, en breve, un «escritor-crítico» de los que menciona Riley en sus páginas sobre Cervantes. Más aún, como indica Ricardo Piglia sobre Borges, como podría decirse igualmente de Octavio Paz —y como hace, de hecho, el propio Piglia—, Pitol es un escritor que construye, al tiempo que hace crítica literaria, el espacio teórico necesario para que sus textos puedan ser leídos en él (Piglia 2001: 152-54). De ahí que resulte difícil separar su obra de su crítica literaria, de su concepción de la literatura y de su poética (cf. Domínguez 2007: 412). En el caso concreto que nos ocupa, incluso se pueden distinguir y ordenar los pilares principales sobre los que el autor afirma fundamentar su escritura, entender la creación literaria y, por ende, la literatura<sup>107</sup>.

En este sentido, debe mencionarse en primer lugar su apego a la realidad como punto de partida para la construcción de una historia, un escenario o un personaje. El

---

<sup>105</sup> La cita completa dice: «Pero más que ninguna otra cosa he sido lector casi patológico, he llegado al extremo de leer hasta dos libros por noche» (Rulfo 1984: 9).

<sup>106</sup> En su ensayo «Soñar la realidad», por ejemplo, escribe: «Aquello que da unidad a mi existencia es la literatura; todo lo vivido, pensado, añorado, imaginado está contenido en ella. Más que un espejo es una radiografía: es el sueño de lo real» (*OR* 5, 237-38). Y en el «Salto alquímico»: «Si de algo puedo estar seguro es de que la literatura y solo la literatura ha sido el hilo que ha dado unidad a mi vida. Pienso ahora a mis setenta años que he vivido para leer; como una derivación de ese ejercicio permanente llegué a ser escritor» (*OR* 5, 355).

<sup>107</sup> Todo esto se plasma nítidamente y, de forma muy concreta, en algunos de los ensayos autobiográficos de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* —piénsese en textos como «Soñar la realidad»; «El salto alquímico» y «Diario de la Pradera» (Pitol 2008: 235-41; 350-62; 364-84)—, razón por la que nos referiremos especialmente a ellos, pero no deben de olvidarse que muchas de las ideas ahí contenidas vienen de años atrás y están desperdigadas en los artículos de revistas, prólogos y ensayos que escribió durante décadas, así como en muchas entrevistas.

autor ha insistido en ello durante años y en diversos lugares, mezclando así la experiencia vivida con la ficción escrita. Según él, casi todo lo que ha creado ha tenido una motivación real. En una entrevista con García Flores del año 1968 decía: «... casi todos mis cuentos están muy ligados a realidades vistas que después he ido transformando. En ese sentido tengo un apego a la realidad que no me gana ni el más escrupuloso de los realistas socialistas» (García Flores 1968: 13). Y años después, revisando tal declaración, insiste: «Pero aún y siempre considero la realidad como la madre de la imaginación. Desde hace muchos años me he guiado por unas palabras de Henry James [...]: “La novela en su definición más amplia no es sino una impresión personal y directa de la vida”» (OR 5, 383)<sup>108</sup>. Se trata, pues, de la misma idea: la realidad como punto de partida de la imaginación o, desde otro punto de vista, la imaginación como una estilización o degradación de la realidad: «No era fruto de la pura imaginación» —dice en referencia al personaje principal del relato «Cuerpo presente»—, «sino de la realidad, una realidad degradada, estilizada, lo que de cualquier modo podría ser una forma secundaria de la imaginación. [...] De esas metamorfosis se compone mi obra. Cuando un punto de realidad explota, todo se pone en movimiento» (OR 5, 352-53).

De ahí que el autor haya afirmado repetidas veces que sus libros de cuentos y sus dos primeras novelas son un registro de sus movimientos durante los veintiocho años que transitó por Europa y otros lugares ajenos a México. Son, dice, «una crónica del corazón, un registro de mis lecturas y el catálogo de mis curiosidades de entonces. Son los cuadernos de bitácora de una época muy agitada» (OR 5, 274). Lo cual ha dado lugar entre los lectores del mexicano a la convicción de que puede configurarse una «autobiografía con los cuentos que Sergio Pitol ha escrito» (Fernández 2010: 95), retomando de facto una proposición ya planteada por el autor en la precoz autobiografía de 1967: «... y como en un cierto período vida y obra, creación y existir se han fundido me permito omitir y pasar por alto muchos puntos cuyas claves y aún explicaciones el

---

<sup>108</sup> Esta es, de hecho, la reafirmación de otra reafirmación, pues en el prólogo de las *Obras reunidas III*, primera versión del «Diario de la pradera», decía: «Y como contesto en la entrevista y aún ahora con la perspectiva de los años considero la realidad como la madre absoluta de la fábula...» (OR 3, 29). Por otra parte, es interesante que Pitol remodela en su ensayo las palabras de la entrevista con García Flores, para la cual cita otra fecha y otro lugar de publicación (enero 1976 en *El Día*). ¿Es un error o un cambio a propósito? Compárense, por ejemplo, las diferencias con la frase citada algo más arriba: «... casi todos mis cuentos están muy ligados a cosas que he visto y escuchado que después transformo. En mi apego a la realidad no me gana ni el más obsesivo realista» (OR 5, 379).

lector encontrará en mis cuentos. Por ellos sabrá más de mí que a través de estas páginas...» (Pitol 1967a: 45)<sup>109</sup>.

Sin embargo, todo ello no debe conducirnos a un equívoco. Experiencia vital y literatura se funden en la conciencia creadora de Sergio Pitol, donde llegan a ser una misma cosa. Si bien puede ser cierto que se apoya en la realidad para soltar las riendas de la imaginación, también lo es que esa realidad está curtida a base de una infinidad de lecturas. Por eso, Pitol ha afirmado igualmente que si en buena parte su imaginación deriva de las experiencias reales que ha vivido, también lo hace de los muchos libros que ha transitado: «Soy hijo de todo lo visto y lo soñado, de lo que amo y aborrezco, pero aún más ampliamente de la lectura, de la más prestigiosa a la casi deleznable» (*OR* 5, 367; cf. *OR* 3, 12). Y en otro lugar —sobre el que volveremos con mayor detenimiento en el capítulo siguiente—, indica que la imitación de una obra o autor, de la trama y los personajes de una novela, por ejemplo, es un ejercicio indispensable en la formación de un escritor siempre y cuando sepa luego encontrar su propia voz, su propio lenguaje, el momento en que desligarse del estilo elegido para seguir su propio camino (*OR* 5, 213).

Lo último nos conduce, pues, a otro de los puntos fundamentales de la poética del autor: la sacralización del lenguaje. «Para un escritor el lenguaje lo es todo», afirma (*OR* 5, 304). Esto es, el lenguaje es la materia prima de la literatura, su esencia y fundamento, primer y último sustento. En el uso que de él haga el escritor, por tanto, residirán sus logros o fracasos, por eso está obligado a rendirle un culto permanente: «El escritor sabe que su vida está en el lenguaje, que su felicidad o su desdicha dependen de él. He sido un amante de la palabra, he sido su siervo, un explorador sobre su cuerpo, un topo que cava en el subsuelo...» (*OR* 5, 271).

En esta idolatría de la palabra reside igualmente la única distinción de fronteras válidas para Pitol en literatura, ya que, según su opinión, cada lengua forja una literatura. Aparte, cada escritor deberá apoyarse en su cultura concreta como punto de partida para la originalidad y la distinción, pues «solo donde existe una tradición se puede asimilar el saber universal» (*OR* 5, 295), aunque evitando las «estrecheces dogmáticas», la «mentalidad totalitaria» y el «culto a la Nación» (*OR* 4, 159-60). «Defiendo la libertad para encontrar estímulos en las culturas más variadas», afirma, «pero estoy convencido de que esos acercamientos solo son fecundos donde existe una cultura nacional forjada

---

<sup>109</sup> Para más detalles sobre el tema autobiográfico en la ficción narrativa de Sergio Pitol, véanse más extensamente: Cázares 1999; Fernández 2007; Fernández 2010: 92-99

---

lentamente por un idioma y unos usos determinados» (OR 4, 161). El escritor, por tanto, debe partir de la herencia cultural y lingüística propia para forjar su propio lenguaje. En su caso concreto, la cultura mexicana, pero también, de una forma mucho más amplia, todas las grandes obras de la lengua castellana que han desarrollado y sustentan la riqueza de la lengua, desde *La Celestina* y Don Juan Manuel hasta César Vallejo, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges o Juan Carlos Onetti, pasando por Cervantes, Quevedo, Rubén Darío, Valle-Inclán y tantísimos otros. Su defensa del canon hispánico clásico y del humanismo literario como forja necesaria de todo escritor en castellano es, en este sentido, incuestionable: «la experiencia del lector me ha convencido de que ninguna obra resultará perdurable si no se afirma en una intensa tradición lingüística» o, en otras palabras, «cuando no se da el encuentro con el gran idioma la literatura se ensombrece» (OR 5, 295 y 298). Una cita algo más extensa condensa todas estas ideas:

Si en algunos periodos los escritores rusos y los polacos, en otros los ingleses, los centroeuropeos, los latinoamericanos, los italianos o el Siglo de Oro español, han jugado un papel hegemónico en mi formación, jamás se me ha ocurrido que eso pudiera transformarme en un narrador extraño a mi lengua. [...] El escritor está condenado desde el inicio, aun aquel que ha cambiado de lengua, a responder a los signos que una cultura le ha marcado. [...] nos parecería ridículo que alguien se sentara a la mesa de trabajo con la conciencia de ser un escritor colombiano, brasileño o mexicano. Eso ya se da por sentado y en el fondo ni siquiera importa, puesto que en el instante de escribir lo único que ha de saber, lo que cuenta de verdad, es que su patria es el lenguaje. Y salvado ese punto, lo demás son minucias. (OR 4, 161)

Otro punto importante en la teoría literaria de Sergio Pitol es su concepción, de origen romántico, de que la escritura se apoya en el instinto y la inspiración: «Un escritor sabe que el instinto y la inspiración son sus mayores armas, las fuerzas secretas de la razón» (OR 5, 357). Ahora bien, la inspiración es para él «el fruto más delicado de la memoria» (OR 5, 252); mientras que el instinto, por su parte, es la fuerza fundamental que conduce al escritor a su vocación (OR 5, 271) y sustenta, por ello mismo, otro de los pilares fundamentales de la poética pitoliana, el de la forma de la obra literaria. Sobre la época en que vivió en Barcelona y escribía la novela *El tañido de una flauta*, por ejemplo, ha escrito:

Ratifiqué entonces que en la escritura el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien tenía que determinar la forma. Aún ahora, en este momento me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Un escritor, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta aunque parezca combatirla. Pero la forma siempre debe vencer. Cuando no es así el texto está podrido (OR 5, 357; véase también OR 5, 240)

La escritura se convierte, por tanto, en el hallazgo de la forma adecuada para cada obra. Es la forma, la estructura, la que sustenta la obra literaria —su «alma», como sugiere en otro lugar citando a Víktor Shklovski (OR 5, 198)—, cuya materia esencial es el lenguaje: «Mis relatos se fueron modulando en busca de una Forma a través de la cual cada relato debía ser hermano de los otros, pero sin ser iguales, y de la captura de un lenguaje y estilo propios» (OR 5, 354).

Mas aunque cada obra deba encontrar su propia forma, es evidente que Pitol tiene ciertas preferencias en la composición de todas ellas. El escritor mexicano gusta, en breves palabras, de la complejidad formal. En sus obras son comunes la disgregaciones y saltos temporales, espaciales y argumentales; la fragmentación y reorganización del hilo narrativo; las reflexiones metaliterarias y metapoéticas a través de la «puesta en abismo»; los cambios de perspectivas narrativas; el uso del monólogo interior en estilo indirecto libre; entre otras particularidades. Además —y a ello apuntan la mayoría de estos procedimientos—, en su opinión, cada relato debe dejar ciertos huecos, ciertas ambigüedades o misterios que cada lector tratará de solventar a su manera, técnica que ha cultivado desde sus primeros libros hasta los últimos: «En mis primeros cuentos, aún antes de leer a Chéjov, y hasta en los recientes, he dejado espacios vacíos para facilitarle al lector elegir alguna de las varias opciones de colmarlos» (OR 3, 12)<sup>110</sup>. Así, aquello que ha admirado en sus ensayos sobre otros escritores —a saber, en Chéjov, Borges,

---

<sup>110</sup> Así, en 1972, reseñando la primera edición de *Infierno de todos* (1964), el mexicanista Luis Leal resumía la técnica literaria de Sergio Pitol de la siguiente manera: «... consiste en trazar esquemáticamente los hechos y dejar que el lector intuya los motivos. Da preferencia al monólogo interior indirecto. A veces, sin embargo, en primera persona y con varios narradores logra dar perspectiva al relato como en “Victorio Ferri cuenta un cuento”» (Leal 1972: 456). Por otra parte, las palabras que aplica Pitol a la descripción de los cuentos de su segunda etapa, bien pueden servir para definir, *grosso modo*, al conjunto de sus cuentos: «El lenguaje, la Forma, la trama aparecen al mismo tiempo y desde el inicio; cada entidad va dirigiendo a las otras, y las pulsiones, crispaciones, fisuras y reconciliaciones que se producen en ellas me permiten construir una visión oblicua, onírica, delirante del relato, y lograr un final abierto y felizmente conjetural» (OR 3, 15)



Conrad, Jane Austen, Gao Xingjian y muchos más—, puede aplicarse a su propia obra, construye, como decíamos, ese espacio teórico desde el que leer su propia narrativa. Sobre *Cumbres borrascosas*, por ejemplo, escribía: «Conoceremos sólo una parte de la verdad, se nos han escamoteado muchos hechos, otros han sido alterados. De ahí que la oscuridad y la ambigüedad de la novela no sean casuales sino estrictamente voluntarias, resultantes de la técnica narrativa elegida» (1975: 39; cf. *OR* 5, 25).

En el interior de esta pasión por las formas complejas, de esta teoría y práctica literaria de Sergio Pitol, residen dos aspectos complementarios de una misma intuición: por un lado, la idea de que siempre percibimos la realidad de manera parcial y fragmentaria y, por otro, la convicción de que la obra de arte sí puede captar el todo a partir de la representación de sus partes, precisamente porque son consustancial a ella esos «huecos» que el lector «rellenará». Así, en «Viaje a Chiapas», última sección de *El arte de la fuga*, escribía: «Uno conoce algo siempre a saltos, fragmentadamente, tiene conciencia de los efectos, pero al no indicar las causas es como si no conociera nada» (*OR* 4, 303). Y en dos ocasiones ha recurrido Pitol a un texto del polaco Jan Kott que alude, a través del tema de la percepción física, al mismo problema<sup>111</sup>:

En la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos, que se convierten en objetos separados. Existen *por sí mismos*. Sólo el tacto logra que existan para mí. El tacto es limitado. A diferencia de la vista, no abarca la persona completa. El tacto es invariablemente fragmentario: divide las cosas. Un cuerpo conocido a través del tacto no es nunca una entidad; es, si acaso, una suma de fragmentos. (*OR* 3: 260)

Es en el cuento «Nocturno de Bujara» en donde este texto cobra mayor significado. Allí, el narrador comenta: «igual que en el tratado de Jan Kott sobre el erotismo, la fragmentación de la visión podía aplicarse a todo tipo de experiencia sensorial intensa» (*OR* 3: 263)<sup>112</sup>. De modo que, como ha indicado Laura Cázares, el pasaje «sustenta la propuesta de la fragmentariedad de la percepción y, por lo tanto, la fragmentariedad misma del texto» (1981: 70), idea que se extiende a otros muchos

<sup>111</sup> Los dos lugares son: «Nocturno de Bujara», cuento fechado en 1980 y publicado por primera vez en el libro de título homónimo (1981); y *El mago de Viena* (2005).

<sup>112</sup> También en «De un diario. 1980», donde Pitol narra su viaje real a Uzbekistán y la intención de escribir un cuento sobre el lugar, escribió: «Hacer referencia a la traducción que hizo [Juan Manuel] de un texto magnífico de Jan Kott: “Pequeño tratado de erotismo”, que, si mal no recuerdo, trata de la parcialidad de las relaciones en el acto amoroso. Un poco este viaje, y todos los viajes, han sido para mí eso, la aprensión de tres o cuatro imágenes y la imposibilidad de concebir el todo» (1983: 23).

escritos del autor, quien trata de expresar las diferentes caras de la realidad narrada por medio de su fragmentación y recomposición selectiva, de la experimentación con el tiempo, el espacio, la voz y la perspectiva narrativas. Esta tendencia culmina con la experimentación a nivel textual del cuento «Asimetría», cuya voluntad expresiva acaba ligando a Pitol con ciertas actitudes de vanguardia, especialmente con la cubista (cf. Nogales-Baena 2015)<sup>113</sup>.

Junto a esta tendencia a la experimentación formal y a la idea del arte como prisma a través del cual explorar las diferentes caras de la realidad debe mencionarse también su gusto por lo metaliterario (la literatura en la literatura, las puestas en abismo, etc.) y lo metapoético (la reflexión sobre la creación en el interior de la obra de arte). A pesar de que Pitol relataba en una entrevista de 1998 que su interés por la reflexión metaliteraria data de 1966 y le duró aproximadamente diez años (Arenas y Olivares 1998: 158), lo cierto es que a partir de los años sesenta apenas hay obra donde no aparezca el tema de una u otra forma. Por otra parte, el gusto por lo metaliterario le vendría, según confesión del autor, de una de las novelas que ha leído con más interés, el *Doktor Faustus* (1947), así como de otro libro de Thomas Mann en el que se explica su proceso creativo, *Los orígenes del Doctor Faustus: La novela de una novela* (1949). En la misma entrevista menciona, igualmente, *Los monederos falsos* (1925) de André Gide, y dice haber rastreado los antecedentes de la metaficción, que ha encontrado algo en la novela del siglo XVIII, pero que «quizás uno de los textos de metaficción más delirantes, más agradables, más regocijantes lo he encontrado en la ópera, en *El turco en Italia* de Rossini, una ópera cuyo tema es precisamente la creación de una ópera» (Arenas y Olivares 159). En cuanto a lo metapoético, tal vez la mejor explicación sea la que daba el autor a la pregunta de Carlos Monsiváis en una entrevista de 2008, «¿Por qué acercar a los lectores a las entrañas de tu trabajo?»: «Por lealtad a los textos y a los lectores, la carpintería es absolutamente indispensable en mi obra» (Monsiváis 2008: 18).

Un último punto debe resaltarse: el hecho de que todos estos factores —la importancia del lenguaje, la forma, la ambigüedad y la reflexión metaliteraria— no han alejado al autor de la relevancia otorgada al argumento. En su concepción de la obra

---

<sup>113</sup> En relación a ello escribe Elizabeth Corral: «En “Asimetría”, el trabajo con la forma puede verse aun en la composición tipográfica, en la composición de una segunda columna que nunca volvió a intentar. [...] El lector está obligado a percibir varios planos al mismo tiempo, como sucede en el cubismo, aunque la imagen resultante me hace pensar en las composiciones plásticas construidas con base en diseños geométricos, como las de Mondrián» (2013: 50).

---

literaria, la importancia de lo que se narra es fundamental: una obra debe de contar «algo», y ese algo debe de ser interesante, relevante, ha de captar la atención del lector al tiempo que mantiene el misterio de la narración y, a ser posible, concluir con un final sorprendente pero abierto. Así, en muchas de sus narraciones puede sentirse esa tensión permanente entre la búsqueda de una forma compleja y el hallazgo de una trama emotiva, que atrape al lector. Como en otras ocasiones, el propio escritor ha reflexionado sobre el tema. Sobre los años sesenta y setenta, en que estuvo especialmente de moda la experimentación metaficcional, ha comentado: «Yo luchaba por hacer una literatura formal pero sin prescindir de la narración. Para mí la narración ha sido fundamental, lo que escribía era básicamente por la necesidad de contar algo, de contar una historia. Mis dos primeras novelas, *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*, están en este vaivén y participan de ambas posturas» (Antúnez 1993: 200)<sup>114</sup>.

### **Sobre el cuento en particular**

Sergio Pitol se inició en la ficción literaria como cuentista, sus primeros libros fueron compilaciones de cuentos y a este género se dedicó casi exclusivamente durante más de una década, hasta que en 1967 comenzó a escribir su primera novela. A partir de entonces compaginó ambos géneros, pero en 1981, tras la publicación de *Nocturno de Bujara*, prácticamente dejó de lado la composición de relatos breves. En este sentido, Mario Muñoz señala la importancia de los años comprendidos entre 1956 y 1970 en la formación del veracruzano como cuentista (2007: 72-73), y Brescia, por su parte, indica: «En el proceso de escritura de Sergio Pitol, los cuentos van cediendo el protagonismo a las novelas. El Pitol cuentista es más prolífico en la década de los cincuenta y los sesenta, mientras que el novelista surge con vigor en los años ochenta» (182). Ahora bien, aunque la novela se impone durante los años ochenta y, después, el género híbrido tan personal que cultiva el autor a partir de *El arte de la fuga* (1996), el cuento ha sido una constante materia de reflexión para él, quien no ha dejado nunca de reeditarlos en sucesivas antologías y colecciones, siendo ello cada vez una ocasión para releerlos, reordenarlos y corregirlos.

---

<sup>114</sup> A modo de resumen de todas las ideas anteriores puede verse el texto «Quisiera arriesgarme», de *El mago de Viena* (OR 5, 233-34), o, en el mismo libro, el *ars poetica* que despliega al final de «Soñar la realidad» (OR 5, 241).

Pitol ha narrado a lo largo de varios ensayos y prólogos la relación que ha mantenido como lector y escritor de cuentos con el género, cuáles son sus cuentos predilectos y cuáles aquellos escritores que en su opinión más le han influido. Además, en las observaciones del autor pueden encontrarse las razones que explican parcialmente la preponderancia de un género u otro en sus diferentes etapas vitales. Por una parte, debido a la voluntad constante de no estancarse en un estilo o una forma concreta, sino de renovar permanentemente su narrativa, siempre en busca de la forma más adecuada para cada obra. En su último libro, *El mago de Viena*, reflexionaba:

He tratado de no copiarme, ni escribir mecánicamente; cuando intuía llegar a la cercanía de una repetición me preparaba para producir un salto; en unas ocasiones fue tan arriesgado que mi escritura adoptaba una forma antagónica a las del pasado. Ese antagonismo era una mera ilusión, una fachada; al tener que leer toda mi obra he descubierto que existe una clara unidad en ella, pero también diversas posibilidades de deslizarse a otras preocupaciones formales. (OR 5, 370)

Por otra parte, porque el autor halló en sus últimos cuentos la forma más acabada de una larga búsqueda, dando así por concluida su relación con el género: «... son indudablemente los mejores, los que mayor felicidad me han proporcionado al escribirlos. A veces pienso que no he intentado hacer otros, porque serían inferiores a estos cinco preferidos, y por eso solo me he interesado en la novela y el ensayo» (OR 3: 29). En los cuentos de *Vals de Mefisto* afirma percibir la unión de los contrarios, la conjunción de un todo totalizador, un ideal ampliamente promulgado por el escritor, quien lo toma del lema latino utilizado por los alquimistas, «*omnia ex uno, omnia ad unum*»: «percibo que la realidad y la imaginación han terminado sus agravios, ya no exige cada uno la prepotencia, y que todos los antónimos se han disuelto. [...] Siento que he llegado al lugar donde todo está en todo» (OR 3: 29).

Dos prólogos de los últimos años recogen lo más importante de las reflexiones de Pitól sobre el género. El primero pertenece a la antología del cuento universal preparado por el autor en 2002, *Los cuentos de una vida*. El segundo es el prefacio redactado para el tercer tomo de las *Obras Reunidas: Cuentos y narraciones* [OR 3] (2004), texto que, reelaborado y ampliado, se publicó después en *El mago de Viena* con el título «Diario de la pradera» (2005b: 241-71; OR 5, 364-84). En uno y otro, como han hecho antes que él otros escritores, Pitól desarrolla una poética del género.

---

Para él, la novela y el cuento se diferencian por establecer una arquitectura diferente. Afirma que la estructura del cuento se acerca más a la del poema, y que los retos que se impone un cuentista son mayores que los de los novelistas: «su composición exige una precisión de relojería; [...] en tanto que la novela puede derramarse con entera felicidad, y acepta materiales de todos los campos» (2002c: 12). En contraste con la novela, todo lo que suceda en un cuento debe apuntar hacia la solución final (2002c: 13): «Desde Poe, esa fórmula se convirtió en un canon universal» y «todos los cuentos de Borges obedecen a esa regla: cada acto, cada palabra, cada pensamiento esbozado están dirigidos para llegar a una revelación final» (2002c: 13). De ahí, señala Pitol, la innovación de Chéjov, quien a finales del siglo XIX abrió otra posibilidad, la de crear un cuento sin inicio ni final claro: «El cuento termina sin un final preciso, sin conclusiones, dejando al lector la tarea de formular sus consecuencias» (2002c: 14; *OR* 3, 9). De este modo, como han hecho otros antes que él, distingue dos tipos de cuentos: de final sorprendente y revelador al estilo de Poe (grupo en el que incluye a Borges), de final abierto al estilo de Chéjov.

Mas sea del tipo que sea el final, este seguirá siendo, junto con el comienzo, la parte más importantes del relato. Principio y fin son, según indica, las columnas vertebrales sobre las que recae todo el peso de la narración: «En un cuento, lo más importante es la apertura y la clausura de la historia, lo demás es relleno, pero tiene que estar al nivel de los extremos. Aun en los cuentos que tienen un inicio y un final imprecisos, esas carencias le confieren una fisonomía específica a la escritura. Esas aparentes ausencias dominan el relato con mano de hierro» (*OR* 3, 10).

Igualmente, más allá de que el final de un relato pueda ser abierto o cerrado, existe para Pitol una cuestión común en la escritura del cuento, debe trabajarse siempre con el misterio, con lo evasivo, con la ambigüedad:

Un autor de cuentos se emplea desde el primer párrafo a adelgazar una o varias anécdotas; después, trata de mantener un lenguaje eficaz, y en momentos evasivo. En el subsuelo del lenguaje serpentea, imperceptiblemente otra corriente: una escritura oblicua, un imán. Es el misterio; de esa corriente depende que un cuento es un triunfo o un desastre (2004: 9)

Con todo, el veracruzano reniega de los decálogos y las recetas universales: «La Forma que llega a crear un escritor es el resultado de toda una vida [...]. Sería monstruoso

que todos los escritores obedecieran las reglas de un mismo decálogo o que siguieran el camino de un único maestro. Sería la parálisis, la putrefacción» (OR 3, 10). En el «Diario de la Pradera», remodelando la respuesta que diera a la pregunta de García Flores cuarenta años antes, «¿cómo construyes un cuento?», respondía: «Esa pregunta es muy amplia y por lo mismo vaga. Un cuento no siempre responde a los mismos estímulos, obedece a una intranquilidad interna tal vez por estar obsesionado por un personaje, o por una o dos frases que uno ha oído al azar en un café, o una tonadilla de canción que repites sin saber por qué» (OR 5, 378-79)<sup>115</sup>.

### 2.5. LOS CÁNONES PERSONALES DE SERGIO PITOL

Para cerrar este capítulo, y antes de entrar al análisis de los textos, queremos insistir en la idea de que, en el caso de Pitol, más que de *un* canon personal, tal vez haya que hablar de *cánones personales*<sup>116</sup>. La capacidad del escritor para moverse por literaturas distintas y promover una u otra serie de obras o autores en determinados momentos, ha sido subrayada reiteradamente. Ya hemos visto que el autor de *El arte de la fuga* no rechaza en absoluto cánones oficiales como el de la literatura hispánica, pero, al mismo tiempo, esto no le impide moverse por sistemas literarios menos conocidos por el mundo hispánico y, utilizando sus capacidades como *agente literario* (traductor, editor, antólogo, director de colecciones, consejero editorial, ensayista o narrador), constituir nuevos cánones a partir de su prodigiosa cantera de lecturas personales.

Así, Reinaldo Laddaga ha descrito a Pitol, en nuestra opinión muy acertadamente, como «creador de cánones» (2007: 25)<sup>117</sup>. Desde al menos su *Antología del cuento polaco* de 1967, donde afirmaba haber reunido a dieciséis autores que, «a pesar de sus evidentes contradicciones forman secreta, subterráneamente, el rostro de esa Polonia que admiro, amo y respeto» (1967c: 13), hasta su función como director de la Biblioteca del Universitario en la Universidad Veracruzana, pasando por colecciones de ensayo como

---

<sup>115</sup> Compárese con la respuesta original: «Esta pregunta es muy amplia y por amplia, vaga. Un cuento siempre responde a los mismos estímulos, a una intranquilidad interna cuando estás obsesionado por un personaje, por dos o tres palabras de un diálogo como una tonadilla de canción que cuando menos piensas te sale» (García Flores 1968: 13). Obsérvese, pues, que de modo similar a como lo hace Piglia en *Crítica y ficción* (1986; 2001), Pitol ha rehecho la respuesta de la entrevista para crear un corpus teórico propio.

<sup>116</sup> Véase antes el cap. 1, 1.3., pp. 51-53.

<sup>117</sup> Existe una primera versión de este trabajo (Laddaga 2000).

la de 1975 o libros como *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, no creemos que sea exagerado afirmar que los cánones selectivos elaborados por Pitol en base a sus gustos y afinidades han abierto nuevas veredas para los lectores y escritores de su tiempo. Todo esto, por supuesto, está presente también en su literatura. El veracruzano es un afanado elaborador de listas, y estas, así como en las colecciones o antologías, se encuentran en sus textos autobiográficos o en su propia literatura<sup>118</sup>. Repasar al menos parcialmente un par de estas listas, ayudará a entender algunos de los fundamentos que subyacen en su literatura.

### Los cuentos de una vida

En primer lugar, regresando a la teoría que Pitol desarrolla en torno al cuento, creemos que merece la pena revisar cuáles son los autores que, según él, han definido su senda literaria en este género. En otras palabras, y aunque se trate de una aproximación parcial, ¿cuál es su canon personal del cuento?

En el origen de la pasión que el escritor ha cultivado por este género durante décadas se encuentra la figura omnipresente de Jorge Luis Borges. El veracruzano ha narrado su descubrimiento en múltiples ocasiones y siempre con un fervor apasionado (v. g.: *OR* 5, 213; Monsiváis 2008: 13). En concreto, la lectura de «La casa de Asterión» en 1952 es presentada por él como un descubrimiento singular, un antes y un después en su relación con el cuento, un género al que antes había prestado una atención secundaria y pasajera:

No es que yo no conociera el cuento como género literario, desde mucho antes había yo leído cuentos, muchas revistas y suplementos literarios los publicaban. [...] pero yo lo veía con cierta displicencia, atraído únicamente por sus tramas. [...] Por lo general eran lecturas placenteras, pero jamás hubiera podido igualar un cuento con una novela [...] ¿Cómo poner en el mismo nivel a *Los hermanos Karamázov*, *La cartuja de Parma* o *Los papeles de Picwick* con una pequeña historia donde todo se reducía a unos cuantos elementos? La comparación me era imposible, me parecía ridícula. (Pitol 2002c: 10)

<sup>118</sup> Un ejemplo temprano de estas listas se haya en la autobiografía de 1967 (Pitol 1967a: 57-61). Examinaremos ejemplos en sus cuentos en el capítulo cuarto (Cap. 4, 4.2., pp. 191-95).

Sin embargo, esta visión menoscabada del cuento es rectificada tras el descubrimiento de Borges:

El cuento era la «Casa de Asterión»; lo leí con estupor, con gratitud, con infinito asombro. Tal vez el mayor deslumbramiento que conocí en mi juventud fue el lenguaje de Borges. Al llegar a la frase final de «La casa de Asterión» tuve la sensación de que una corriente eléctrica recorría mi sistema nervioso. Exultaba una felicidad que ninguna lectura me había producido. (2002c: 10)

De este modo, si en la novela ha destacado reiteradamente la emoción y el influjo que supusieron para él las obras de Henry James, Thomas Mann, Benito Pérez Galdós o William Faulkner, son otros los escritores en los que encuentra inicialmente los placeres que ofrece el género del cuento. Junto a Borges y, en concreto, la lectura de *El Aleph*, los otros dos autores presentados por Pitol como «ídolos tutelares de su primera juventud» en este campo son Antón Chéjov y ciertos textos de Alfonso Reyes (2002c: 9). Fueron ellos tres, afirma, quienes le transmitieron por primera vez la pasión por el cuento. Sobre el autor ruso, escribe: «Aquel mundo pulverizado, poblado por personajes que jamás logran comunicarse entre sí, es un triunfo magistral de la Forma, una victoria del lenguaje» (2002c: 11). De él, su cuento predilecto es «El estudiante», una narración que reúne muchas de las preferencias del autor en la creación literaria: un misterio latente que se presiente pero no se desvela en ningún momento, el intimismo del relato, la inclusión de una narración en el interior de otra, las referencias intertextuales, el final abierto, etc.

De Alfonso Reyes cita, como era de esperar, «La cena», un cuento con el que se relacionan, de forma concreta y como veremos más adelante, algunas de sus narraciones<sup>119</sup>. La deuda que Pitol tiene con esta pieza breve la ha reconocido el autor en diversas ocasiones. En un texto dedicado al sabio mexicano, «Invocación a Alfonso Reyes»<sup>120</sup>, vuelve a escribir:

---

<sup>119</sup> Sobre el papel que ocupa «La cena» en la obra de Alfonso Reyes, véase el trabajo de García Morales (2014).

<sup>120</sup> Este texto tiene su origen en una conferencia que Pitol presentó en un congreso en Mérida de los Andes, Venezuela, en 1993 (Pitol 2002b: 85), y lo rescata, en el contexto de un escrito más amplio dedicado a Pedro Henríquez Ureña, para las charlas de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey (recogido en Pitol 2002b y, revisado, en 2003a) Finalmente, es agregado, junto al resto de «Henríquez Ureña visto por sus discípulos», al libro *La casa de la tribu* en el volumen quinto de las *Obras reunidas* (2008).



Evocarle me hace recordar uno de sus primeros cuentos: «La cena», un relato de horror inmerso en una atmósfera cotidiana donde a primera vista todo parece normal, anodino, hasta podría decirse un poco dulzón, mientras entre líneas, el lector va poco a poco presintiendo que se interna en un mundo demencial, quizás el del crimen. Esa «cena» debe haberme herido en un flanco preciso. Años después comencé a escribir y solo ahora advierto que una de las raíces de mi narrativa se hunde en aquel cuento. Buena parte de lo que más tarde he hecho no ha sido sino un mero juego de variaciones sobre aquel relato: «La cena». (OR 5, 165; cf. 2002c: 12)

Por último, Pitol no deja de hacer referencia a otros dos grandes cuentistas de su país: Rulfo y Arreola, principales remodeladores del panorama literario mexicano de esa década: «Y de repente cerca de nosotros aparecieron dos narradores inusitados: Juan Rulfo y Juan José Arreola. Los leímos con tanto interés como a los nuevos escritores europeos y norteamericanos» (OR 3, 11).

En cuanto a las narraciones que seleccionó para la antología del cuento universal de 2002, en la que, según indicaba, reunía solo aquellas que habían sido fundamentales en su vida y en su obra (2002c: 8), una mirada al índice del volumen supone una hojeadá más en detalle al canon personal del autor. La inclusión de escritores rusos, polacos e italianos poco frecuentes en antologías de este tipo da idea de sus particulares preferencias y gustos. La antología descubre, al cabo, sus pasiones personales, tanto por la nómina de los autores y títulos como por la técnica y temas que estos ofrecen. Las treinta narraciones reunidas en el volumen —dispuestas cronológicamente según la fecha de nacimiento de los autores— son: «Iván Fedorovich Schpoñka y su tía» y «La nariz», de Nikolai Gogol; «Maud-Evelyn», de Henry James; «El Horla», de Guy de Maupassant; «¡Adios, Cordera!», de Leopoldo Alas *Clarín*; «Casa con desván» y «El estudiante», de Antón Chéjov; «La iglesia que había en Antioquía», de Rudyard Kipling; «Relato del leproso», de Marcel Schowb; «El diario de un loco», del chino Lu-Sim; «La metamorfosis», de Franz Kafka; «La cena», de Alfonso Reyes; «Los pájaros», del polaco Bruno Schulz; «Rashômon», del japonés Ryunosuke Akutagawa; «Un cuento sobre cómo se escriben los cuentos», del ruso Boris Pilniak; «Inocencia», del italiano Corrado Alvaro; «Lighea» de Giuseppe Tomasi de Lampedusa; «Una rosa para Emily», de William Faulkner; «El Aleph» y «La casa de Asterión», de Jorge Luis Borges; «La casa inundada», de Felisberto Hernández; «Crimen premeditado», de Witold Gombrowicz;

«La mujer de Gogol», de Tommaso Landolfi; «Bienvenido, Bob», de Juan Carlos Onetti; «Continuidad de los parques» y «Casa tomada», de Julio Cortázar; «¡Diles que no me maten!», de Juan Rulfo; «El prodigioso miligramo», de Juan José Arreola; «Homenaje a Masoch», de Augusto Monterroso; y «Tres rosas amarillas», de Raymond Carver.

La antología en sí puede leerse toda ella como una poética pitoliana del cuento en general: un compendio de excelentes narraciones con las que aprender las diferentes técnicas narrativas y, en concreto, las preferidas por el escritor veracruzano. Por ejemplo, en lo que se refiere a la intertextualidad, un gran número de narraciones hacen referencia a otras narraciones, rinden tributo a cierto autor o reflexionan sobre la creación artística y los modos de narrar desde la propia escritura: «El estudiante» de Chéjov está estructurado en torno a un episodio de los evangelios; los cuentos de Landolfi y Carver están dedicados, respectivamente, a Gogol —en una interpretación completamente fantástica del escritor— y a Chéjov; mientras que el «Homenaje a Masoch» es más bien un tributo a Dostoievski y su novela *Los hermanos Karamázov*, cuyo conocimiento para comprender el cuento se diría imprescindible. Por último, ¿qué decir de los cuentos incluidos de Borges? «El Aleph», como es sabido, contiene ineludibles referencias a *La divina comedia* entre otras obras, mientras que «La casa de Asterión» está inspirado en el mito griego de Teseo y el Minotauro.

En resumen, tal y como dijimos antes, el autor prepara, revisa y construye el espacio teórico y literario desde el que estima que debe leerse su obra, y, aún más, crea una genealogía literaria con la que emparentar sus cuentos. Ensayos, prólogos, cuentos y antologías conforman una cosmovisión cuyos vasos comunicantes tienden puentes entre su obra y la de sus predecesores, con quienes Pitol aspira a formar una familia literaria. Detengámonos finalmente en otra de las particularidades de ese espacio literario en el que quiere inscribirse.

### **La pasión por los excéntricos**

Quizás una de las peculiaridades más importantes de Pitol como creador de cánones ha sido su habilidad para, sin renegar de autores reconocidos por todos como Tolstoi, Dickens o Cervantes, crear otros cánones completamente periféricos en el interior de su sistema literario. Se trata de lo que él mismo ha gustado en llamar escritores excéntricos, que, paradójicamente, desde época temprana, en un complejo juego de

---

equilibrios, ha tratado de situar en el centro. Preguntado por sus traducciones del polaco, por ejemplo, contestaba:

Como lo ves, buena parte de esos autores corresponde a literaturas periféricas. He sentido siempre una atracción muy fuerte por lo que ocurre al margen de los grandes centros productores de cultura. La marginalidad permite un grado de excentricidad, de expresión personal que por una u otra razón se estropea con los grandes premios, las exigencias de la moda, los mecanismos publicitarios. (Romero 1981: 56).

Y lo mismo puede decirse de sus listas de escritores ingleses y la lectura que de ellos hace, pues, al cabo, se trata también de una manera de leer. Comentando el «ciclo “anglosajón” de Pitol» de *La casa de la tribu* (1989), cuyo origen se remonta a los prólogos de finales de los sesenta, Héctor Orestes Aguilar escribía:

Está atravesado por una preceptiva fundamental: el intento de mostrar la «marginalidad central» de las letras inglesas, la forma en que, debido a su condición de insular, Inglaterra ha producido libros que sólo pueden ser catalogados bajo el socorrido epíteto de *excéntricos*, pero que a la vez están inmersos en una cultura de vasta raigambre continental. (1990: 259)

La estrategia, en fin, seguida por Pitol en estos y otros ensayos la ha explicado excelentemente Ignacio Sánchez Prado al referirse al lugar que, de manera excepcional, ocupa en la actual literatura mexicana (2009). Él lo llama «cosmopolitismo estratégico», y consistiría en vincularse deliberadamente a tradiciones escriturales europeas ajenas a la literatura mexicana: primero, localizar a figuras de la periferia para exaltar su carácter casi monádico, y, después, apropiarse de estos autores para su canon personal, subrayando la importancia fundamental que sus obras, a pesar de haber sido supuestamente ignoradas, han jugado en sus respectivas literaturas. Por último, «Pitol crea una relación analógica entre esa tradición y su propia intervención en la literatura mexicana: una prosa que comprende su lugar en la cultura nacional pero que, al engarzarse con cierto cosmopolitismo deliberadamente marginal, cambia por completo los términos de la literatura mexicana» (Sánchez 2009: 94). Es decir, se trataría de un doble proceso: por una parte, arrastrar al centro del sistema literario en el que él se mueve escritores de la periferia; por otra, situarse a sí mismo en esa periferia que él, paradójicamente, quiere colocar en el centro, pero que, precisamente por lo insólito de ello, lo hace diferente, único.

Con todo, tal vez merezca subrayarse que muchos de los escritores que Pitol llama excéntricos no son ni extranjeros ni desconocidos. En su ensayo «También los raros», de *El mago de Viena*, lo que destaca de ellos es el lugar de culto que ocupan entre sus lectores, por pocos que puedan llegar a ser. También, el uso que hacen normalmente de la parodia, del humor, de su singularidad frente al resto de escritores; su capacidad para evadirse de los grupos y crear un mundo propio, una voz singular y memorable. Una vez más el escritor escribe sobre los otros, pero también sobre sí mismo o sus aspiraciones. Tiende lazos entre una amplia y diversa caterva de figuras literarias para crear una gran y exótica familia en la que, por supuesto, incluirse:

Yo adoro a los excéntricos. Los he detectado desde la adolescencia y desde entonces son mis compañeros. Hay algunas literaturas en las que abundan: la inglesa, la irlandesa, la rusa, la polaca, también la hispanoamericana. En sus novelas todos los protagonistas son excéntricos como lo son sus autores. Laurence Sterne, William Beckford, Jonathan Swift, Nicolai Gogol, Tomaso Landolfi, Carlo Emilio Gadda, Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, Stanislaw Witkiewicz, Franz Kafka, Ronald Firbank, Samuel Beckett, Ramón del Valle-Inclán, Virgilio Piñera, Thomas Bernhard, Augusto Monterroso, Flann O'Brien, Raymond Roussel, Marcel Schwob, Mario Bellatín, César Aira, Enrique Vila-Matas son excéntricos ejemplares, como todos y cada uno de los personajes que habitan sus libros, y por ende las historias son diferentes de las de los demás. (OR 5, 302)

## ***SEGUNDA PARTE***

---



## CAPÍTULO 3

---

### 3. PRIMEROS CUENTOS: *TIEMPO CERCADO* (1959) E *INFIERNO DE TODOS* (1964)

En este capítulo se estudiarán los cuentos de la primera etapa cuentística de Sergio Pitol, esto es, los de sus libros *Tiempo cercado* (1959) e *Infierno de todos* (1964), con la excepción de «Cuerpo presente», publicado en el segundo volumen, pero representante ya de la siguiente etapa. Los cuentos incluidos en *Tiempo cercado* son «En familia», «Semejante a los dioses», «Los Ferri», «La palabra en el viento», «Victorio Ferri cuenta un cuento», «Un tiempo para la noche» y «Amelia Otero». Estos cuentos forman una serie más o menos enlazada por el ambiente histórico social pre- y postrevolucionario del México de provincias. La acción se desarrolla, principalmente, en el imaginario pueblo de San Rafael —con la excepción de «Un tiempo para la noche», que sucede en un lugar llamado Las Cruces—, además de que algunos de ellos comparten personajes y continuidad narrativa. De ahí que Cluff haya indicado que este libro conforma una (1996; 2006) o dos (2007: 557; 2012: 80) secuencias cuentísticas, según se diferencie o no como grupo independiente en el interior del otro la saga familiar de los Ferri, compuesta por «Los Ferri», «La palabra en el viento» y «Victorio Ferri cuenta un cuento».

Por otra parte, cuatro de los cuentos de este primer libro —«En familia», «Semejante a los dioses», «Los Ferri» y «Victorio Ferri cuenta un cuento»— pasan a *Infierno de todos*, al que se añaden cuatro «nuevas» narraciones: «La casa del abuelo», «Pequeña crónica de 1943», «Tiempo cercado» y «Cuerpo presente». De ellas, las dos primeras están también encadenadas por la continuidad de su historia y la aparición de los mismos personajes, además de que ambas están ambientadas, relativamente, en el mismo clima de provincias posrevolucionario que algunos de los otros cuentos.

Es por ello que, a la luz de estas conexiones entre los relatos de la primera etapa, el primer tema estudiado en estas páginas será el de la relación intertextual establecida entre ellos mismos. Esto nos permite extender la referencialidad de los cuentos más allá de los límites impuestos a su unidad narrativa, planteando una compleja cuestión de género, según la cual el cuento tradicional cerrado sobre sí mismo es puesto en

entredicho, es *deslimitado*. Nos interesa, por tanto, enfatizar que la lectura del ciclo cuentístico y de la saga familiar necesita, para que *funcione*, de una lectura intertextual que el autor ha planeado y tejido de antemano. Cómo se han construido los cuentos y cuáles son los puentes entre las narraciones que ha tendido el escritor para que se dé esa lectura intertextual es lo que nos proponemos investigar en el primer subapartado.

Otra cuestión a tratar es la de la referencialidad a textos ajenos al propio autor en la composición de sus cuentos, ya sea esta más o menos evidente y más o menos significativa. En este sentido, ha sido el propio Pitol el primero en insistir en las literaturas otras que vertebran sus primeras narraciones. Ya en 1959, apenas publicado su libro, afirmaba sobre los cuentos de *Tiempo cercado*, en forma de autocrítica, lo siguiente: «la falla fundamental de estos textos consiste en la carencia de un estilo propio. Todavía se ven claramente las influencias, y lo que a mí me interesa no es repetir sino crear» (citamos por Carballo 1967: 6). De ahí que se le hayan dado dos interpretaciones al título de la colección —que luego pasó a ser también el título de un cuento—: una vital, de tipo autobiográfica, según la cual «el libro cumple la operación de cierre de un primer ciclo que abarca desde los años de aprendizaje hasta el momento de publicar el volumen de cuentos», y otra literaria, referente a esas influencias de las que hablaba Pitol, «es decir, al conflicto que dirime al autor entre el apego a las influencias recibidas, concretamente las de Borges, Faulkner y los clásicos griegos, y la búsqueda de un estilo original que certificara la capacidad de fabulación del demiurgo» (Muñoz 2007: 85)<sup>121</sup>.

Si bien la severa autocrítica de 1959 se fue modulando con los años, nunca ha dejado de reconocer el autor ciertos modelos literarios en sus primeros cuentos, aunque sí es cierto que los nombres que ha dado, y su propia percepción de quienes más le influyeron, han ido variando. De los años sesenta, en su precoz autobiografía de 1967, data otra conocida declaración del autor:

Algunas personas me han señalado que mis cuentos son demasiado secos, librescos; textos derivados de otros libros. Reconozco como todo el que escribe las influencias estilísticas y aún las de concepción de mundos literarios. Indudablemente que la lectura de Faulkner me soltó la mano en

---

<sup>121</sup> Para la interpretación biográfica de Muñoz véanse con más detalles las pp. 84 y 85 del trabajo citado. Esta podría apoyarse en muchas declaraciones del autor respecto a aquella época, por ejemplo, en la siguiente sobre la primera vez que visitó Italia, cuando sintió que su vida estaba cambiando, que ya era un adulto: «Y entonces advertí que mi primer libro de cuentos, publicado poco antes de ir a Europa, formaba parte de un periodo totalmente delimitado» (Antúnez 1999: 195).



---

mis primeras narraciones, que la de Carpentier me descubrió la posibilidad de lograr ciertos ritmos en la prosa y la de Beckett me ayudó a ordenar ciertas vivencias; pero no imaginé tramas que pudieran mecánicamente acoplarse a los modelos propuestos por Beckett, Faulkner, Carpentier ni ningún otro escritor. (1967a: 57-58)

Así, Pitol volvió sobre el tema en muchas ocasiones, pero fue concentrando su énfasis en la influencia de Faulkner; olvidando ciertos nombres, como el de Beckett; y señalando otros nuevos, particularmente el de Borges. Casi cuatro décadas más tarde de lo ya citado, comenta: «Cuando a mediados de los años cincuenta empecé a esbozar mis primeros cuentos dos lenguajes ejercieron poder sobre mi incipiente visión literaria: el de Borges y el de Faulkner. El esplendor de ambos era tal, que por un tiempo oscureció a todos los demás» (*OR* 5, 214). Y añade que jamás concibió la lectura de Borges como una influencia permanente; sí, en cambio, la de Faulkner, que habría sido una «influencia voluntariamente aceptada» en su periodo iniciático (*OR* 5, 215). Mas en otro lugar, cuando indica que con esos primeros relatos buscaba la independencia, liberarse de toda ligadura y ser él mismo, agrega: «Y para lograr esa anhelada independencia me apoyaba —eso sí conscientemente— en los procedimientos literarios empleados por dos autores que admiraba: Jorge Luis Borges y William Faulkner» (*OR* 5, 273).

En fin, en este punto, como en otras ocasiones, las reflexiones que el autor ha hecho sobre sus escritos iluminan el proceso creativo y ofrecen nueva luz a la relectura, pero amenazan también con sepultar la conciencia crítica del lector y confundirlo, pues más allá de las opiniones del propio escritor, pueden detectarse otras confluencias con autores o literaturas por él nunca mencionadas. Es obvio, por ejemplo, que muchos de estos cuentos retoman, a su manera, temas y ambientes propios de la literatura mexicana precedente. Pitol, como hicieron otros antes que él, se inspiró en sus inicios en una región real, Córdoba y sus alrededores<sup>122</sup>, y en una historia y un contexto nacional que conocía muy de cerca para crear una serie de narraciones ficticias cuyo tema y ambiente perpetuaban el de gran parte de la literatura mexicana más exitosa de las dos décadas anteriores: el del México de las provincias antes, durante y tras la Revolución. De este modo, los nombres de Yáñez, Revueltas, Rulfo y Arreola son solo los más conocidos de los muchos que podrían citarse como predecesores. El ambiente, algunos de los subtemas

---

<sup>122</sup> «Es el lugar que más aparece en mis escritos. Córdoba y sus alrededores, un fantasmal San Rafael que no es otro sino una versión retocada de Huatusco» (1967a: 25).

de estos cuentos e incluso rasgos parciales de estilo de esta primera etapa tienen similitudes con las narraciones de estos autores mexicanos, especialmente, como veremos más adelante, con Rulfo, cuya deuda sí ha reconocido Pitol posteriormente.

En definitiva, si bien es cierto que, por el estilo, el ambiente, el tema y el tratamiento, el gran modelo literario que le guía en esta primera etapa es Faulkner; también lo es que su escritura de este periodo apunta a otros modelos. Más allá de ellos, de forma mucho más marcada y con mayor relevancia significativa en el texto, están las alusiones concretas a dos grandes intertextos de la literatura universal, La Biblia y la tragedia griega. El papel trascendental que juegan estos intertextos en la composición de ciertos cuentos, como pueden serlo la referencialidad bíblica en «Los Ferri» o la tragedia griega en «Amelia Otero», ha pasado excesivamente desapercibido para la crítica hasta ahora, ya sea por evidentes, ya sea porque el autor no se ha encargado de subrayarlos.

En resumen, trataremos en un segundo subapartado de este capítulo el modo en que los primeros cuentos de Sergio Pitol se supeditan a ciertos modelos literarios —especialmente Faulkner, Rulfo, Carpentier y Borges—. Desde el punto de vista de la intertextualidad nos referiremos aquí a casos de *imitación* y *transformación* en el sentido que les da Genette a estos términos, pero también en el más tradicional de la *imitatio* latina, lo que está en consonancia, de hecho, con ciertas confesiones del autor en otros de sus ensayos, es decir, con su *ars poetica*. En el tercer subapartado se comentarán las alusiones y referencias más concretas a otros intertextos, explícitamente marcados, estos sí, a diferencia de los otros, y con valor significativo importante en la composición de los cuentos en que intervienen. Por último, un cuarto apartado más breve reseña el primer uso que hace Pitol en su narrativa de la metatextualidad —recuérdese, del comentario crítico, en que un texto habla de otro (Genette 1982: 13)— para introducir una disquisición metaliteraria.

### **3.1. UNA LECTURA INTERTEXTUAL DEL CICLO DE CUENTOS Y LAS SAGAS FAMILIARES**

Desde que Forrest L. Ingram publicase en 1971 una monografía dedicada a lo que denominó «ciclos de cuentos» —o «ciclos cuentísticos», en inglés *short story cycles*— los estudios sobre el tema no han parado de crecer poco a poco. Recientemente, un

---

volumen colectivo coordinado por Pablo Brescia y Evelina Romano (2006) ponía el tema de actualidad en el mundo hispánico, repasaba las teorías al respecto tanto en el mundo anglosajón como en el hispanohablante, y destacaba lo fecundo de colecciones de este tipo en Hispanoamérica. Todo ello nos interesa porque aquello que Ingram denominaba «ciclos de cuentos», y que ha recibido posteriormente otros apelativos según el punto de vista adoptado, se fundamenta en nuestra opinión sobre una lectura intertextual de los cuentos de un mismo autor, quien ha interconectado distintas narraciones breves a través de diversos elementos para *deslimitar* así la tradicional autonomía del relato corto, el cual puede leerse a partir de entonces de manera independiente o interrelacionado con los otros.

Ingram definió el ciclo de cuentos del siglo XX «as a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of its component parts» (Ingram 1971: 19). Desde entonces, como decíamos, la terminología ha variado según la definición y el punto de vista adoptado: «compuestos cuentísticos» (Creighton 1969; Lundén 1999), «secuencia cuentística» (Luscher 1989; Kennedy 1995), «novela compuesta» (Dunn y Morris 1995), y, en el ámbito hispánico, «cuentos enlazados» (Anderson 1979: 161-67) o «colección de cuentos integrados» (Mora 1993). Brescia y Romano, en la introducción al volumen antes citado, se refieren igualmente a «colecciones de textos integrados», definiendo la noción de «textos integrados» como «aquellos textos que se entrelazan entre sí, conformando un patrón de relación» (2006: 7). Remarcan, además, que «esa variante narrativa se ha ensayado con asiduidad en la práctica literaria latinoamericana», y que «el fenómeno crea un área genérica intermedia, entre cuento y novela», aunque las posibilidades entre ambos extremos son muy variables y diversas (8).

En cualquier caso, la idea fundamental es siempre la misma: la de la autonomía de unas narraciones que pueden a su vez leerse como un conjunto interrelacionado, en cuyo caso la lectura global produce un significado más amplio que el de la lectura individual de cada una de las piezas. El principio que sostiene dicha lectura es, por lo tanto, el de la intertextualidad. Como ha señalado Luscher: «In a short story sequence, which possesses both organic and technical unity, we must digest gradually attentive their progression and potential intertextuality» (1989: 164). Así pues, aunque en último término es el lector quien debe inferir, empujado por ciertos fenómenos o marcas, «la

calidad “unitiva” o de “totalidad” del conjunto» (Mora 1993: 57), es el escritor quien fomenta la lectura intertextual interconectando las piezas a través de diferentes recursos, entre los cuales los más recurrentes son: «la repetición de motivos, símbolos, temas, tipo de narrador y, sobre todo, el escenario común y la aparición de los mismos personajes en los diversos cuentos del libro» (Mora 1993: 58)<sup>123</sup>.

Un ejemplo muy conocido de este fenómeno literario en el siglo XX hispanoamericano es *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) de García Márquez, así como otras narraciones suyas que suceden en torno a la región imaginaria de Macondo<sup>124</sup>. El gran precedente de Márquez fuera de Latinoamérica, como de muchos otros, entre los que se cuenta Pitol, es William Faulkner, quien situó muchos de sus cuentos en el condado mítico de Yoknapatawpha, más conocido por ser el territorio de ficción de casi toda su obra novelística; así, por ejemplo, *Desciende, Moisés* (1942), que ha sido leído en ocasiones como una novela por la forma que pone en entredicho la unidad y autonomía de cada uno de sus relatos<sup>125</sup>. Más en concreto, tan solo en la segunda mitad del siglo XX en México pueden citarse, siguiendo a Cluff, los siguientes ejemplos representativos:

*¿Aguila o sol?* (1951) de Octavio Paz; *Tiempo cercado* (1959) de Sergio Pitol; *La semana de colores* (1964) y *Andamos huyendo Lola* (1980) de Elena Garro; *Las posibilidades del odio* (1978) de María Luisa Puga; *Muros de azogue* (1979) y *El canto del pecador* (1973) de Beatriz Espejo; *De Zitilchén* (1981) de Hernán Lara Zavala; *Agua quemada* (1981) y *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes; *Gente de la ciudad* (1986) de Guillermo Samperio; *La banda de los enanos calvos* (1987) y *Las terrazas del purgatorio* (1998) de Agustín Monsreal; *Fata Morgana* (1989) de Bruno Estañol y, por último, *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990) de Martha Cerda. (2006: 193-194)<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> «Es frecuente que la visión de mundo que presenten los CC [ciclos cuentísticos] se encapsule metafóricamente en el título del libro que, como se sabe, es importante signo temático de cualquiera obra literaria» (Mora 1993: 61).

<sup>124</sup> Ya Cluff ha hecho notar que no debe pensarse en una posible «influencia» del Macondo de García Márquez en los cuentos iniciales de Sergio Pitol, «pues estos dos macrocosmos imaginativos —el del mexicano y el del colombiano— se estaban desarrollando casi al mismo tiempo» (1996: 287).

<sup>125</sup> Para un debate sobre la cuestión genérica de este libro, véase el artículo de Caster (2002).

<sup>126</sup> En su última edición de la *Breve historia del cuento mexicano*, Luis Leal dedica un apartado a este tipo de libros, que él llama «El cuento/novela», y que define como «secuencias de cuentos integrados por estructuras externas o internas con el objeto de darles la forma de novela». Los ejemplos dados son prácticamente los mismos, aunque incluye también *El gran pretender* (1992), de Luis Humberto Crosthwaite (2010: 212-13).

En cuanto a las primeras narraciones de Sergio Pitol, son Russell M. Cluff (1996; 2006; 2007) y Mario Muñoz (1992; 2007) quienes más han insistido en la lectura unitaria de *Tiempo cercado*, principalmente bajo los marbetes de «secuencia de cuentos», «secuencia cuentística» y «saga familiar». En tanto que queremos resaltar el trabajo de creación intertextual llevado a cabo en estas narraciones por Sergio Pitol, tendremos que regresar en repetidas ocasiones a los puntos señalados por estos dos mexicanistas. Sin embargo, nos distanciamos de ellos al no contemplar todo el libro como una secuencia cuentista completa, pues, en nuestra opinión, hay un cuento que queda fuera de la misma, «Un tiempo para la noche», aparte de que cabría hablar más bien de dos secuencias cuentísticas que de una. En este sentido, Cluff, en su artículo más reciente sobre el tema, rectificó la que había sido su opinión durante años —a saber, que el libro era una secuencia cuentística que incluía a su vez la saga familiar de los Ferri— para afirmar que «*Tiempo cercado* constituye no una sino dos secuencias cuentísticas» (2007: 557), separando así la saga familiar de los otros cuatro cuentos<sup>127</sup>. Por otra parte, los cuentos enlazados de este libro pasaron a *Infierno de todos*, con la excepción de «La palabra en el viento», al que se suma otro par de cuentos enlazados, microsecuencia cuentística o pequeña saga familiar, la de los Rebolledo, constituida por «La casa del abuelo» y «Pequeña crónica de 1943».

Igualmente, ha de añadirse que si bien los distintos cuentos comparten «un mismo tono» (Cluff 2007) en el interior de *Tiempo cercado*, muchos de ellos se publicaron después junto con otros cuentos en diferentes colecciones del autor, manteniendo ciertas marcas intertextuales que los enlazaban entre sí más allá de ese *mismo tono*. Son esos elementos concretos los que nos interesan más específicamente aquí, ya que estudiaremos la obra de Pitol en su conjunto e, históricamente hablando, son estas marcas intertextuales las que mejor han sobrevivido al correr de los años y las sucesivas compilaciones de cuentos diversos. *Tiempo cercado* nunca volvió a reeditarse. Una tirada de doscientos ejemplares conforma toda su existencia. En cambio, seis de los ocho cuentos de ese volumen siguieron reeditándose durante décadas y los elementos intertextuales que los conectan entre sí han seguido funcionando más allá de la unidad de tono que presentara aquel volumen. Es por ello que nos centramos muy especialmente en dos elementos concretos que el autor ha utilizado para interconectar los cuentos de forma que traspasen

---

<sup>127</sup> Compárese con su opinión anterior: *Tiempo cercado* «una verdadera “secuencia de cuentos”», la cual encierra, a su vez, la saga familiar de los Ferri (1996: 286).

las barreras más allá del ámbito unitario de *Tiempo cercado* o del de *Infierno de todos*, el espacio y los personajes. A estos dos podría sumarse un tercer elemento unitivo, el contexto referido al acontecer nacional, como señala Muñoz (1992: 35)<sup>128</sup>, pero dado que este se funda en la referencialidad histórica, que sobrepasa con mucho las referencias intertextuales entre los cuentos de Pitol, lo dejaremos fuera de nuestro estudio.

En fin, a nuestro modo de ver son fundamentalmente dos los elementos utilizados por el autor para crear una lectura intertextual más allá de que estos compartan un mismo contexto histórico o tono literario: 1) el espacio en que se desarrollan las historias y 2) los personajes que, de forma activa o pasiva, forman parte de ellas.

Los cuentos de este primer periodo enlazados por las referencias espaciales pueden dividirse en:

- a) Aquellos que suceden en San Rafael en general: «Semejante a los dioses», «Amelia Otero», y, posiblemente, en «En Familia».
- b) Los que, más en concreto, se desarrollan en torno a El Refugio, ese microuniverso espacial que conforma la hacienda de los Ferri, localizada en San Rafael: «Victorio Ferri cuenta un cuento», «Los Ferri» y «La palabra en el viento».

Por su parte, los cuentos enlazados por los personajes conforman otros dos grupos:

- a) Los de la saga familiar de los Ferri: «Victorio Ferri cuenta un cuento», «Los Ferri», «La palabra en el viento».
- b) Los de la familia Rebolledo —en *Infierno de todos*—: «La casa del abuelo» y «Pequeña crónica de 1943», entre los que hay continuidad narrativa pero no unidad espacial.<sup>129</sup>

Una primera observación se desprende de esta clasificación: cuando se dan las dos formas de referencialidad intertextual en conjunción, la del espacio y los personajes, los relatos ganan en cohesión y continuidad. Es el caso de la saga de los Ferri, conjunto unitario frente a, por ejemplo, «Amelia Otero», que, aunque sucede en San Rafael, da la impresión de ser más autónomo; o frente a los de la familia Rebolledo, cuya cohesión es también menor.

---

<sup>128</sup> «El contexto referido al acontecer nacional constituye el primer ingrediente que da unidad y coherencia a los siete relatos de *Tiempo cercado*. El otro elemento son los personajes, que a veces pasan de un texto a otro marcando así una clara relación de continuidad [...]. A esa interrelación contribuye, [...], los pasajes históricos que recorren cada uno de los relatos» (Muñoz 1992: 35).

<sup>129</sup> Cluff ofrece un árbol genealógico anotado de los Ferri en su artículo de 1996 (303). Cuéllar ofrece otro (1998: 244), y uno de los Rebolledo (245)

La cohesión de los tres relatos sobre la familia Ferri es, de hecho, particularmente intensa, pues se fundamenta también en un paralelismo temático y estructural evidente, así como en una serie de subtemas y motivos que se repiten. Cada uno de estos relatos ofrece el punto de vista de uno de los miembros de la familia o sus aledaños; y cada uno de sus narradores relata confinado en la cama, cuasi en estado de trance, postrado por la locura, la enfermedad o ambas cosas; moribundo o, como Jesusa, ya en trance de muerte. Son narradores límites, llenos de odio, pasión y rencor; rendidos por la vida y abandonados en su soledad. Estas similitudes no pueden achacarse a la casualidad. Crean un ambiente, ponen en paralelo la miseria de los protagonistas y el lamentable fin que, de forma inevitable y análoga, les espera.

Al modo de Faulkner, cada uno de estos personajes ofrece su punto de vista en lo que tiende a ser un monólogo interior racionalizado —queremos decir, sin los malabarismos ni las incoherencias propias del *fluido de consciencia* de Joyce, Faulkner u otros—. En el caso de «Los Ferri» este monólogo interior o soliloquio está regido por un narrador en tercera persona que nos lo ofrece en forma de discurso indirecto. Cuando es necesario, el narrador hace también su aparición. Por ejemplo, en «Victorio Ferri cuenta un cuento» al final del relato, para cerrar la historia indicando lo que Victorio ya no puede narrar. Pero el resultado final, indistintamente, son tres visiones sesgadas de la realidad, una por cada protagonista en cada cuento, que, unidas, ofrecen una visión global de una realidad más amplia.

La unidad conseguida entre los tres relatos, por tanto, es grande. Se basa en la continuidad de las historias, cuyos personajes y espacio ficticio son comunes, en el paralelismo estructural narrativo y en la repetición de unos mismos temas y motivos, a saber: el odio y las trifulcas entre hermanos —Jacobo y José Ferri, Victorio y Carolina, Eloisa y Virginia—, la decadencia de las estirpes familiares —la de los Ferri principalmente, pero también la de los Robles en «La palabra en el viento»—, la incomprensión y soledad en que se ven hundidos los narradores —Victorio, Jesusa y Virginia—, los sueños alucinatorios y prometedores que cada uno de ellos tiene, sus pésimas esperanzas, su insatisfacción vital, la maldad, etc. Pero es sobre todo, como ya avanzamos, la cuestión de la referencialidad mutua a través de los personajes y el espacio la que da más cohesión a los cuentos, pues fija la continuidad históriconarrativa entre ellos, los cuales pueden organizarse, de hecho, para formar una misma historia dividida en tres partes: «La palabra en el viento», en que se nos cuentan los inicios de la saga

familiar, la llegada del primero de los Ferri a la hacienda, Pablo, y la forma en que se apodera de ella; «Victorio Ferri cuenta un cuento», sobrino del anterior, con el que completamos lo sucedido hasta entonces y se tiene una idea de cómo se ha desarrollado la familia; y «Los Ferri», cuento que da una panorámica más amplia de todo lo precedente y que alcanza ya hasta la quinta generación, mostrando la decadencia de la estirpe. Sin embargo, los cuentos no se organizan en este orden en *Tiempo cercado* y, después, «La palabra en el viento» desaparece del resto de colecciones<sup>130</sup>. El lector puede, por supuesto, leerlos en el orden que quiera, pero se trata en cualquier caso de visiones parciales y autónomas de la historia de una misma familia que deben de ser reconstruidas a través de la lectura intertextual para obtener una visión global coherente.

Esta última observación enlaza con la cuestión del género. Cabe preguntarse: ¿estamos ante cuentos o ante fragmentos de una unidad narrativa más extensa como la novela o la novela corta? Y, en otros términos: ¿funcionan estos cuentos como auténticas narraciones autónomas o necesitan los unos de los otros? La respuesta es compleja. Las tres narraciones se enriquecen entre sí y cada una de ellas ofrece claves nuevas para profundizar en el mundo de ficción de los Ferri, ampliando, como en una novela, la vida de los personajes, así como los límites históricos y espaciales que los envuelven. Sin embargo, y en nuestra opinión, mientras dos de estas narraciones pueden leerse de manera completamente autónoma, una de ellas —«La palabra en el viento»— necesita de la referencialidad de las otras para conseguir sus propósitos narrativos. Esto es así por el propio planteamiento narrativo de los tres cuentos. Los tres apuntan a desarrollar una parte de una historia mayor, pero, también, a desarrollar una historia independiente, una unidad de acción y emoción propia que consiga un efecto final de sorpresa y cierre.

En «Victorio Ferri cuenta un cuento» se narra la parte correspondiente a la tercera generación, con ciertos retrocesos que explican los conflictos personales de Victorio y su familia en el momento actual. Mas de forma independiente el cuento narra la historia de Victorio en el momento de su muerte. La sorpresa, el elemento de cierre, es doble: primero porque Victorio descubre, casi en los límites de su relato, que su padre se alegra de que vaya a morir, pero segundo, porque el epitafio de su lápida nos descubre la irónica

---

<sup>130</sup> El orden de los cuentos en *Tiempo cercado* es el siguiente: «En familia», «Semejante a los dioses», «Los Ferri», «La palabra en el viento», «Victorio Ferri cuenta un cuento», «Un tiempo para la noche» y «Amelia Otero». Después, cada vez que se han publicado los dos cuentos que pervivieron de la saga, «Victorio Ferri cuenta un cuento» ha ido en primera posición. Sin embargo, en un par de ocasiones se ha publicado «Los ferri» sin en el cuento anterior, en *El relato veneciano de Billie Upward* (1992) y *Todos los cuentos* (1998).



y maligna hipocresía de su familia, que, al contrario de lo que se da a entender previamente, afirman recordarlo con amor.

En «Los Ferri» Jesusa hace un recuento más amplio de la familia, pero todo para explicar la repulsión que les causa. La historia se narra en su trance de muerte y el golpe de efecto final es pleno y autónomo en sí mismo. Se trata de uno de los mejores y más contundentes finales de la obra narrativa de Sergio Pitol, por el modo en que arrastra el desenlace de la historia hasta sus últimas oraciones, en las que la conciencia furibunda de la protagonista, su odio y miseria, se transpira en los giros sintácticos y narrativos del último párrafo, sorpresivo y determinante: Jesusa, alucinada, cree que toda la familia ha muerto, lo que dulcifica su muerte y agradece a la Gracia Divina, pero segundos antes de expirar los tres pequeños Ferri aparecen en la puerta de su habitación, y ella, llena de asco y horror, muere maldiciendo al Señor por no haber cumplido sus peticiones<sup>131</sup>.

En «La palabra en el viento», sin embargo, y a diferencia de los dos cuentos anteriores, la sorpresa y el efecto final dependen mayormente de la lectura previa de las otras narraciones, en concreto, de «Los Ferri». El hecho, descubierto en el último párrafo, de que se nos está narrando la historia de Pablo Ferri, el progenitor de la estirpe, carece de trascendencia si no se tiene ya un conocimiento primero de la familia. Es el descubrimiento de que se trata de los inicios de la saga —es decir, de que el cuento es una precuela—, y la satisfacción de saber que, tal y como se promete en el relato, Pablo Ferri volverá para quedarse, lo que produce mayor satisfacción en el relato; de otra forma la anécdota pierde interés, y la revelación del nombre del personaje al final de la historia sería irrelevante. Es más, solo si antes se ha leído «Los Ferri» se conocerán los nombres de la narradora y su hermana, lo que supone un ejercicio más de reconocimiento de los personajes a través de una lectura intertextual. Así se explica también el lugar en que colocó el autor este cuento en *Tiempo cercado*, detrás de «Los Ferri», para que el lector que siguiese el orden propuesto llegase a esta historia tras haber conocido las líneas

---

<sup>131</sup> He aquí las últimas líneas según la versión de 1959 y 1964: «De aquel marasmo vino a sacarla el ruido de voces y de pasos. Se abrió la puerta y tres caras sonrientes asomaron para preguntar qué pasaba con ella; hacía ya una hora, dijeron los niños, habían llegado a la hacienda y a su abuela le había extrañado no verla en todo ese tiempo. No pudo oír más. Un desplome ocurrió dentro de su seno. Sintió el frío de la muerte y apenas tuvo tiempo para arrepentirse de sus oraciones, para tratar de borrarlas con un borbotón de incongruentes maldiciones y sacrílegas befas dirigidas a Aquel que la había hecho víctima de tan cruel confusión. Y expiró. El rencor y la violencia quedaron detenidos en su rostro» (1959: 53; 1964a: 143). En la versión final la frase «Un desplome ocurrió dentro de su seno» es eliminada, y la última, sustituida por «En el trance final pudo ver aún a los tres niños reír incontinentemente ante sus muecas» (OR 3, 45).

generales de la familia, pudiendo comprender así el desvelamiento final, que sitúa el cuento al comienzo de una cadena de acontecimientos mucho más amplia.

En este sentido, dos puntos pueden ser dilucidados. En primer lugar, que «La palabra en el viento» fue pensado originariamente para completar el ciclo familiar formado por los otros dos relatos y que, en principio, carecía de sentido para el autor si no iba publicado junto a ellos, lo que explicaría también que, a diferencia de los otros dos, no hubiese aparecido previamente en solitario, ni que lo hiciese después, a excepción de una reedición casi treinta años después, en el contexto de una antología de tema muy específico: el de la virginidad en la literatura mexicana (Pitol 1988b). En segundo lugar, vale insistir en que, a pesar de todo, el autor no volvió a publicar el cuento junto a los otros, lo que, al cabo, ha significado una carencia evidente de información para los lectores, incapaces de completar el árbol familiar de los Ferri en sus inicios<sup>132</sup>. En opinión de Cluff, con la que estamos de acuerdo, no solo se perdió así una de las piezas fundamentales de la saga —es más, podría decirse que esta se desintegra—, sino que dicha pérdida «ha conducido a estudios y conclusiones parciales sobre la obra temprana de Sergio Pitol» (1996: 285-86).

Resumiendo, la relación intertextual entre estos tres cuentos es firme pero desigual. Dos de ellos son más autónomos que el tercero. En «La palabra en el viento» la dependencia es mayor, de tal modo que incluso podría sospecharse que es este otro de los motivos que indujo a Pitol a la decisión de no volver a reeditarlos. Los otros dos pueden reafirmarse en su autonomía —y otra prueba de ello sería, como ha escrito Cluff, las ocasiones en que se han editado en antologías por separado (2007: 557)—, pero leídos los tres en conjunto, como ya se ha dicho, amplifican los motivos de su trama, insisten sobre la repetición cíclica de ciertos motivos y profundizan en el universo imaginario de la hacienda El Refugio. Juntos crean una trama de referencias comunes propias, un macrotexto de textos interrelacionados en el que las unidades significativas de cada cuento se expanden más allá de los límites impuestos a cada uno de ellos.

En lo que respecta a los otros relatos, sabemos con certeza que «Semejante a los dioses» y «Amelia Otero» suceden también en San Rafael, región imaginaria que engloba la hacienda de los Ferri, aunque la familia no es nombrada ni aludida en estos otros cuentos. Sin embargo, no sabemos con certeza dónde sucede «En familia», aunque puede

---

<sup>132</sup> Sobre las posibles razones por las que Pitol decidió no volver a publicar este cuento ya hemos tratado anteriormente en el cap. 2, apartado 2.3., pp. 103-04.

sospechase que en el mismo lugar por ciertas alusiones: el pueblo de provincia con las familias en decadencia tras la Revolución, la malignidad latente, y la aparición de un nombre, don Cosme García de la Canal (*OR* 3, 58), que podría ser el mismo don Cosme de «Amelia Otero», marido de doña Carlota, aunque no hay referencias suficientes como para hilvanar ambos personajes y el dato no resulta suficientemente relevante como para considerarlo un elemento unitivo. No obstante, una de las variantes entre la primera y la segunda edición del cuento «En familia» es bastante significativa a este respecto: donde la primera edición lee «de esta tierra» —«Desamparados, desasidos del cordón que nos otorgaba el mando y el dominio de esta tierra...»— (1958b: 265), la segunda —igual que todas las que vendrán después— dice «de este pueblo» (1959: 10), cambio que parece estar dirigido a reforzar esa impresión de estar de nuevo en San Rafael. En cualquier caso, resulta evidente que la cohesión es mucho menor entre estos cuentos, no hay continuidad narrativa entre ellos, y tampoco personajes renombrables que pasen de uno a otro. Ahora bien, son cuentos que junto a los de la familia Ferri ayudan a constituir un mismo universo, iluminando cada uno de ellos una faceta diferente del lugar, su decadencia, su malignidad y su locura. Este universo ficcional, se ha dicho, proporciona la radiografía espiritual de un espacio que bien puede identificarse con la campiña veracruzana (Cluff 2007: 556-57), mas como sucede con otros territorios míticos, es en la universalización de su ficcionalidad donde debe buscarse su mayor virtud, la de fundir lo local con lo universal, lo histórico con lo ficticio, lo general y lo particular.

Por último, dos de los cuentos de *Infierno de todos*, «La casa del abuelo» y «Pequeña crónica de 1943», pueden leerse también intertextualmente (cf. Muñoz 1993: 47). Nos encontramos aquí ante lo que Ana Rueda denominaba *cuentos-tándem*, dos cuentos encadenados, independientes pero emparejados (1992: 97). También, con algunos de los temas predilectos de Pitol en su primera etapa cuentística: la decadencia de una familia de provincias, el odio entre hermanos, el paso de la infancia a la adolescencia y a la edad adulta, etc. Cada una de estas dos narraciones constituye un episodio diferente de la vida de Ismael Rebolledo y, en conjunto, ambas conforman otra pequeña saga familiar —si es que se puede denominar así una pareja de cuentos—, pues la vida de tres generaciones con sus trifulcas, odios, misterios, glorias y fracasos es comprimida entre los dos<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Valga recordar que el apellido Rebolledo se menciona también en «Amelia Otero»: «Con decirle, que anciana como soy y pudiendo, por lo mismo, ver las cosas en perspectiva y no espantarme de nada, creo

Si el primer cuento narra el momento capital en que, simbólicamente, Ismael descubre el mundo de los adultos; en el segundo el personaje ha alcanzado ya cierta madurez y se halla en el paso que va definitivamente de la adolescencia a la vida adulta. Tal estructuración de la materia narrativa aproxima estos cuentos, como en el caso anterior, a la confluencia con formas narrativas más largas. En particular, la división del contenido recuerda a la tradicional división por capítulos de la novela. Si bien los dos textos podrían leerse de manera autónoma, la lectura integrada ofrece el placer del reconocimiento de ciertos personajes, así como el del descubrimiento y entrada en detalles de otros que antes tan solo habían sido bosquejados. Además, leídos así, en orden cronológico, se da también la satisfacción de ver solucionados ciertos enigmas que quedaban sin resolver en «La casa del abuelo», por ejemplo, el de si Josefina e Ismael volverían a encontrarse. En este sentido, «Pequeña crónica de 1943» hace un uso continuo de lo que podríamos llamar «engarces»: referencias directas al cuento anterior, de cuya unidad de sentido se desprende la sensación de continuidad y coherencia de ambas narraciones. Por ejemplo, cuando Ismael entra en la cocina y se reúne con Josefina: «Josefina, su querida Josefina, que había vuelto al fin dos años atrás». La tensión, por tanto, entre la autonomía de ambos cuentos y su dependencia, es constante. Aunque podrían ser leídos de forma independiente, no cabe duda de que uno ilumina ciertas zonas oscuras del otro. La lectura integrada expande el universo ficcional conformado por los dos cuentos.

En definitiva, la mayoría de los primeros cuentos de Sergio Pitol están escritos para ser leídos de forma intertextual. Estos pueden dividirse en tres secuencias cuentísticas, cada una de las cuales conforma un microuniverso narrativo: los cuentos de San Rafael, la saga de los Ferri y la de los Rebolledo. A su vez, la saga de los Ferri se integra en el dominio de San Rafael, aunque las conexiones entre unos y otros son casi inexistentes, y se trata más bien de crear una especie de atmósfera común que, por otra parte, no es homogénea entre todos ellos. En cualquier caso, el universo de referencias cruzadas que existe en el interior de cada grupo expande el espacio ficcional de cada relato y ofrece nuevas perspectivas. Parte del goce de estas lecturas nace del

---

que yo y mis hermanas, y las Mendoza, y las muchachas García Rebolledo y todas, aunque no nos lo confesáramos ni a nosotras mismas, andábamos de cabeza por él» (OR 3, 52). Aunque no creemos que el dato sea especialmente relevante, ni mucho menos trascendental para una lectura intertextual de estos cuentos.

---

reconocimiento de ciertos espacios, personajes y situaciones, que exigen una lectura atenta y activa.

### 3.2. DE LA INFLUENCIA LITERARIA A LA LECTURA INTERTEXTUAL DE LA *IMITATIO*

La imitación en literatura no es un problema moral sino artístico: todos los escritores utilizan, en grados diversos, formas ya usadas, pero sólo los incapaces de transformar esos hurtos en algo personal merecen llamarse imitadores. La originalidad no sólo consiste en inventar procedimientos; también en dar un uso propio, enriquecedor, a los ya inventados (Vargas Llosa 1975: 259)

Las alusiones y reminiscencias de la literatura de Faulkner, Rulfo, Carpentier y Borges en la prosa primera de Sergio Pitol pueden abordarse desde una perspectiva intertextual como un ejercicio de *imitación* en el sentido retórico del término, el de la *imitatio* clásica. También, desde una perspectiva moderna, como una serie de *imitaciones* y *transformaciones* en el sentido que les da Genette a estos términos —en forma esquemática: «decir lo mismo de otra manera / decir otra cosa de manera parecida» (Genette 1982: 16-17)—, pero de modo parcial. Decimos ‘parcial’ porque, a excepción de uno o dos cuentos que podrían considerarse como tales («Amelia Otero» y «Tiempo cercado»), Pitol no escribe *hipertextos* —recuérdese, derivaciones masivas de un hipotexto A a un hipertexto B (Genette 1982: 19)—. De hecho, lo que aquí referiremos como casos de transformación e imitación *parciales* serían considerados por Genette, en su terminología, casos de ‘intertextualidad’, pues así denomina él «toda hipertextualidad puntual y/o facultativa» (Genette 1982: 19-20)<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> Hemos hablado sobre todo esto en el cap. 1, apartado 1.2., pp. 43-45.

Como ejercicios de imitación consciente, en cualquier caso, declaraba el propio Pitol haber abordado estas primeras narraciones. Véanse sus palabras al respecto en una cita larga pero imprescindible:

La lectura de Alfonso Reyes me descubrió, en el momento adecuado, un ejercicio recomendado por uno de sus ídolos literarios, Robert Louis Stevenson, en su *Carta a un joven que desea ser artista*, consistente en un ejercicio de imitación. Él mismo lo había practicado, y con éxito, durante su periodo de aprendizaje. El autor escocés comparaba su método con las aptitudes imitativas de los monos. El futuro escritor debía transformarse en un simio con alta capacidad de imitación, debía leer a sus autores preferidos con atención más cercana a la tenacidad que al deleite, más afín a la actividad del detective que al placer del esteta; tenía que conocer por qué medios lograr ciertos resultados, detectar la eficacia de algunos procedimientos formales, estudiar el manejo del tiempo narrativo, del tono, la graduación en los detalles para luego aplicar esos recursos a su propia escritura; una novela, digamos, con trama semejante a la del autor elegido, con personajes y situaciones parecidos, donde la única libertad permitida sería el empleo de un lenguaje propio: el suyo, el de su familia y amigos, tal vez el de su región; «la gran escuela del ejercicio y la imitación» añadía Reyes. (OR 5, 213)

Todo ello nos retrotrae, como avanzábamos, a un ejercicio básico de la retórica antigua que se extendió también en época temprana a la práctica literaria en verso y en prosa, la *imitatio* o μίμησις, «resultado activo de la lectura reiterada» (Lausberg 1960: III, 431) que consistía, efectivamente, en la «imitación de los modelos acabados» (Lausberg 1960: I, 63)<sup>135</sup>. Dicha imitación de los grandes modelos como método de inspiración y adiestramiento del estilo es un ejercicio que se remonta a la Grecia antigua. En griego su máximo exponente fue, ya en el siglo I a. c., Dionisio de Halicarnaso, y en latín, entre otros, proclamaron las excelsitudes de esta práctica Cicerón, Séneca, Horacio y Quintiliano. Hasta bien entrado el siglo XVIII pervivió sin cuestionarse la idea de que crear significaba, en mayor medida, imitar a los grandes autores de la literatura clásica, especialmente a los autores latinos del periodo áureo. Las grandes disputas de la época

---

<sup>135</sup> Sobre la *imitatio* o μίμησις en el conocido *Manual de retórica literaria* de Lausberg (1960), véanse especialmente: § 2, § 6, § 1143 y § 1144.

humanística, periodo fundamentalmente «imitativo en su verdadera raíz y esencia», fueron en torno a qué autores imitar y en torno a si imitar a un solo autor (imitación simple) o a varios (ecléctica), pero nunca en torno al hecho mismo de imitar (García Galiano 1988: 46). Así pues, Pitol descubre en la lectura de Alfonso Reyes, quien tanto amaba la cultura clásica, y aunque sea a través de la mención a Stevenson, una antigua práctica que el sabio mexicano conocía muy bien, la de la *imitación* como ejercicio literario, cuyas raíces se remontan a más de dos mil años de distancia<sup>136</sup>.

Pitol, como se hiciera en la época clásica, tomó en sus inicios literarios varios modelos de imitación y, tal y como ya recomendaran Dionisio de Halicarnaso o Séneca, llevó a cabo una imitación compuesta, ecléctica, creativa y personal<sup>137</sup>, cuyo fin último era superar a sus modelos, pues «el verdadero artista escoge un modelo solo como pretexto para su inspiración y produce una obra —un cuadro o un poema— que, si en verdad merece la consideración de artística, no reproduce ni plagia estérilmente el modelo sin añadirle nada, sino que constituye una creación original y nueva» (Gomá 2003: 376; véase también Lausberg 1960: § 1144). La modernidad de Pitol con este ejercicio literario reside en elaborar su propio canon personal, constituido por aquellos escritores que él consideraba dignos de ejemplo, maestros en el pleno sentido de la palabra, pues le habían iluminado el camino de la creación.

Aunque Pitol no las haya marcado explícitamente o, más bien al contrario, haya tratado de borrarlas, las huellas de estos escritores son indelebles en sus primeros relatos e, indefectiblemente, arrastran al lector *in fabula* a la obra de sus autores. Es posible que la identificación de estas *huellas* en los cuentos no modifique, en la inmensa mayoría de los casos, el sentido de los mismos, pues no están utilizadas como señales de referencialidad externa. Sin embargo, incrementan, con todo, la densidad literaria de los textos, ya que el reencuentro en lo literario de lo literario, como ha escrito Genette, intensifica siempre el placer de la lectura, aunque solo sea por la ambigüedad que dicho

<sup>136</sup> Usamos el término *imitación* en cursivas en alusión al método creativo recién descrito, distinguiéndolo así de las connotaciones negativas que en las artes modernas suele conllevar.

<sup>137</sup> Recuérdese el ejemplo de Dionisio de Halicarnaso sobre el pintor Zeuxis: «En una ocasión en que pintaba una Helena desnuda, le enviaron a las doncellas que tenían para que las viera desnudas; y no porque todas fueran bellas, sino porque, como es natural, tampoco eran feas del todo. Así pues, lo que era digno de dibujar de cada una, lo conjuntó en una sola imagen: con la reunión de muchas partes el arte compuso una sola figura perfecta» (*Sobre la imitación*, «Epítome del libro II», 1.4). E, igualmente, la famosa imagen de las abejas de Séneca en su epístola LXXXIV, «Ad Lucilium», que retomará Petrarca y tantos otros humanistas.

encuentro genera: ambigüedad que se deriva, precisamente, de la posibilidad de leer un texto en sí mismo o en su relación con otros textos anteriores (véase Genette 1982: 494).

Nuestra propuesta, por tanto, es hacer una lectura intertextual de los primeros cuentos de Sergio Pitol considerando aquello que tradicionalmente se ha leído como «influencia literaria» desde un punto de vista activo y creativo por parte del escritor. No desde la pasividad de algo recibido y transmitido de modo inconsciente por parte del autor, que es lo que implica el término ‘influencia’, sino desde la teoría de la *imitatio*, que consiste en seleccionar lo mejor de cada modelo para conjuntarlos y crear algo que los supere; método que, como sugiere el epígrafe de Vargas Llosa al inicio de este apartado, ha sido una constante, aceptada o no, desde la antigüedad hasta nuestros días. Qué ha seleccionado Pitol, cómo lo ha reelaborado y qué estrategias ha seguido para intentar superar a sus modelos es lo que nos interesa dilucidar aquí. Ello implica una lectura intertextual activa, que conozca «las fuentes», por supuesto, pero que vaya más allá de una mera indexación.

#### **William Faulkner, el gran modelo**

De entre los autores nombrados al inicio de este apartado, el más identificable en la escritura inicial de Sergio Pitol es William Faulkner. El hecho no debe de sorprender a nadie a estas alturas de la historia, pues es de sobra conocida, y está hartamente estudiada, la trascendencia que la obra del escritor norteamericano tuvo en la literatura hispanoamericana, especialmente en los escritores del *boom*, pero en general en muchos de los autores que comenzaron sus andanzas literarias a partir de los años cuarenta. Desde la tesis de doctorado de James E. Irby (1957), que estudiaba la influencia de William Faulkner en Lino Novás Calvo, Juan Carlos Onetti, José Revueltas y Juan Rulfo; y pasando por el libro de Mark Frisch (1993), que se centra en Eduardo Mallea, Manuel Rojas, Agustín Yáñez y Gabriel García Márquez; hasta hoy, los estudios dedicados al tema, bien sea a escritores concretos o en general, son numerosísimos. A todo lo cual hay que añadir, además, los cuantiosos reconocimientos por parte de los propios escritores, por ejemplo, los de Vargas Llosa, Carlos Fuentes y José Donoso, entre otros (véase Frisch 1999).

A los reconocimientos de esos tantos escritores habría que añadir, igualmente, los muchos que ha hecho Pitol, quien en 1982 declaraba igualmente que la deuda con el norteamericano no la adquirió exclusivamente él, sino muchos otros escritores del grupo



de escritores con los que se formó en México: «Faulkner fue leído con devoción religiosa. Todos quisimos recibir su influencia» (1982e: 28). Años más tarde, en una entrevista con Rafael Antúnez, indicaba: «En los primeros relatos que suceden en Huatusco (un Huatusco mítico llamado San Rafael) o en Córdoba, el modelo faulkneriano me parecía el ideal. Estos relatos fueron escritos después de la sacudida que me provocaron las primeras lecturas de Faulkner» (Antúnez 1993: 189-90). Y continúa explicando que sentía muy ligado a sí mismo todo el mundo del condado de Yoknapatawpha por las propias similitudes que encontraba con el contexto mexicano, las tensiones entre los del lugar y los extranjeros, el abatimiento tras la Revolución, los cambios que esta había causado creando otro mundo al que algunos se negaban a adherirse, etc.: «Y esto, creo, es muy semejante al mundo que puebla *El sonido y la furia*, *Sartoris*, *¡Absalón, Absalón!*», concluía (Antúnez 1993: 190).

Pitol vivía con su abuela, quien no paraba de rememorar el mundo anterior a la Revolución, el cual había idealizado. En este sentido, su familia vivía en el pasado, y el incipiente escritor, según relata, podía sentir la opresión de ese pasado, que era sin embargo el que los mantenía con vida. «Por eso cuando leí a Faulkner me pareció un autor que me tocaba de muy cercano, porque su mundo era el mismo que el mío, desde luego con muchas diferencias regionales y religiosas, pero sentía con él afinidades, coincidencias muy profundas» (Antúnez 1993: 192). Aún más, en una entrevista anterior, afirmaba: «Desde antes de publicar *Victorio Ferri cuenta un cuento* pensaba escribir una novela de aire faulkneriano ubicada en una pequeña ciudad de Veracruz; de algún modo, mis primeros cuentos surgieron como intentos por llegar a esa novela» (Villoro 1991: 38). Declaración que pone en relación las tensiones observadas anteriormente en los cuentos —autonomía/dependencia, relato corto/novela— con los modelos escriturales del norteamericano.

Igualmente, cabe añadir que la presencia de Faulkner ha sido también bastante comentada en la obra de Sergio Pitol. A las notas al respecto en los trabajos de Cluff y Muñoz ya citados, cabe sumar los estudios más específicos de Salvador Acosta (1997: 37-51) y María Cuéllar Martínez (1998). Nos encontramos así con un trabajo bastante avanzado en lo que a esta materia se refiere, aunque la valoración que se ha hecho del asunto ha sido variable. Cuéllar, en particular, critica la poca sistematicidad con que ha sido tratada por la crítica especializada la presencia de Faulkner en los cuentos primeros de Sergio Pitol, lo que por lo general, dice, se menciona tan solo como un aspecto

evidente y pasajero. Por el contrario, ella lo considera un aspecto fundamental y propone estudiarlo con fines hermenéuticos<sup>138</sup>. De hecho, prefiere el término *presencia* al de *influencia*, con lo que pretende indicar el papel efectivo que la obra de Faulkner juega en estos primeros cuentos de Pitol. Así mismo, la autora considera la primera etapa del veracruzano bajo el signo del escritor estadounidense, por lo que denomina este primer periodo al completo ‘fase faulkneriana’ (242), a lo que agrega: «Temas faulknerianos como el entorno caciquil, el conflicto de la tierra, la profunda enfermedad de las grandes *sagas* y su poder descomunal frente a los “otros”, junto con la terrible maldad que se inyecta ferozmente en los personajes, seres de ficción profundamente patológicos y conflictivos, encuentran eco en la narrativa de Pitol» (243).

En concreto, bajo el signo de Faulkner cabría incluir, como hiciera Cuéllar (242), los nueve cuentos siguientes: «Victorio Ferri cuenta un cuento», «Los Ferri», «Amelia Otero», «Semejante a los dioses», «En familia», «La palabra en el viento», «La casa del abuelo», «Un tiempo para la noche» y «Pequeña crónica de 1943». También en su artículo, Cuéllar ha señalado la multitud de semejanzas y paralelismos que existen entre estos primeros cuentos de Pitol y algunas obras de Faulkner, a lo que deben sumarse las páginas de Acosta (1997: 37-51). No creemos que merezca la pena, por tanto, volver sobre todo ello con detalle, aunque sí, al menos, señalar los puntos más importantes en relación con el objetivo de nuestra lectura.

En nuestra opinión, la *imitación* pitoliana de Faulkner sobrepasa con creces el concepto de Genette, que solo incumbe al estilo, y abarca, junto con este, los temas y los principales elementos estructurales y compositivos de los cuentos —incluyendo así lo que Genette llama *transformación*—, tanto de forma individual como en conjunto, pues dadas las otras semejanzas, las relaciones intertextuales entre cuentos deben considerarse igualmente bajo el signo de Faulkner. Cuéllar lleva las cosas un poco más lejos, y afirma que no solo el traspaso de personajes de un cuento a otro lleva la «impronta faulkneriana», sino también la reedición de cuentos previamente publicados en nuevas colecciones con otros inéditos (247), gesto que, como ya hemos comentado en el lugar apropiado, se convertiría en una seña de identidad de la obra cuentística del mexicano. De ahí que, según ella, la presencia del estadounidense no se agota expresamente en la primera época

---

<sup>138</sup> «Considero que una de las grandes claves de lectura e interpretación de la obra de Sergio Pitol reside, precisamente, en la pluma del autor de *El sonido y la furia*» (Cuéllar 1998: 242).

---

cuentística de Pitol, sino que se perpetúa en las siguientes, aunque este punto nos parece bastante difícil de probar, por no decir imposible.

En cuanto al estilo, pues, hay que destacar los largos periodos sintácticos, el uso de referencias, expresiones y formas bíblicas como modo de ambientación; y el monólogo interior como técnica de introspección literaria —si bien Pitol lo dosifica bajo la mano de un narrador que aparece en determinados momentos para aclarar ciertos puntos— en, por ejemplo, «Victorio Ferri cuenta un cuento» y «La palabra en el viento». También, los saltos temporales, la descomposición de la historia en perspectivas y puntos de visión temporal y espacialmente distintos bien a lo largo de diferentes cuentos, como en la saga familiar de los Ferri, bien en el interior de algunos cuentos concretos, como en «Un tiempo para la noche» o en «En familia», con lo que el lector tiene que unir las distintas versiones de una misma historia, los diferentes puntos de vista, etc., para alcanzar una visión global y coherente.

En lo que se refiere a los temas, ambas obras aluden al mundo rural y a la hacienda; se sitúan, como ya se ha dicho, en un *topos* imaginario que adquiere, sin embargo, las características de una región bien conocida —el sur de los EE. UU., en uno, la región de Veracruz, en otro—, pero que al ser reinventada adquiere universalidad e individualidad propia. Pitol, como Faulkner, crea sagas familiares que se continúan, aunque no siempre, en narraciones independientes, los problemas de estas familias en decadencia, marcadas por relaciones de odio, incompreensión o mera maldad, son los temas principales de ambos autores. Igualmente, coinciden los dos, de forma relativa, en la selección del momento histórico. Esto es, si las historias de Faulkner están marcadas por el pasado de la Guerra Civil norteamericana (Frisch 1993: 11), las de Pitol lo están por el de la Revolución en México; en ambos casos, un halo de vencimiento, mediocridad y tristeza envuelve a los supervivientes, quienes, tras dichos acontecimientos, recuerdan la época anterior como una suerte de edad dorada y viven el presente como una derrota (cf. Acosta 1997: 44-45).

Por último, en lo que se refiere a los elementos estructurales y compositivos, merece la pena hablar de algunos casos más concretos. Por ejemplo, la semejanza de la criada de los Ferri, Jesusa, con la de los Compson, Dilsey, ya que ambas cumplen una función semejante, la de cuidar y criar a los jóvenes como si fueran sus propios hijos, convirtiéndose así en la maquinaria imprescindible de la casa para que esta funcione. De este modo, las dos ganan un estatus privilegiado en el hogar, donde pasan a formar parte

de la familia con las necesarias distancias. Ambos personajes se superponen en sus funciones y en sus relaciones para con la familia de la que se ocupan, mas es precisamente este hecho el que permite a Pitol jugar con la cruel ironía de que Jesusa, a diferencia de Dilsey, odia a los Ferri hasta tal punto que su mayor deseo sería verlos muertos antes de fallecer ella misma, eje sobre el que se construye toda la narración de «Los Ferri»<sup>139</sup>.

Pero si hay semejanzas compositivas obvias entre una narración de Pitol y otra del norteamericano, estas se encuentran en «Amelia Otero», relato que puede considerarse una reescritura parcial del cuento «Una rosa para Emily» («A Rose for Emily», 1930). Incluso el propio Pitol, años más tarde de escribirlo, reconocería tales semejanzas: «“Amelia Otero”, según yo era una transcripción textual de las conversaciones de mi abuela y mis tías en sus épocas de Huatusco, antes de la Revolución. [...] Años después descubrí que era casi una calca, no de conversaciones de mi abuela, sino de aquel cuento excepcional de Faulkner [“Una rosa para Emily”]» (Villoro 1991: 42).

Ambos cuentos recrean una historia muy semejante, con motivos y atmósfera particularmente similares. Los dos cuentos suceden en un pueblo que añora las grandezas de otra época, en Faulkner el tiempo anterior a los algodonereros, en Pitol el de antes de la Revolución. Los dos narran la historia de una mujer que ha caído en desgracia frente a los ojos del pueblo, que ha sido estigmatizada socialmente y sufre un encierro voluntario en su casa. Dos personajes que se parecen hasta en sus más nimios detalles: su independencia frente a los otros, su orgullo, su soledad, su forma decadente y grotesca de envejecer, las lecciones que ambas tienen que ofertar a los niños del pueblo para sobrevivir —una de pintar porcelanas, la otra de piano—, etc. Además, los dos cuentos están narrados por un narrador exterior que presenta una visión parcial y subjetiva de los hechos, de modo que en ambas historias hay huecos, vacíos de información, detalles relativos a los sentimientos y la voluntad personal de la protagonista, e incluso a su protagonismo real en los hechos. En Faulkner esta voz adopta el plural, representando así al pueblo al completo; en Pitol es una voz singular, personalizada en el personaje narrador de doña Carlota, aunque su visión encarna igualmente la de todos los vecinos.

Más aún, ambos cuentos encierran una supuesta historia de amor y un teórico asesinato. Hipotético y supuesto porque Pitol juega con el misterio y, a diferencia de

---

<sup>139</sup> Por su parte, Cuéllar indica también que el protagonista de «Semejante a los dioses» fusiona las psicologías de dos personajes de *Mientras agonizo*, Benjy Compson y Darl Brundren (1998: 246).

---

Faulkner, no resuelve la historia, lo que presenta una modificación importante de su modelo y está en consonancia con uno de los puntos principales de su poética narrativa. De ahí que no compartamos la lectura cerrada de Acosta, según la cual «ambos cuentos tratan la historia de mujeres que asesinan a sus amantes cuando estos se disponen a abandonarlas», a lo que añade: «presentado más explícitamente en el cuento de Faulkner, pero presumible en ambos casos» (Acosta 1997: 48). No es cierto. Como Faulkner, Pitol pretende demostrar que los habitantes de San Rafael, aún en su papel de indiscretos y crueles *voyeurs*, son incapaces de entender a Amelia Otero; y también que los lectores, cuya curiosidad es igualmente creciente, no alcancen a comprender de manera total al personaje, cuya vida privada continuará siendo siempre un secreto (Blanco 1999: 65). Más en otro punto, el de la misteriosa historia de la protagonista, Pitol se distancia de su modelo y el cuento está construido de tal manera que la de Acosta es tan solo una de las posibles lecturas, la que se deduce, de hecho, de los paralelismos con el relato de Faulkner. El veracruzano añade frases y referencias que sugieren conscientemente otras posibilidades interpretativas —algo sobre lo que volveremos en el siguiente subapartado— y, a diferencia de «Una rosa para Emily», cuyo cierre desvela el secreto oculto en la trama al modo de una sorpresa iluminadora, «Amelia Otero» concluye con un final abierto.

### **Modelos y temas mexicanos en «Amelia Otero»**

Ya hemos visto que en el caso de Faulkner la *imitación* es extrema, tanto de las formas (*verba*) como del contenido (*res*). Sin embargo, Pitol no se limita nunca a tomar prestado de un único autor. Su ejercicio es ecléctico, de modo que los diversos cuentos están montados sobre el ejemplo de varios modelos literarios. Así pues, a la confluencia de los temas faulknerianos con los de la tierra mexicana, habría que añadir que la literatura posrevolucionaria del país ya había cosechado ese clima de desolación y maldad que trabaja el veracruzano en algunos cuentos: la violencia del hombre mexicano y el ambiente de las provincias tras los cruentos acontecimientos de principios de siglo.

La ambientación y el horror psicológico narrados en «Semejante a los dioses», por ejemplo, guarda un gran parecido con alguno de los cuentos de *Dios en la tierra* (1944), de José Revueltas, a cuyo libro remite como modelo una lectura intertextual. En concreto, el clima de desolación mental al que arrastra la locura de la radicalización, el tema de la persecución y la violencia extrema por motivos religiosos, la duda, el

arrepentimiento y el dolor ante lo sucedido e inevitable son temas comunes entre «Semejante a los dioses» y «¿Cuánta será la oscuridad?», aunque estos adopten formas narrativas completamente disimiles, y sean encauzados por Pitol hacia uno de los temas comunes de sus cuentos, el de la infancia y la adolescencia<sup>140</sup>.

Pero aún mayor son los préstamos de Rulfo, de quien Pitol *imita* tanto temas como estructuras literarias. En este sentido, ya Cluff señaló que el personaje de Victorio Ferri podía estar emparentado con el de Macario de Juan Rulfo (1996: 289, 298-99), deuda que, una vez más, tras décadas, Pitol reconoció: «Uno de mis primeros cuentos, “Victorio Ferri cuenta un cuento”, le debe mucho a Faulkner y a Rulfo» (Villoro 1991: 42). Y es que son varios los puntos en que confluyen ambos personajes: la locura, la maldad y la mirada subjetiva, básica, infantil pero maligna que ambos tienen del mundo. También, el clima de oscuridad que se cierne sobre sus narraciones, las referencias a los diablos, los demonios y el infierno, y, en general, el punto de vista narrativo: el monólogo enfermizo de un niño que trata de explicarse la realidad desde un lenguaje aparentemente simple pero literariamente elaborado, lleno de referencias bíblicas y dobles sentidos, en el que el lector debe de leer entre líneas para captar todos los matices de la prosa.

También Amelia Otero, que, como ya hemos comentado, puede considerarse una reescritura parcial de «Una rosa para Emily», de Faulkner, se distancia en su discurso narrativo del norteamericano y utiliza una técnica afín a Rulfo, exitosísima: la del diálogo a la manera de «Luvina», que no es diálogo, sino más bien monólogo, pues el receptor no interactúa<sup>141</sup>. Se deja hablar así ininterrumpidamente al personaje, que usa apelaciones y otras fórmulas orales para crear esa sensación de espontaneidad y viveza que caracteriza a ambos relatos, donde se trabaja un lenguaje de aparente oralidad, pero intenso lirismo. El efecto conseguido es similar en ambos relatos: da la impresión de que el conversador habla solo, o de que hablaría solo igualmente, de que su discurso se ha producido y repetido otras veces, y de que no espera, en cualquier caso, ninguna respuesta, sino que se sustenta en la necesidad de hablar, de explicarse a sí mismo una y otra vez la misma

---

<sup>140</sup> Sobre este tema, véase el artículo de Cluff «La inocencia maligna. Los cuentos de iniciación de Sergio Pitol» (1993). En torno a él gira también la lectura que hace Prada Oropeza de «Semejante a los dioses» (1996: 30-34).

<sup>141</sup> Esta técnica la utiliza Rulfo con éxito también en «Acuérdate», y, parcialmente, en *Pedro Páramo*. La comenta González Boixo en el apartado «La presencia del narrador» de su libro *Claves narrativas de Juan Rulfo* (1983). Véanse, en concreto, las pp. 146-52.

historia para tratar de encontrarle un sentido, ensimismado e incomunicado con el exterior<sup>142</sup>.

Además, como Rulfo, Pitol añade a un narrador que interviene en los momentos adecuados para moderar y manifestar la situación contextual en que se da ese diálogo. En «Luvina» se trata de un narrador en tercera persona de presencia mínima pero fundamental, pues explica brevemente la situación y el contexto; narrador con valor estructural, ha indicado González Boixo, quien expone que solamente a través de él el lector consigue entender lo que sucede en el cuento (1983: 134). En Pitol, sin embargo, el narrador es el propio interlocutor a quien va dirigido el discurso, aquel con quien dialoga doña Carlota, aunque nunca intervenga explícitamente en la conversación y se limite a actuar como testigo de su discurso —a excepción del cierre del cuento— y, estructuralmente, como ente necesario para la situación comunicativa, agregando los enlaces dramáticos que en el cuento de Rulfo agrega el narrador en tercera persona<sup>143</sup>. Pitol consigue así una gran impresión de verismo, pues todo el cuento puede leerse como un testimonio cuya verosimilitud es acentuada al final, cuando —al contrario que en «Luvina», donde se refiere una realidad cuasi fantasmal que nunca llega a conocerse— aparece Amelia Otero en escena y el narrador puede contrastar las impresiones de la historia que ha escuchado con la imagen degradada del presente, conjugándose la historia y el mito con la ambigüedad que sugiere el personaje actual:

Parecía absurdo suponer que aquella estrambótica criatura, ridícula y grotesca, hubiera podido protagonizar un drama pasional tan intenso; pero cuando se acercó y pude contemplar sus ojos quedé sobrecogido. En ellos estaba fija una mirada salvaje y tierna que se paseaba por todos los registros de la pasión, y que de modo impresionante podría traslucirlos todos a la vez, de la ferocidad más animal a la más piadosa de las ternuras, del arrojó más decidido, al más conmovedor de los temores. (OR 3, 55)

Nótese que, con algunas variantes, este fue el último párrafo del cuento hasta su aparición en la 2.<sup>a</sup> edición, corregida y revisada, de *Infierno de todos* (1971a, publicado por Seix Barral en España), a partir de la cual Pitol introdujo uno más que funciona a modo de anticlímax: acentúa el valor de testimonio de lo relatado, pero modifica la noción

<sup>142</sup> «Doña Carlota, la obsesiva relatora», la llama el narrador (OR 3, 56). Tenemos en cuenta aquí los

<sup>143</sup> Sobre estos enlaces remitimos de nuevo al comentario de González Boixo (1983: 133-34). En concreto, el narrador interviene en dos ocasiones en el cuento de Pitol: hacia la mitad de la narración (OR 3, 49) y al final (OR 3, 55-56).

temporal del lector y rectifica con ironía el contraste entre el mito y la historia y un presente que ya no se interesa en absoluto por ellos. Es el siguiente:

Nunca más volví a San Rafael. Amelia Otero debe de haber muerto; también Concha Ramírez, su fiel sirvienta y doña Carlota, la obsesiva relatora. Es posible que a la muerte de Amelia se hubiesen podido al fin conocer los pormenores de su tragedia, que hayan surgido cartas, papeles, diarios, pero también es posible que a nadie le hubiese interesado leer aquellos documentos. Muertos sus contemporáneos, moría su historia. Tal vez en la planta baja de su casa, los Alarcón —gente de fuera— hayan abierto ya una discoteca. (OR 3, 56)<sup>144</sup>

### **Modelos y temas cubanos en «Tiempo cercado»**

Aun con todo lo dicho hasta aquí, para Hugo Rodríguez-Alcalá, que en 1969 publicó una reseña sobre *Los climas* y la autobiografía de Sergio Pitól de 1967, la influencia más fácilmente perceptible en la obra del veracruzano era, hasta la fecha, la de Alejo Carpentier.

Estilísticamente, en efecto, Carpentier es el maestro del autor de *Los climas*: el mismo *tempo* lento, el lenguaje intelectualizado, la nominación precisa. Entusiasmado por *El acoso*, el mismo Pitól nos cuenta que pensó iniciar sus colaboraciones en *Estaciones* con un artículo sobre esa famosa novela cubana. Y, en *El infierno de todos*, hay un relato sin duda suscitado por la obra de Carpentier. Se titula «Tiempo cercado» [...]; pues bien: este relato consiste en un «acoso» de que se ven víctimas dos emigrados cubanos en México, en tiempos de la dictadura de Machado (Rodríguez-Alcalá 1969: 123)

Ciertamente, si Pitól tiene un cuento *à la manière* de Carpentier, este es, sin duda alguna, «Tiempo cercado», cuya distancia con respecto al resto de relatos de *Infierno de todos* —en la primera edición de este libro (1964a), ya que en las otras desaparece— fue observada en su día por César Rodríguez Chicharro, mencionando también al escritor cubano:

---

<sup>144</sup> En otro orden de cosas, cabría preguntarse también si este párrafo final añadido no surgió de una reflexión metaliteraria de Pitól, o incluso autoreferencial. Es decir, si no se plantea aquí el escritor su desinterés por esas «viejas» historias, o el modo en que el presente ha modificado los lugares que le sirvieron de inspiración desentendiéndose de su pasado.



---

«Tiempo cercado» rompe el carácter unitario del volumen, pues si bien es verdad que la persecución se produce en México, lo importante (lo ocurrido antes, lo que en sí albergan los perseguidos) sucedió en La Habana, durante la dictadura machadista (en ese puerto y en esa época discurre también la acción de *El acoso*, de Alejo Carpentier, y *De una brizna de paja en el viento*, de Rómulo Gallegos). (1994: 82)

Este comentario ha sido después matizado por Laura Cázares, quien opina que, «en realidad, la ruptura podría verse en el carácter urbano de ese cuento en contraste con casi todos los demás, pues también hay otro que se desarrolla en la urbe, y no sólo en la mexicana. Se trata de “Cuerpo presente”, que para el autor “significa la clausura y despedida de ese mundo vicario que hasta entonces había trabajado”» (2007: 121).

En nuestra opinión, las dos cuestiones son diferencias que distinguen a este cuento del resto de *Infierno de todos*, tanto las referencias al ámbito cubano como el uso del espacio urbano, pero aún se podría hilar un poco más fino y apuntar otras características importantes de este cuento con respecto a los otros. Nos referimos al tema político y a la inclusión de un discurso metaliterario en el interior del relato. En cuanto a lo primero, cabe agregar que el referente histórico del cuento son dos personajes reales, Tina Modotti y Julio Antonio Mella (Cázares 2007: 122), y que este es quizás el único cuento de Pitol con un tema explícitamente político, aunque, en nuestra opinión, este queda desplazado a un segundo plano por el conflicto amoroso entre los dos protagonistas, así como por la recreación del acoso psicológico del personaje y las reflexiones sobre arte. En este aspecto, «Tiempo cercado» coincide también con «Cuerpo presente», uno de cuyos temas secundarios es también político —a saber, la transformación sufrida por el personaje principal a lo largo de los años, que traiciona sus principios ideológicos de juventud a medida que envejece—. Respecto al otro aspecto, hay que notar que «Tiempo cercado» es el primer cuento de Pitol en el que aparece un discurso de tipo metaliterario, rasgo que se volverá común a su literatura y sobre el que volveremos al final de este capítulo con más detalles.

En fin, rasgos temáticos y estilísticos distinguen «Tiempo cercado» de los otros cuentos de *Infierno de todos*, siendo una de sus características más peculiares la semejanza con *El acoso* de Carpentier, al que el relato parece remitir como modelo principal *imitado* en este caso. De la novela del cubano de 1958, cabe destacar, sobre todo, cómo recrea Pitol la intriga del acoso, ese clima de desesperación e intento de huida

que, ineludiblemente, y el protagonista lo sabe, ha de conducirlo indistintamente al fracaso. Así, «Tiempo cercado», como la obra de Carpentier, es también un «acoso», y de este modo es descrito, de hecho, en dos ocasiones, como un doble acoso: el primero, el que viven los dos personajes en México, como indica la protagonista cuando analiza la situación en que vive junto a Julio, situación que, según ella, se debe a la irresponsabilidad del otro. El narrador, en discurso indirecto libre, dice así: «Todo esto era consecuencia del afán aventurero que tan a menudo lo poseía [a Julio], de su falta de previsión en los riesgos personales que se pudieran correr. *El acoso al que se veían sometidos* se conectaba íntimamente con la precariedad de cuidados que habían tomado desde su arribo a México» (1998d: 68, énfasis nuestro). Y el segundo, el más concreto, personal y psicológico, el que vive la protagonista a lo largo de la narración, durante la noche en que transcurren los acontecimientos: «A medida que las horas corrían el acoso iba adquiriendo un tinte más siniestro» (1998d: 72-73).

El clima se vuelve, pues, asfixiante. Siguiendo el tema y el modelo del acoso sugerido por Alejo Carpentier, no es descartable que el veracruzano se inspirase también en la narrativa de otro cubano, Lino Novás Calvo, con algunos de cuyos cuentos se impone la comparación en una lectura intertextual. «La noche de Ramón Yendía» (1933), de este último escritor, es, precisamente, uno de los intertextos de *El acoso* (véase, entre otros: Álvarez y Gómez 1996: 124-38; Izquierdo 2002: 73-77), y podría serlo también de Pitol, quien confiesa haber leído a Novás en su juventud<sup>145</sup>. En «Tiempo cercado» se recupera de estas dos narraciones el tema cubano de la dictadura machadiana y de los revolucionarios perseguidos, pero, más aún, si el estilo escritural está emparentado con Carpentier, la perspectiva narrativa adoptada está mucho más cerca de Novás. Como en algunos de sus mejores cuentos, «La noche de Ramón Yendía» o «Cayo Canas» (1946), por ejemplo, en «Tiempo cercado» la acción se debe a la visión subjetiva de la realidad que tiene el personaje principal, a la focalización de sus vivencias a través de su mente enfermiza y acosada. Así, lo más importante de estos relatos transcurre en el interior de los protagonistas que, asediados por una situación externa que consideran peligrosa, son reducidos por el miedo y el caos de sus pensamientos. Son el acontecer de sus recuerdos, de sus ideas compulsivas y repetitivas, así como de sus sentimientos, quienes

---

<sup>145</sup> El testimonio está en «Diario de la pradera», texto que cierra *El mago de Viena* en las *Obras reunidas* V. Dice así: «... y en los puestos de libros encontré algunas maravillas: la poesía completa de Gastón Baquero y la de Emilio Ballagas, la obra narrativa casi completa de Lino Novás Calvo, de quien fui incondicional en mi juventud... [etc.]» (OR 5, 371)

protagonizan verdaderamente estos cuentos, ya que los personajes ven reducida su capacidad de movimiento por el entorno de peligro que los envuelve: en «Cayo Canas» el protagonista es limitado por el fuego en la isla; en «La noche de Ramón Yendía» este no puede salir de su coche, en el que es acosado y perseguido por los revolucionarios; Pitol, por su parte, reduce ese espacio a la casa de la protagonista, donde es acechada por la policía secreta mexicana.

En cualquier caso, cabe añadir que, en lo que respecta al plano político, el autor de «Tiempo cercado» no solo se suma a las críticas del régimen de Machado, sino que, al representar a los perseguidos políticos hostigados también en México, orienta las críticas contra el gobierno de su país.

### **Giros y motivos borgeanos**

Tal vez el mayor descubrimiento de mi  
adolescencia fue el idioma de Borges.  
(2005a: XXIII)

Por último, si «Tiempo cercado» es un ejercicio de imitación al estilo de los escritores cubanos Alejo Carpentier y Lino Novás Calvo, «La pantera» lo es al estilo de Jorge Luis Borges. Este cuento, igual que el anterior, no cuadra, tanto por el tema como por el estilo, dentro de lo que Cuéllar llama *fase faulkneriana* —por más que la autora haya tratado de incluirlo (246)—; lo que nos induce a insistir en el hecho de que, si bien Faulkner es la presencia dominante en este periodo, no debe de considerársela exclusiva ni excluyente, ni olvidarse la importancia de la escritura ecléctica que practica Pitol en esta etapa, experimentando con temas y técnicas narrativas diversas. El autor trabaja con distintos modelos *in mente*, y toma de cada uno de ellos lo que más le gusta o conviene para crear sus propias narraciones.

La presencia de Borges, de hecho, no se limita tan solo a «La pantera». Del argentino aprende el mexicano a redondear sus cuentos, a trabajar el final sorpresivo, el cierre perfecto, el fagonazo de interés conclusivo que ilumina y explica todo lo narrado anteriormente. Todo lector atento de la obra del veracruzano habrá notado alguna vez que existe en ella —y no nos referimos aquí exclusivamente a sus cuentos— «momentos

borgeanos»<sup>146</sup>: párrafos y giros narrativos que bien por su prosa, bien por su planteamiento argumental lo emparentan inevitablemente con la escritura de Borges. Sin centrarnos todavía en «La pantera», tal vez algunos de los momentos borgeanos más evidentes en sus cuentos sean los finales de «Los Ferri», «En familia» y «Tiempo cercado».

En «Los Ferri», como en muchos de los cuentos de Borges, todo está ubicado de tal modo que arrastre al lector a un final sorpresivo, deslumbrante, que lo deje atónito con la última oración. Hay también, como en la prosa del argentino, un clímax, un *crescendo* en la tensión narrativa que comienza a ser más que evidente poco antes de acabar el cuento. Esto sucede cuando Jesusa se da cuenta de que está verdaderamente en trance de muerte y, a la idea de que se va a morir, opone su convicción de que sobrevivirá a la familia Ferri, convicción que deriva de sus sueños y su creencia en la providencia de Dios:

¿Por qué, si no, ella que nunca en su vida había sabido lo que era el mundo de los sueños, comenzó a soñar constante, desenfrenadamente después de la muerte de la puta, y siempre con el mismo tema? [...] Si la Divina Providencia le enviaba esos sueños premonitorios, no cabía duda de que era para transmitirle un mensaje, para advertirle de algo, y ese algo no podía ser sino la futura desaparición de la familia. [...] Dios no podía hacerle eso a quien había vivido siempre para él [...]. Dios cumplía siempre sus promesas. (OR 3, 43-44)<sup>147</sup>

Se introducen así concepciones propias de la narrativa de Borges: la idea de que Dios le ha transmitido un mensaje, lo que conlleva también la creencia de que los signos divinos son descifrables, pero, como se comprueba un poco más adelante, también su opuesto, la imposibilidad de descifrar el mensaje de Dios y, por ello, el equívoco. Momentos antes de morir, en una alucinación enfermiza, equívoco y realidad se dan la mano: Jesusa, en la lectura de sus sueños y en su creencia desmesurada en la Gracia de Dios, se va sumiendo en la muerte convencida de que los Ferri han muerto hasta que la puerta de la habitación se abre y los tres chiquillos le prueban lo contrario. En su cruel agonía, Jesusa descubre la verdad y maldice al creador. En las últimas frases late también

---

<sup>146</sup> Al formar esta expresión tenemos en mente la de «tópicos borgeanos» que acuñase Anderson Imbert (véase Alazraki 1983: 48-49).

<sup>147</sup> La versión original contiene algunas variantes con respecto a esta, pero no alteran en nada la argumentación presente.

un motivo borgeano, el de la ironía de Dios, el caos del universo y la imposibilidad del hombre de desentrañar su significado: «Sintió el frío de la muerte y apenas tuvo tiempo para arrepentirse de sus oraciones, para tratar de borrarlas con un borbotón de incongruentes maldiciones y sacrílegas befas dirigidas a Aquel que le había hecho víctima de tan cruel confusión» (OR 3, 45).

Estructura al estilo borgeano, si no de tributo, tiene también el clímax o momento de revelación final de «En familia», en el sexto fragmento, ya que el séptimo, aunque es el último, es la segunda parte del cierre de la narración o el anticlímax. «—Todos los hilos —dijo Adriana—, han quedado enlazados» (OR 3, 63) es una frase que bien puede compararse con el final de «La casa de Asterión» que tanto admiraba Pitol, donde se dice: «—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió» (Borges 1989: I, 570). Los dos usan la misma estructura, el cambio de punto de vista del capítulo anterior, donde hablaba el asesinado, al presente, donde habla el asesino y el crimen ya ha sido cometido<sup>148</sup>. También, la forma del discurso directo en el que uno de los dos participantes en el crimen se dirige al otro, al coadyuvante. Además, las referencias mitológicas se hacen evidentes en los dos cuentos al mismo tiempo: en el de Borges descubrimos que se trata de la historia del Minotauro; en el de Pitol, que el nombre de Adriana encubre una referencia al personaje de Ariadna, sospecha que se hace patente cuando se alude a los hilos que han quedado enlazados. De este modo, el paralelismo de «En Familia» con el de «La casa de Asterión» anima a una relectura del cuento bajo una nueva luz, donde Lorenza, la protagonista, ha cobrado aires de «monstruo» incomprendido cual el minotauro de Borges, quien, igualmente, espera a su «redentor» en su «irreductible laberinto»<sup>149</sup>, el lugar en el que sus hijos —Arturo/Teseo, con la ayuda de su hermana, Adriana/Ariadna— le dan muerte.

Ni que decir tiene que también hay en el cuento de Pitol una alusión a las Moiras griegas —las «Hilanderas»— en su sentido conceptual más abstracto, la Moira (en singular), que vale por «la fuerza misteriosa del destino»<sup>150</sup>. Así, Lorenza dice que la pasión llegó «a tejernos en su red», que en derredor suyo «la fatalidad construía su irreductible laberinto» y que *entretejió* con Leopoldo una mentira para convencer a los

<sup>148</sup> Para un comentario de los cambios de punto de vista en el cuento de Borges, así como otros aspectos de este relato, véase: Anderson 1960.

<sup>149</sup> «Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo» (Borges 1989: I, 570). «... sin sospechar que en derredor nuestro la fatalidad construía su irreductible laberinto» (Pitol OR 3, 62).

<sup>150</sup> Véase la entrada «Moiras» en el diccionario de Falcón, Fernández y López (1980).

jueces (OR 3, 62-63). Pitol funde así una triple referencia, al mito de Ariadna, a la Moira y al cuento de Borges. E incluso, como argumentaremos en el subapartado siguiente, una cuarta: a la tragedia de Electra. Todo ello en una frase de cierre que, a la manera de Borges, desvela la sorpresa final e incrementa la trascendencia mitológica del relato. Los dos hijos se convierten así en actores de una venganza necesaria y esperada, cuya suerte es vivida como una liberación: «En lo que me resta de vida no abandonaré la amarga toca que señala a las viudas; mi casa ha de cerrarse a propios y extraños; estas paredes, este techo, serán desde ahora mi total horizonte. [...] Ella [Adriana] se encargará de mi castigo. Será ella quien dicte el rumbo de mi destino» (OR 3, 63)<sup>151</sup>.

Otro cuento que tiene un «momento borgeano» es «Tiempo cercado». Se nos presenta allí ese instante de revelación tan exitoso de la literatura del argentino, como sucede magistralmente en «La biografía de Tadeo Isidoro Cruz», pero también en otros lugares de la escritura de Borges, en que el personaje descubre, y también el lector, el sentido de toda su historia, el minuto exacto para el que ha vivido y por el que toda su existencia cobra sentido. Esa revelación da significado al relato, funciona como elemento de sorpresa final y cierra parte de la intriga que se había desarrollado. En «Tiempo cercado» sucede, efectivamente, en la parte final del cuento, casi al término del penúltimo párrafo, donde se lee: «Había descendido apenas dos tramos cuando de aquella alegría no quedaba ni el más remoto rastro. Se estremeció cual si hubiera sentido el aguijón de una víbora. Una idea ciega paralizó hasta el último intersticio de su voluntad. *Supo, en un instante, que esa noche únicamente existía para librar a su amante del peso que su pasión le imponía*» (1998d: 76, énfasis nuestro). Compárese todo ello con la teoría de Borges: «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (1989: I, 562).

Por último, «La pantera», como decíamos, parece estar vislumbrado bajo el signo de Borges<sup>152</sup>. El felino como símbolo, igual que el tigre en la narrativa del argentino; el

---

<sup>151</sup> La primera versión de este cuento contiene varias variantes en este fragmente, pero ninguna altera en este caso nuestra argumentación.

<sup>152</sup> Este cuento ha sido revisado y corregido por Pitol en varias ocasiones (1966c; 1967b: 31-36; y otras). Citamos a pie de página los fragmentos que difieren en mayor medida en la versión original de 1960, aunque consideramos que estos no afectan en lo esencial a nuestra argumentación. Para otras lecturas de este cuento, remitimos a los artículos de Figueroa (1999) y Hermosilla (2010a), también a la nota de Prada (1996: 21-22, n. 11). El primero lo analiza como relato fantástico; el segundo ofrece una interpretación en clave mesoamericana; Prada, por último, tras referirse al alto valor simbólico del relato, lo interpreta en clave ontológica. Por su parte, Hermosilla se ha centrado también, en otro artículo, en la relación Borges/Pitol, si bien prestando mayor atención a otros asuntos: lo biográfico y la confluencia de lo

cuento como reflexión metafísica, lo que nos acerca a lo neofantástico; y la idea de un universo encriptado en un código secreto que el hombre añora descubrir son típicamente borgeanos<sup>153</sup>. Además, de nuevo en este cuento tenemos otra escena de revelación a la manera en que la cosechase Borges, en que todo lo vivido cobra sentido para el personaje gracias a un solo instante, el encuentro con la pantera, que el personaje ha estado esperando veinte años: «Todo lo que pudiera decir sobre la felicidad conocida en ese momento no haría sino empobrecerla. Mi destino se develaba de manera clarísima en las palabras de esa oscura divinidad» (OR 3, 86).

Más aún, en líneas generales el argumento y los motivos guardan mucho parentesco con un cuento concreto de Borges, a quien con seguridad Pitol tenía en mente como maestro en la construcción de este relato. Nos referimos a «La escritura del dios», de *El Aleph*. En primer lugar, en ambos casos los protagonistas buscan desvelar los arcanos del universo. En «La escritura del dios» se nos dice: «Este [el dios], previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. [...] Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido» (1989: I, 596-97). Y en «La Pantera», tras recibir el mensaje del enigmático animal: «... permanecían vivas, como grabadas en hierro, aquellas proféticas palabras que inmediatamente escribí en una página hallada sobre el escritorio. Al volver a la cama, entre sueños, no podía dejar de saber que un enigma quedaba descifrado, *el verdadero enigma*» (OR 3, 86; énfasis nuestro)<sup>154</sup>.

En segundo lugar, en ambos la espera se convierte en años, y el secreto es revelado por mediación de un felino y la intervención de un sueño, de manera que lo onírico y lo maravilloso se entremezclan. En el desvelamiento del secreto, se produce un momento

---

ensayístico con lo narrativo, principalmente en algunas de las novelas y en la *Trilogía de la memoria* (Hermosilla 2011).

<sup>153</sup> Nótese, además, que en 1957 Fondo de Cultura Económica publicó el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, una de cuyas entradas está dedicada a la pantera. Allí se lee, entre otras cosas, sobre las circunstancias maravillosas que la tradición antigua atribuyó al felino, o que «en el bestiario anglosajón del *Código de Exeter*, la Pantera es un animal solitario y suave, de melodiosa voz y aliento fragante» (citamos por Borges 1997: 679). Teresa García Díaz (2002: 102) también hace referencia al poema «La pantera», de Jorge Luis Borges, aunque la primera publicación de este texto es de 1974 (véase Helft 1997: 189).

<sup>154</sup> Compárese con la primera versión del cuento: «... permanecían vivas aquellas proféticas palabras que inmediatamente escribí en una media cuartilla hallada en el escritorio.

Al volver a la cama caí en un profundo sueño, del que no se alejaba la conciencia de que el enigma quedaba descifrado, que los obstáculos que de mis días habían hecho un tiempo sin horizontes se derrumbaban vencidos» (1960: 105).

de clímax. Borges escribe: «Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos [...]. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!» (1989: I, 598-99). Y Pitol, paralelamente: «El sentimiento de júbilo alcanzó un grado de perfección intolerable. Imposible encontrarle parangón. Nada, ni siquiera uno de esos contados, efímeros instantes en que al conocer la dicha presentimos la eternidad, me produjo el efecto logrado por el mensaje» (*OR 3, 86*)<sup>155</sup>.

Finalmente, en los dos la revelación se traduce en un determinado número de palabras —catorce en el cuento de Borges, doce en el de Pitol— de posible valor simbólico, pero de trivial parecer: «es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales)» (Borges 1989: I, 599); «y, sin embargo, debo confesar que las palabras anotadas eran solo una enumeración de sustantivos triviales y anodinos que no tenían ningún sentido» (*OR 3, 86*)<sup>156</sup>. Aunque los dos protagonistas consiguen su objetivo, nada extraordinario sucede más allá de haber logrado captar el mensaje. En el cuento de Borges, porque «quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa» (1989: I, 599). Pero en Pitol, porque no consigue descifrar el mensaje: «Nada logré poner en claro. Apenas la certeza de que los signos ocultos están corroídos por la misma estulticia, el mismo caos, la misma incoherencia que padecen los hechos cotidianos» (*OR 3, 86*)<sup>157</sup>.

En resumidas cuentas, Pitol reorganiza y reelabora de manera original los motivos del cuento de Borges. Los recontextualiza y les da un nuevo argumento, pero el tema de

---

<sup>155</sup> «El sentimiento de exultación y júbilo alcanzó un grado de intolerable intensidad. Imposible encontrarle parangón. Nada, ni siquiera alguno de esos efímeros instantes en que al conocer la dicha presentimos, paradójicamente, la eternidad, me produjo el efecto logrado por su voz» (Pitol 1960).

<sup>156</sup> La primera versión es más detallada: «Y sin embargo, con estupor y desolada vergüenza, debo confesar que las palabras anotadas eran apenas una mera enumeración de sustantivos triviales y anodinos, que asociados no hacían sentido alguno» (1960: 105).

<sup>157</sup> Nótese una vez más las variantes con respecto a la primera versión: «Nada logré poner en claro. // El revelármese que los signos ocultos están inficionados de la misma torpeza, del mismo caos, de la misma desgana, que padecen los hechos visibles, lejos de abatir mis esperanzas ha acabado por fundamentarlas» (1960: 105-06). De hecho, el cierre del cuento es lo que más varía a partir de las correcciones de mediados de los sesenta (Pitol 1966c; 1967b: 36), en que el último párrafo, que sigue al recién citado, se reduce a una frase: «Confío, sin embargo, en que algún día volverá la pantera» (*OR 3, 86*). En la primera versión, sin embargo, mucho más prolija, y apuntando giros significativos del argumento que de nuevo recuerdan a las tramas de Borges, se leía: «Sé que una noche volverá la pantera. Tal vez tarde en hacerlo otros veinte años. Entonces hablaremos de esas palabras que ya nunca podré olvidar, y juntos, ella y yo, trataremos de aclararlas y hallarles su sentido. Tal vez no viniera, como yo imaginé, a descifrar mi destino, sino a implorar un auxilio para desentrañar el suyo» (1960: 106).



fondo sigue siendo el mismo, uno de los lugares comunes de la literatura borgeana. En palabras de Ana María Barrenechea: «el anhelo de encontrar la clave del mundo», tema con el que aun se mezclan otros, «la presencia de Dios y la predestinación, las ciencias mágicas y cabalísticas, la cifra o el nombre todopoderoso, el libro citado por la Divinidad y el viejo *topos* hebreo-cristiano del libro de la naturaleza» (1957: 72). A lo que debe sumarse el asombro por el felino, el deleite que ambos autores ponen en describirlo y la relevancia misteriosa que en ambos cuentos alcanza. Si el final de «La pantera» se distancia del de «La escritura de dios», lo hace tan solo para introducir otro tema de índole borgeana: el del mundo como un caos que, aun si respondiera a leyes divinas, sería indescifrable para el hombre precisamente por sus limitaciones humanas (véase Alazraki 1983: 52-53).

### 3.3. RECURRENCIA DE LOS INTERTEXTOS CLÁSICOS

Hemos hablado hasta aquí de los modelos que sirvieron a Pitol de inspiración en sus inicios literarios. Modelos que fueron *imitados* de manera ecléctica y parcial, y que el autor trató de *ocultar*, de no marcar intertextualmente. Nos centraremos ahora, en cambio, en alusiones más concretas y visibles a otros textos o macrotextos literarios y artísticos, utilizados de manera significativa en sus primeros cuentos: las referencias bíblicas, las alusiones a la tragedia griega y la reflexión sobre una obra de arte ajena como excusa para la divagación metapoética.

#### Las referencias bíblicas

No es para nada descartable que las remisiones a los textos bíblicos sean, en realidad, uno más de los efectos de la *imitatio* de Faulkner que Sergio Pitol lleva a cabo a finales de los años cincuenta, más aún cuando esta se da especialmente en algunos de sus cuentos más *faulknerianos*: en la saga de los Ferri y en «Semejante a los dioses». El propio Pitol, muchos años después, nombraba entre las características del norteamericano «su sonoridad bíblica» (*OR* 5, 215; ver también *OR* 5, 224), algo que él mismo trata de recrear en sus cuentos. De hecho, ya nombramos más arriba las reminiscencias bíblicas como otro de los puntos coincidentes con aquel. Sin embargo, desde el punto de vista de una lectura intertextual, las alusiones bíblicas deben ser estudiadas también de forma

independiente, pues procedan por el motivo que procedan, funcionan igualmente en el texto como marcas de intertextualidad que redirigen a otros textos, creando esa atmósfera bíblica, esa *sonoridad* que Pitol mismo comentaba sobre Faulkner. Lo curioso es que marcadores intertextuales tan directos y evidentes como pueden ser los nombres de algunos personajes en «Victorio Ferri cuenta un cuento» hayan pasado tan desapercibidos para la crítica hasta ahora, precisamente cuando los intertextos de este tipo, conocidos por todos, necesitan por lo general de una marcación menos evidente para ser reconocidos (Broich 1985: 87).

Las referencias bíblicas son de varios tipos en la saga de los Ferri, aunque están todas relacionadas entre sí y son más patentes en «Victorio Ferri cuenta un cuento», de ahí que sobre este relato haya comentado Mario Muñoz: «Pitol ha escrito un relato de profundo significado alegórico e inquietantes resonancias bíblicas, a partir de una propuesta realista en la cual la persistencia del mal transforma a un niño en un ser deplorable, dominado por las fuerzas de lo irracional» (Muñoz 1993: 46). En primer lugar están las alusiones consustanciales a la narración de Victorio y los otros dos narradores, que no citan los textos bíblicos directa ni —al parecer— conscientemente, pero que los aluden a través de ciertas fórmulas y palabras claves propias de la tradición bíblica y la cultura que la circunvala; también los nombres de algunos miembros de la familia; y, por último, las relaciones que tienen los personajes entre sí y los temas tratados.

Victorio Ferri cree que su padre es el demonio, que su casa es el infierno, y que él será el sucesor de tal progenie maligna<sup>158</sup>. Se presenta a sí mismo como un ser demoniaco con capacidades prodigiosas, como una bestia tenebrosa de la noche oscura: «he logrado ver a través de la noche más profunda; mi oído se ha vuelto tan fino como lo puede ser el de una nutria; camino tan sigiloso, tan, si se puede decir, aladamente, que una ardilla envidiaría mis pasos...» (OR 3, 33)<sup>159</sup>. A lo que añade que en su risa se está volviendo tan maligna como la de su padre, tan atroz «que las mujeres al oírla se persignan» (OR 3, 31). En un momento de éxtasis visionario, se deleita contemplando la obra que le antecede y el imaginario futuro que le espera: «El miedo se ha entronizado

---

<sup>158</sup> «He oído comentar que mi padre es el demonio y aunque hasta ahora jamás haya llegado a descubrirle un signo externo que lo identifique como tal, mi convicción de que es quien es se ha vuelto indestructible». Y más adelante: «Cuando un peón se atreve a hablar de mi familia dice que nuestra casa es el infierno. [...] di crédito a sus palabras [...] ninguna de las casa que conozco se parece a la nuestra. No habita el mal en ellas y ésta sí» (OR 3, 31).

<sup>159</sup> En la primera versión, aparte de alguna pequeña variante de estilo, se lee literalmente «he logrado ver a través de la noche más oscura» (1959: 68).

en nuestras propiedades. Mi padre ha seguido la obra de su padre, y cuando a su vez él desaparezca yo seré el señor de la comarca: me convertiré en el demonio: seré el Azote, el Fuego y el Castigo» (OR 3, 32). El clásico tema del despiadado terrateniente de provincias cobra así trascendencia bíblica. Bajo el discurso de un loco enfermizo y moribundo, el tema de la hacienda, como sucediera en Faulkner y también en Rulfo, se mitifica, trasciende la mera anécdota y nos habla de problemas eternos del hombre y la humanidad: la maldad, el odio, la envidia, la soledad, la crueldad, e incluso la malquerencia y la hipocresía<sup>160</sup>. Lo irónico es que para ganar trascendencia apocalíptica Victorio Ferri utilice términos propios del lenguaje del Dios del Antiguo Testamento, pues su amenaza —«seré el Azote, el Fuego y el Castigo»— retoma formas y temas típicos de este último (véase, por ejemplo, Lv 26.14-41). El fuego y la amenaza del castigo son, efectivamente, usuales en el Yavhé de la primera parte de La Biblia, a quien se le representa como un «fuego devorador» y «destructor» (Nm 17.35, Dt 4.24, 6.15). En este sentido, no debe pasar desapercibido que en *Tiempo cercado* estos tres sustantivos aparecían escritos en minúsculas (1959: 64), mientras que a partir de *Infierno de todos* hacen en mayúsculas (1964a: 14), acentuándose así la marca intertextual que remite al discurso del Todopoderoso en el Antiguo Testamento<sup>161</sup>. Igualmente, también son de raíz bíblica las maldiciones por las que vive acechada la familia, así como las referencias al diablo, los demonios, el mal, etc., que se reparten por los tres cuentos de la saga.

Un apoyo de lo mismo vienen a presentar los nombres y las relaciones entre los personajes, que son en «Victorio Ferri cuenta un cuento» marcas evidentes de intertextualidad para orientar la lectura. El hecho de que el tío de Victorio, asesinado por su padre, se llamase Jacobo —una de las formas españolizadas del nombre hebreo Jacob (*Ya'aqob*)<sup>162</sup>— y su primo José, no puede pasar desapercibido. Con el nombre de Jacobo nos encontramos ante una nueva ironía. Jacob, en la historia bíblica, vence a su hermano, le usurpa la primogenitura a Esaú. En el cuento, sin embargo, Jacobo es asesinado por su hermano. Pitol le da así la vuelta a la historia, aunque el hecho en sí es intranscendente.

<sup>160</sup> A propósito de la malquerencia y la hipocresía, recuérdese que al final del cuento, después de que Victorio haya narrado el desdén con que lo trata su hermana, y de que haya llegado a la conclusión de que su padre se ríe por la alegría que le produce su pronta desaparición, leemos en su lápida: «su padre y hermana lo recuerdan con amor» (OR 3, 35).

<sup>161</sup> La versión de «Victorio Ferri cuenta un cuento» incluida en *Tiempo cercado* es idéntica a las dos publicadas el año antes (Pitol 1958a; 1958c). Por comodidad, pues, remitimos siempre que sea necesario al texto de 1959.

<sup>162</sup> Tomamos la transcripción del hebreo de la Biblia de Jerusalén (1998: 41), nota a Gn 25.26, donde se explica también la etimología del nombre.

El esquema de correspondencias no se cumple a la perfección, pero funciona en cuanto a que su objetivo es crear esa atmósfera bíblica que venimos comentando. Además, la historia nos remite a otro antecedente, esta vez sí de muerte y de maldad, la de Abel y Caín, en la que el asesino de su hermano queda maldito. La continuidad de dicho motivo —el odio y la rivalidad entre hermanos— de una generación a otra es tan patente en el cuento como en las sagradas escrituras. A semejanza de como actuó su padre, Victorio sueña también con la posibilidad de extinguir la vida de su hermana<sup>163</sup>, lo que sugiere ese eterno retorno del mismo motivo, de los mismos odios y discordias una y otra vez, que es también propio de la narrativa bíblica. La narración concatena así varios motivos del Antiguo Testamento: la rivalidad de Jacob con Esaú, la historia de Abel y Caín, y la de José —en el cuento, el primo José—, que, como sabremos por otro cuento, «Los Ferri», y a despecho de lo que hubiese querido Victorio, será quien continúe la saga familiar. Por otra parte, sí se da la correspondencia entre Jacobo (Jacob) y José, que son en ambas historias padre e hijo.

El tema del odio entre hermanos se repite en «La palabra en el viento», esta vez con protagonistas femeninas. Ahí, una vez más, pueden identificarse algunas referencias concretas que dan el tono bíblico, si bien con alguna escapada lírica que está ausente en los otros relatos de la saga. Así, una frase como la siguiente nos conduce más a las alturas poéticas del *Cantar de los cantares* que a la crueldad del Dios todopoderoso del Antiguo Testamento: «mientras mis ojos, gacelas a la que toda tregua les ha sido velada, salen a los campos, trepan a los montes a buscarlo...» (1959: 56)<sup>164</sup>. Con ello, Pitol busca dar muestras de lo exacerbado de las pasiones, pues a esa, de amor desesperado, le siguen otras radicales de odio.

Por último, también el nombre del protagonista puede ser una clave de lectura en «La casa del abuelo», donde ‘Ismael’ nos remite a otra historia bíblica. El tema de la separación, el aislamiento en que ha vivido el niño hasta entonces, y la dificultosa relación que se esconde entre su madre y su tía, debida según se sugiere a una oscura historia del pasado en la que se interpuso un mismo hombre, nos remiten a los temas del Antiguo Testamento: la disputa entre Sara y Agar, y la expulsión del niño de su hogar, que es

---

<sup>163</sup> «Estoy seguro de que si yo ahogara a Carolina en el río no sentiría el menor remordimiento. Tal vez un día, cuando pueda librarme de estas sucias sábanas que nadie, desde que caí enfermo, ha venido a cambiar, lo haga» (OR 3, 32).

<sup>164</sup> Compárese, por ejemplo, con Ct 2.17: «Antes que sople la brisa, / antes de que huyan las sombras, vuelve, amado mío, imita a una gacela / o a un cervatillo / por los montes de Béter».

abandonado por su padre. Así, nótese que es el niño quien vive alejado de la gran casa familiar, la del abuelo, y que se culpa a él de los males que se imponen entre las hermanas, todo lo cual supone una posible clave de lectura para interpretar el misterio latente en el cuento, según la cual Ismael podría haber sido fruto de la relación de su madre con el antiguo amante de su hermana.

### La tragedia griega

En «Amelia Otero» se encuentran varias referencias directas a la tragedia griega. La primera se pone en boca del licenciado Bustamante, quien había asistido al juicio que se le hizo a Amelia tras la muerte del general Xavier Rubio:

«El licenciado Bustamante, que venía con los maderistas, le dijo un día a mi cuñado Laureano que aquél era el caso más interesante que había juzgado en su vida.

“Un viento de tragedia griega —dijo muy pomposamente— ha soplado en el caso de Xavier Rubio y Amelia Otero» (OR 3, 54).

Afirmación que repite irónicamente la narradora, Carlota Cosme, remarcando así también la referencia intertextual: «Eso fue todo lo que recabamos de aquel proceso que la llevó quince días a la cárcel para resultar absuelta: que un viento de tragedia griega había soplado en sus vidas, ¡hágame usted el favor!» (OR 3, 54)<sup>165</sup>. En la versión ampliada del cuento —la de 1971 en adelante— insiste sobre ello el narrador cuando, en el párrafo final añadido, afirma: «Nunca más volví a San Rafael. Amelia Otera debe haber muerto; también Concha Ramírez, su fiel sirvienta, y doña Carlota, la obsesiva relatora. Es posible que a la muerte de Amelia se hubiesen podido al fin conocer los pormenores de *su tragedia...*» (OR 3, 56, énfasis nuestro). Con lo que se apunta al que podría, de hecho, haber sido el título del cuento, *La tragedia de Amelia Otero*, y cuyo índice señala, por tercera y última vez, a la tragedia clásica.

Tales señas, pues, son marcas intertextuales que redirigen al lector hacia otros contextos literarios a partir de los cuales el texto puede ser reinterpretado. Comenzando —merece insistir en ello— con el título, pues a la luz de las referencias a la tragedia griega todo el cuento puede interpretarse como una tragedia en sí, y el nombre que le da título, Amelia Otero, lo hace a imitación del de obras clásicas como *Ifigenia*, *Electra*,

<sup>165</sup> Como en otras ocasiones, estas dos últimas citas difieren un poco estilísticamente con respecto a las de la primera versión, pero no alteran en nada el sentido del texto.

*Medea, Hécuba, etc.*<sup>166</sup>. Recuérdese, a este respecto, los efectos connotativos de los títulos que enumeró Genette (1987: 79-81), entre los que incluía las connotaciones genéricas, verbigracia, el «nombre único de héroe en la tragedia» (1987: 80).

A la luz de tales referencias, igualmente, puede observarse que es ella el foco de atención en torno al que gira todo el relato, igual que en la tragedia griega vemos solo lo que sucede en el escenario, en el cuento solo sabemos lo que ha visto la narradora. La acción se sitúa a la puerta de su casa y en las calles del pueblo, mientras que la gente del pueblo en sí cumple la función del coro en el teatro griego. Este coro puede dividirse, a su vez, en dos grupos, las jóvenes y las viejas. Las primeras se presentan como sus amigas y benefactoras, le tienen simpatía, aunque también envidia, pero en general la ayudan. Las segundas actúan como pitonisas del oráculo de Delfos, ven más allá de lo pasado y lo presente, pudiendo predecir lo venidero, y son, por ello, tan temidas como respetadas. Retratadas entre lo grotesco y lo patético, siembran con sus presagios el misterio y adelantan el desarrollo de la trama:

No había hecho que en San Rafael pasara inadvertido por la torva mirada de aquella secta de momias; casi todas pasaban de los setenta: había nietas de los fundadores del pueblo. Aquellas once o doce ancianas conocían no solo el más ligero desliz que alguna persona hubiera cometido, sino, lo que era muchísimo peor, podían predecir el futuro con impresionante certidumbre; por eso se les temía y respetaba como a vetustos e infalibles oráculos. Aquel grupo de ancianas comenzó a esparcir el rumor de que ni Amelia ni Julián eran felices, que su matrimonio era un fracaso, que el hastío incubaba resentimientos entre ellos [...]. “Acuérdate de mis palabras —añadió [doña Victoria Fraga]—, nuestra encantadora Amelia no tarda en darnos una sorpresa”. (OR 3, 49-50)

---

<sup>166</sup> Desde otro punto de vista, ha comentado también el título de este cuento Teresa García Díaz: «“Amelia Otero” remite al lector a un personaje femenino fuerte, caracterización que se consolida en tanto ella titula el relato, lo cual le da un carácter epónimo». Y se refiere a continuación a las connotaciones del apellido del personaje en relación al sustantivo ‘otero’ y al verbo ‘otear’: «El nombre y el título están parcialmente semantizados, si se considera que un otero es un cerro aislado que domina un llano, y otear es registrar, acechar desde un lugar alto. [...] En este cuento se confirma la trascendencia del título en el desarrollo de la historia: el apellido Otero remitido al verbo *otear* cobra sentido en el texto. La vida, el encierro y la reaparición de Amelia fueron *oteadas* por todos los personajes; incluso, en el final del cuento, la narradora y el narratorio de la historia *otean* a Amelia. La protagonista envejecida *oteaba*, desde su aislamiento, una banca del parque que la remitía a su relación amorosa con Xavier Rubio» (2002: 94; hemos corregido un par de erratas evidentes en la cita).

Valga decir que aquí, como en otros puntos, una lectura de las primeras versiones nos llevaría a una interpretación diferente, pues en *Tiempo cercado*, y hasta la segunda edición de *Infierno de todos* (1971a: 24), en lugar de a una «secta de momias» el texto remitía a una «secta de erinias» (1959: 101; 1967b: 17). Se identificaba así a este «coro» de ancianas con las divinidades del mundo clásico que «se ocupaban, sobre todo, de vengar los crímenes, especialmente los que atentan contra la familia», y que eran frecuentes en las tragedias griegas: «inspiran la venganza a la madre de Meleagro por haber matado éste a sus tíos; causan desgracias a Agamenón que sacrificó a Ifigenia; alientan a Clitemestra para que mate a su marido; persiguen a Orestes después del asesinato de su madre, etc.» (véase «Erinias» en el diccionario de Falcón, Fernández y López). Es difícil conocer las razones por las que Pitol decidió eliminar esta referencia, tal vez pensase que el símil era excesivo, que el apunte excedía la verosimilitud de los conocimientos clásicos que pudiera poseer doña Carlota, o que la correspondencia con las erinias en el relato simplemente no se cumplía. En cualquier caso, como se verá, varios de los añadidos o modificaciones de estos cuentos están orientados a una mayor ambigüedad narrativa, a un final más abierto e indescifrable, lo que podría ser otra de las razones para el cambio.

Amelia Otero, como el héroe sofocleo, que se considera paradigma de la tragedia clásica, es conducida al aislamiento y la soledad radicales como fruto de su intransigencia, y «no conoce el consuelo ni la redención, pues el conflicto al que se enfrenta es, por definición, irreparable» (Bergua 2000: XX). Pero aún más, pues dado que en el cuento desconocemos los pormenores de dicho conflicto, las referencias a la tragedia griega no hacen sino aumentar el enigma en torno a esa debacle oculta que, aunque sabemos que existe, desconocemos. Una tragedia sugiere, por lo general, un castigo divino, lazos consanguíneos que despiertan pasiones, una venganza y un crimen que rehabiliten el orden anterior, muchas veces un crimen familiar y, sobre todo, una lucha contra fuerzas superiores a la naturaleza del hombre, una batalla perdida contra el destino. Así, en base a ello, podríamos suponer, por ejemplo, que Xavier Rubio y Amelia no son amantes, o no solo, sino también hermanos o primos que se reencuentran, como sucede en *Electra*, *Agamenón*, la *Orestíada*... y como de hecho se sugiere en el relato: Amelia Otero afirma que están unidos por un lejano parentesco y la narradora —en otro de los añadidos de 1971—, que «se parecían, eso es cierto, se parecían muchísimo» (1971a: 28; OR 3, 52).

La muerte de Rubio puede haber sido a manos de Amelia, pero también puede haber sido un suicidio y, en los tres días que estuvieron fuera, tampoco sabemos qué es lo que hicieron, pero no es descartable el asesinato de Julián. Una de las frases finales de doña Carlota, también modificada en la versión de 1971, está orientada de nuevo a multiplicar las dudas: «No quisiera estar un solo minuto dentro de su piel, con esas cargas que debe llevar dentro, con esos pecados que deben lacerarle todo el tiempo las entrañas; no solo el asesinato, si lo hubo, pues he llegado a pensar que en este caso, eso fue lo de menos, y que el vínculo que la unía a Xavier Rubio era más terrible que el crimen mismo» (OR 3, 55)<sup>167</sup>. Todo queda en misterio, la historia puede tener varios finales, pero ninguno de ellos es conclusivo, lo que se amplifica en las versiones posteriores del relato, pero estaba ya apuntado en las iniciales. Pitol juega con la ambigüedad y la polisemia narrativas, y las referencias al universo de la tragedia griega están orientadas tanto a intensificar la atmósfera de pasión y violencia subterránea que recorre toda la trama como a ampliar las posibilidades interpretativas del cuento, ofreciendo todas las variantes de las relaciones interfamiliares de los dramas antiguos.

El otro relato donde se encuentran referencias a la tragedia griega es «En familia», donde, a diferencia del anterior, sí que se cumple el esquema actancial completo de uno de los mitos más conocidos de estas obras, el de la casa de los atridas, familia marcada por la maldición de los dioses, condenada al crimen, la venganza y el asesinato familiar. La historia de Clitemestra, Agamenón y sus hijos Ifigenia, Orestes y Electra, está narrada parcialmente en diversas tragedias griegas, principalmente, en la trilogía la *Orestíada* de Esquilo (*Agamenón*, *Las Coéfaras*, *Las Euménides*), la *Electra* de Sófocles, la de Eurípides, e *Ifigenia entre los tauros*, *Ifigenia en Áulide* y el *Orestes* de este último autor. En el cuento de Sergio Pitol la hija fallecida de Lorenza y Ramón se llama Ifigenia, marca intertextual que activa todo el sistema de equivalencias posibles entre los diferentes personajes del cuento. Ramón, que huye para refugiarse de los revolucionarios, se equipara de forma irónica a Agamenón, quien en la mitología griega había partido heroicamente para la Guerra de Troya. Lorenza, a Clitemestra, quien añora a su hija Ifigenia, se enamora de otro hombre (Leopoldo/Egisto) durante la ausencia de su marido

---

<sup>167</sup> Compárese con el modo, mucho menos ambiguo, en que se expresaba Carlota en la versión de 1959: «no sólo el asesinato, pues he llegado a pensar que eso era lo de menos en este caso, y que el lazo que unía a Xavier Rubio era de una naturaleza más sórdida y terrible que el crimen mismo, el crimen, para mí, no fue sino la consecuencia natural de algún terrible pecado que compartían» (1959: 119).



y, a su regreso, planea su asesinato. Por último, Arturo y Adriana cumplen el papel de los hermanos vengadores del padre, Orestes y Electra<sup>168</sup>.

Además de esto, y como en otras narraciones, hay toda una serie de referencias recurrentes que condicionan el clima de hado maldito de la narración. El cuento está dividido en siete capítulos breves que adoptan sucesivamente el punto de vista de Lorenza (I), Arturo (II), Adriana (III), la anciana criada María (IV), y, otra vez, Lorenza (V), Adriana (VI) y Arturo (VII)<sup>169</sup>. En los tres primeros se presagia la tragedia, en el central esta se muestra inevitable, y en los tres últimos, cuando el crimen ya ha sucedido, se reconoce la fatalidad que se cernía sobre la familia. La inevitabilidad con que sabemos todo el tiempo que un designio funesto gira en torno a ellos se debe a la laboriosidad poética estilística con que está trabajada la atmósfera narrativa desde las distintas perspectivas. La visión global que obtenemos al sumar las partes es de pura fatalidad. En las primeras líneas, por ejemplo, narra Lorenza: «Algo que no es ni siquiera el temor detiene mi impulso y me hace vagar sin sosiego de una habitación a la otra sin lograr el reposo preciso, ¡vieja loba al acecho de la tragedia!, en la espera de que nubes inmisericordes vuelvan a cubrirnos» (OR 3, 57). Más adelante, Arturo observa sobre su madre: «Sin que parezca darse cuenta se opera en ella una transformación. Oscuros presentimientos se atenazan cuando la observo» (OR 3, 60)<sup>170</sup>. Y en el cuarto fragmento, que tiene retazos de intenso lirismo, María piensa: «¡Dios mío, que el fuego se detenga en ese punto! ¡Que el viento del escarnio y la vergüenza no se ceban sobre estas columnas! Señor, Tú que todo lo puedes, detén el tiempo y estaciona el deseo, porque el amo ha de volver...» (OR 3, 61). Mas el designio de los hados se cumplirá, pues «ella y el viento, piensa la anciana, se han confabulado»: «El viento que todo lo deriva, que todo

<sup>168</sup> Cluff habla de un complejo de Edipo y otro de Electra en «En familia»: «Desde el principio de su matrimonio, Lorenza —la focalizadora principal de la obra— tiene una pésima relación con su pareja, Ramón, debido a su libertinaje y su carácter violento y prepotente. Esto causa una especie de complejo de Edipo en su hijo, Arturo y, más adelante, se verán indicios del complejo opuesto, de Electra, en su hija Adriana, quien se pone en competencia con su madre, hasta en el nivel sexual» (2007: 558). Mario Muñoz escribe sobre este cuento: «la historia, ambientada en la revolución, es el conflicto de una familia destruida por la pasión amorosa y la venganza. Temas afines a los clásicos griegos que complementaban sus lecturas de formación, cuyo influjo es perceptible en la notable semejanza que conservan la estructura del cuento y la caracterización de los personajes con *Electra*, la tragedia de Sófocles» (2007: 79).

<sup>169</sup> Los números romanos con que están encabezados los fragmentos no aparecen en las dos primeras ediciones del texto (Pitol 1958b; 1959: 9-22), solo a partir de *Infierno de todos* (1964).

<sup>170</sup> Nótese el ligero cambio de sentido que Pitol le da a esta frase a partir de la versión del cuento en la antología *Cuerpo presente* (1990a). Hasta entonces, el texto decía «... me atenazan...» (1959: 16; 1964a: 29; 1971a: 42; 1982a: 43) en lugar de «... se atenazan...», lo que orientaba el mal presagio hacia Arturo, concordando, pues, originalmente, con el final de la primera versión, sobre el que hablaremos enseguida y que está reproducido en la siguiente nota a pie de página.

lo azota y lo levanta; el viento que todo lo transforma, lo sacude y lo arrasa, le sirve de marco, y ella es su instrumento, su capricho, y, a la vez, su guía» (OR 3, 62).

Así pues, en el cuento están dispersas varias alusiones a los hados y el designio que incrementan la intensidad del drama, en cuyo trasfondo subyace la idea de la red como trampa tejida por la fatalidad en torno a los protagonistas, por la Moira, como ya se mencionó anteriormente (véase supra p. 155). En el quinto capítulo, Lorenza comenta: «Viví entonces la pasión de la madurez, plena, íntima (desbordada hasta llegar a cubrarnos, *a tejernos en su red* y hacernos olvidar todo aquello que no fuera nuestro común sentimiento)» (OR 3, 62; énfasis nuestro). Y aún más: «No tenía mi existencia otro objeto que el de satisfacer un deseo, que feliz, incrédula, descubría aún vivo en mí, sin sospechar que *en derredor nuestro la fatalidad construía su irreductible laberinto*» (OR 3, 62; énfasis nuestro), «los hombres son crédulos, la sangre no. Mi destino se devela hoy de manera clarísima» (OR 3, 63). Todo lo cual se cierra con la afirmación, en el penúltimo capítulo, de la hija, quien afirma que «todos los hilos [...] han quedado enlazados» (OR 3, 63). Con esto, aunque no se explicita, la muerte de Lorenza a manos de sus hijos parece la solución más evidente, y esto tanto por el paralelo con la tragedia griega, que Adriana parece remarcar una vez más, como porque a continuación le indica a su hermano que no debe arrepentirse: «Recuerda que nos habíamos prometido su castigo y es preferible que las cosas hayan sucedido de esta manera. Nadie podrá acusarnos. María y Roque la vieron tomar el arma. La libertad nos reclama. ¡Sepámosla acoger!» (OR 3, 63).

Ahora bien, desde esta lectura intertextual del cuento, leído como recreación de un drama universal y mitológico en el contexto de la revolución mexicana, merece la pena detenerse en el último fragmento, el de cierre, donde Arturo retoma la palabra una vez más, pues es un buen ejemplo de los modos en que puede reescribirse una misma historia reconstruyendo el final y de la forma en que fue evolucionando el método de trabajo de Sergio Pitol en sus primeros años. El último fragmento del cuento fue completamente reescrito entre la impresión de *Tiempo cercado* (1959) y la primera edición de *Infierno de todos* (1964). En la primera versión Arturo habla encerrado desde lo que, suponemos, es una especie de manicomio —«a otros enfermos los visitan y yo estoy solo», dice (1959: 22)—, abandonado en un lugar inhóspito, frío y desolador<sup>171</sup>. En

---

<sup>171</sup> Dado que es difícil conseguir la primera versión del cuento, tan solo editada, como ya dijimos, en la revista *Estaciones* (1958b) y en los doscientos ejemplares de *Tiempo cercado*, reproducimos a continuación

la segunda, Arturo disfruta en París de una vida bohemia y despreocupada, sin ánimo de regresar a México. Mario Muñoz, en un comentario esclarecedor, ha sabido apreciar en todo lo que vale esta reescritura: «Si el lector conoce los dos finales optará por uno de ellos. De inclinarse por el primero, aceptará el juicio moral de la tragedia consistente en mostrar que ningún crimen es impune; de preferir el segundo, apuesta por la inversión del mecanismo trágico que en vez de condenar, compensa a los asesinos» (2007: 79). Esto es, en la primera versión Pitol se aferra a la reescritura del mito, y Arturo, versión mexicana del Orestes griego, enloquece, como en las versiones de Esquilo o Eurípides, perseguido por las Euménides, es decir, por el peso de la conciencia<sup>172</sup>. En la segunda, sin embargo, Pitol rehace el final, se libera de la tradición y la invierte, guiño irónico y vivificador al modelo griego que le sirvió de guía en sus inicios.

### 3.4. INTERTEXTUALIDAD Y METADISCURSO LITERARIO

Una de las señas de identidad de la narrativa pitoliana es el discurso metapoético que introduce Pitol en muchos de sus textos, especialmente en los cuentos. Este es más visible a partir de su segunda etapa creativa, pero tiene sus orígenes en la primera. Con frecuencia, muchos de sus personajes serán escritores, aspirantes a escritores o artistas de otro tipo, y se preocuparán así por el problema de la creación. Ya en uno de los cuentos de su primer libro, «Un tiempo para la noche», nos encontramos con personajes que escriben, Emilio, que ha fallecido, y Leonor, quien pretende escribir su biografía a partir de los escritos que ha dejado, lo que supone un primer acercamiento al tema. Pero es en el cuento «Tiempo cercado» donde la idea se materializa en todos sus detalles por primera vez, y esto con un recurso que reaparecerá también en la mayoría de los casos: la

---

el séptimo fragmento completo en su versión original con el fin de facilitar la comparación: «En este sitio enorme e inhóspito —pensaba Arturo— el aire pesa y es triste y es frío. Se han olvidado de mi cara y de que existo. A otros enfermos los visitan y yo estoy solo, no obstante que en otros tiempos tuve un padre poderoso, y una madre cuyo cariño nunca logré desentrañar, y una hermana que un día me abandonó en aquella oscura casa que ya no reconocía como la mía, de la que fueron a sacarme unos hombres cuyos rostros me eran ajenos, para depositarme en este sitio enorme e inhóspito en donde el aire pesa y es triste y es frío» (Pitol 1959: 22).

<sup>172</sup> «¿Qué opresión sufres? ¿Qué enfermedad te destruye?», le pregunta Menelao a Orestes en la obra de Eurípides, a lo que éste contesta: «La conciencia, porque sé que he cometido actos terribles» (Eurípides, *Orestes* 395-96, según la traducción de Calvo Martínez, García Gual y Cuenca). Para la versión de Esquilo, véase el final de *Las Coéforas* (1048-1062) y *Las Euménides*.

referencia intertextual como medio de reflexión sobre la obra artística en el interior de la misma, dando lugar a lo que Genette denomina metatextualidad.

En «Tiempo cercado» se introduce esta reflexión de la forma más sencilla posible: la protagonista está escribiendo una novela y medita en el cuento sobre qué es lo que le gustaría conseguir y cómo. Además, esta meditación está aquí tipográficamente delimitada por un párrafo largo —de casi página y media— incluido todo él entre paréntesis. El motivo inicial es la visita a los murales de Diego Rivera en la capilla de Chapingo, aunque nunca se cita directamente al pintor, tan solo el lugar, lo que indica el nivel de conocimientos exigidos por el autor a su audiencia, o el tipo de lector deseado, que habrá de buscar las imágenes de la capilla, si no las conoce, para captar en toda su esencia las afirmaciones y comentarios hechos en el cuento:

(Un grupo de amigos les había llevado a conocer la capilla de Chapingo, y aún antes de que el guardián encendiera las luces, cuando solo a los rayos de un tibio sol de febrero calado al través de las estrechas claraboyas, empezaron a insinuarse las formas, a desperezarse las tonalidades, un sentimiento de emocionado asombro se apoderó de ella, y luego, al hacerse la luz y emerger radiantes los colores no encontró palabras que logran expresar su fervor. (1998d: 69-70)

La pintura, la distribución de las imágenes en la capilla, el colorido, la luz y las formas, así como la fuerza de los motivos pictóricos son, más que descritos, intuitos a partir de la impresión que causan en la protagonista. Esto es, como toda écfrasis, según indica Riffaterre, se trata de una descripción ilusoria, en el sentido de que «sólo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario», y que, en realidad, no responde tanto a la descripción de la obra como a la de su espectador (es decir, del autor): «En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor —o más bien del texto escrito sobre el texto visual. NO hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor» (1994: 161, 174). Por lo mismo, el texto pictórico de Rivera, al que se remite al espectador pero que es transpuesto y recontextualizado en el cuento, sirve a la protagonista, y al autor a través de ella, para incluir una breve reflexión literaria, una poética, que es igualmente una lectura de la obra plástica, una interpretación:

¡Si en la novela que escribía tan desganadamente pudiera alcanzar un nivel semejante! La pretensión le pareció risible. [...] ¿Por qué la narrativa de intención política, no solo la mexicana o la cubana, sino la de toda Hispanoamérica, se quedaba tan a la zaga, constreñidas a unas cuantas fórmulas raquílicas, que daba hasta pavor establecer comparaciones con aquel ardiente movimiento pictórico? Vencer localismos, crear un arte que en sí mismo fuera Revolución, descubrir un estilo nuevo que atrajera a los mejor facultados era la tarea. (1998d: 70)

Esto es, se introduce de esta manera la crítica a la literatura de tema social en Hispanoamérica, que no ha alcanzado para ella la grandeza de la pintura muralista. Esta técnica tendría que ser revolucionaria en sí misma, es decir, vanguardista, rompedora y original en sus formas, no solo en sus temas, pero a la vez debería lograr «la carga de verdad y convicción que toda obra de arte, en su opinión, debía contener» (1998d: 71). Es en esa tensión entre lo político, lo social, lo artístico y lo original en la que vive el personaje, quien se propone escribir una novela que consiga todos esos fines. A su vez, al meditar sobre ello, tematiza, como espejo reflectante, la tensión en la que se mueve el propio relato de Pitol, lo que nos induce a pensar que el autor habla por boca de su protagonista. Su intento, con «Tiempo cercado», habría sido el de un cuento de tema político pero que vaya mucho más allá del asunto concreto —como puede ser el caso ejemplar de *El acoso* de Carpentier, en la que se inspira—, de ahí el desplazamiento del tema social a un segundo plano, la composición formal que focaliza el acoso psicológico que vive el personaje, el tono intimista que entrelaza con todo esto la relación en pareja de los personajes, el *excursus* metaliterario<sup>173</sup>.

### 3.5. CONCLUSIONES

Al comienzo de este capítulo citábamos la autocrítica que Pitol se hacía en 1959: «la falla fundamental de estos textos consiste en la carencia de un estilo propio. Todavía se ven claramente las influencias, y lo que a mí me interesa no es repetir sino crear» (en

<sup>173</sup> Ricardo Pace ha escrito recientemente un artículo de gran interés sobre la pintura en la obra de Sergio Pitol (2016b), aunque lamentablemente han quedado fuera de su análisis casos fundamentales de estudio como este de «Tiempo cercado», que, indefectiblemente, le obligarían a reconsiderar algunas de sus reflexiones.

Carballo 1967: 6). Tal vez la idea principal de lo que el autor comentaba allí es cierta, esto es, que se basó en otros modelos literarios para componer sus primeros cuentos y que estos son parcialmente evidentes en la mayoría de ellos. Sin embargo, a la luz del análisis y del comentario, cabría refrenar la severidad de ese juicio, pues, si bien es cierto que se inspiró conscientemente en otros escritores, esta inspiración no fue meramente servil, ni falta de originalidad ni improductiva. De ellas salieron narraciones meritorias de tono y estilo ecléctico, formalmente impecables, con cierres magistrales y atmósferas ficcionales propias, inolvidables. Es más, incluso en los casos en que se acerca más a sus modelos, como sucede en «Amelia Otero» en relación al cuento de Faulkner, va más allá de la imitación servil y añade rasgos propios que lo enriquecen: la técnica narrativa del interlocutor silencioso, la ambigüedad de la trama, la profundidad simbólica que le otorga al relato la relación con la tragedia griega. De este modo, Pitol trabaja desde su lengua y, más allá de los modelos imitados, encuentra sus propios recursos literarios: una compleja pero precisa voz narrativa que se adecua a las distintas situaciones focalizadas, una prosa elaborada de gran riqueza verbal y largos periodos sintácticos. Rasgos todos que, como hemos señalado en varios casos, se van enriqueciendo y refinando en las versiones posteriores que revisó y corrigió. Como los buenos vinos, los cuentos primerizos del veracruzano han mejorado con los años.

La lectura intertextual de estos relatos ofrece, por tanto, una nueva luz desde la que leerlos. La interconexión que realiza el autor entre sus cuentos, las referencias directas a otros textos como técnica de ambientación literaria, y la forma en que se reelaboran los modelos comentados dan una visión de la maestría que el joven Pitol estaba cosechando ya en este periodo y que continuará desarrollándose en los siguientes. La tensión entre géneros, por ejemplo, será una constante en su narrativa. Así, esos cuentos que no dejan de ser cuentos, pero apuntan, en su lectura unitaria, a una forma narrativa más extensa, se reproduce después en otros periodos del escritor, en que fragmentos de novela se convierten en cuentos o a la inversa. Por otra parte, es evidente que esta forma de plantearse la escritura, supone un lector activo, capaz de enlazar las diversas referencias intertextuales que han sido previamente planeadas por el escritor.

En otro plano, valga insistir en las figuras de referencia de Pitol en esta época: el norteamericano William Faulkner, uno de los responsables del surgimiento de la así llamada nueva narrativa en Hispanoamérica; y, al menos, tres figuras fundamentales en el desarrollo de este mismo proceso, Carpentier, Borges y Rulfo. Todo lo cual hace que

---

su obra entronque de lleno con ese proceso de renovación formal vivido en el continente hacia mediados de siglo, aunque desde luego más por la vía transculturadora al estilo de Rulfo o García Márquez, que al de la vía cosmopolita de Borges. En cualquier caso, Pitol experimenta con sus modelos favoritos de igual modo, y, aunque predomina el eclecticismo —la técnica narrativa de «Luvina» con la tragedia griega y un cuento de Faulkner como esquema narrativo, por ejemplo, o la inclusión de momentos borgeanos en historias a lo Faulkner con reminiscencias bíblicas—, prevalecen algunos autores imitados en determinados cuentos, como son Faulkner para la saga de los Ferri, Borges para «La pantera» o Carpentier para «Tiempo cercado», siendo notable las diferencias temáticas y estilísticas entre ellos. Así, ya vimos que se le achacó a «Tiempo cercado» romper la unidad de *Infierno de todos* (1964), y, en la misma línea, aunque es tan solo una hipótesis, cabe pensar que «La pantera» quedó fuera de este volumen por idénticas razones.

El caso es que, como veremos en seguida, estos referentes desaparecen con el paso de Pitol de una narrativa escrita en el contexto latinoamericano a una narrativa que se va a pretender cosmopolita e internacional. Desaparecerán las referencias a los textos clásicos que, al igual que en Faulkner o en Rulfo, tendían a dar un aire mitológico o trascendental a los sucesos narrados, y desaparecerán los rasgos estilísticos o temáticos concretos que remitían tan evidentemente a sus maestros de juventud. Ciertamente, con la excepción de los momentos borgeanos y otros guiños a la obra del argentino, que reaparecen sucesivamente a lo largo de la narrativa de Pitol, todos estos primeros referentes son olvidados en las siguientes etapas, síntoma de que el autor va remodelando su canon personal con los años, pero también, de que pretende desplazar su narrativa a un sistema literario distinto en el que ser leída. Ejemplo paradigmático de esto es la intertextualidad pictórica en «Tiempo cercado»: si en este periodo Pitol remite a un muralista mexicano como ejemplo de la revolución en el arte —es decir, como ejemplo del artista que logra transmitir el goce estético sin renunciar a la intencionalidad política o la innovación vanguardista—; en los siguientes se impondrán las referencias a la pintura europea, especialmente italiana, como símbolo de lo universal.





## CAPÍTULO 4

---

### 4. DE 1966 A 1972: *LOS CLIMAS* Y *NO HAY TAL LUGAR*

Este segundo grupo de cuentos es el más amplio de los tres que hemos distinguido en la introducción. Abarca las piezas escritas entre 1963 y 1972, época especialmente productiva del autor en la que, aparte de narrativa breve, publicó también una autobiografía (Pitol 1967a), su primera novela —*El tañido de una flauta* (1972)—, prólogos y ensayos —algunos de ellos recogidos después en su primer libro de ensayos, *De Jane Austen a Virginia Woolf: Seis novelistas ingleses en sus textos* (1975)—. A ello habría que sumar la ingente tarea de traducción que llevó a cabo durante estos años. Además, según ha relatado Pitol en multitud de ocasiones, desde 1966 se encontraba trabajando en la que sería su segunda novela, *Juegos florales* (1982), una obra que le daría muchísimos problemas de composición y que reescribiría varias veces hasta el punto de ocuparle quince años de esfuerzo (véase, por ejemplo, Ochoa 1990: 38).

En lo que concierne al cuento en particular, cinco colecciones del autor ven la luz en estos años —dos de ellas, segundas ediciones con ampliaciones— siguiendo el método ya antes comentado: cuentos previamente publicados van apareciendo, revisados, junto a los nuevos. Así, el autor reordena y revisa sus publicaciones con asiduidad. Con todo, puede afirmarse que los dos títulos que resumen esta época son *Los climas* (1966, 1972) y *No hay tal lugar* (1967), ya que ambos recogen el grueso de las novedades de estos años.

*Los climas* se edita en 1966 y 1972 con un incremento en su contenido. La primera edición es mexicana y conserva, cerrando la colección, el cuento «Cuerpo presente», que ya había aparecido dos años antes en *Infierno de todos*. Los otros textos que le anteceden, de primera publicación en libro, son: «La noche», «Hora de Nápoles», «Hacia Varsovia», «Los nombres no olvidados», «Un hilo entre los hombres» y «Vía Milán»<sup>174</sup>. La segunda

---

<sup>174</sup> De estos, habían aparecido ya antes en revista: «Hacia Varsovia» (1963a; 1963b), «Vía Milán» (1964b) y «La noche» (1966b). Con respecto a «Hora de Nápoles», Rodríguez-Alcalá puso en duda su valoración como cuento: «no es en rigor un relato sino la presentación de una escena de despedida en Nápoles: el adiós de los que parten en un barco y el de los que quedan en el puerto. Nada más» (1969: 123-24).

edición es española, y añade a la primera las narraciones «Cuatro horas perdidas» y «Los oficios de la tía Clara». En *No hay tal lugar*, por su parte, persiste «Amelia Otero» y aparecen «La pantera», «¿En qué lugar ha quedado mi nombre?», «La mano en la nuca», «Hacia occidente», «La pareja» y «El regreso»<sup>175</sup>. Los otros dos libros de esta época son *Del encuentro nupcial* (1970), primer volumen de cuentos que publica en España, con solo cuatro relatos, entre los que se cuenta como novedad el que da nombre a la colección<sup>176</sup>; y una segunda edición muy corregida y disímil, como ya se comentó, de *Infierno de todos* (1971), también española, en la que se incluye la primera publicación de «Ícaro».

Por último, puede incluirse también en esta etapa el cuento «Aparición de la Falsa Tortuga», aunque la historia de redacción de este texto abarca varios años. Pitol lo fecha en Barcelona, en enero de 1969 (véase Pitol 1980a: 145; 1982a: 225), pero la primera versión impresa que conservamos es de 1971, en el suplemento *La Cultura en México*, con un título ligeramente distinto, «Donde aparece la falsa tortuga» (Pitol 1971b)<sup>177</sup>. Al final de aquella primera versión se anota que es un «Fragmento de una novela en preparación» y, efectivamente, en 1972 se publica, con muchos retoques y algunas modificaciones de sentido, como capítulo número trece de *El tañido de una flauta*. Sin embargo, en 1980 reaparece con nuevas variantes y publicado como cuento en *Asimetría: Antología personal* (1980a: 136-45), dos años más tarde, en *Cementerio de tordos* (1982a: 215-25), e, igualmente, una década después, en otra compilación de cuentos: *El relato veneciano de Billie Upward* (1992a: 241-54)<sup>178</sup>.

Es esta una etapa de búsquedas y progresos en que Pitol se distancia de los modelos literarios que marcaron sus primeras narraciones, sobre todo de Rulfo, Carpentier y Faulkner, pues la huella de Borges persiste en mayor o menor grado a lo largo de toda su obra. También se aleja de los espacios de provincias que las caracterizaron. Queda atrás el mundo de San Rafael, las referencias a la revolución y la

---

<sup>175</sup> «La pantera» (1966c), «La pareja» (1966d) y «El regreso» (1966e) habían sido previamente editados en publicaciones periódicas. «La mano en la nuca» se titulará a partir de 1970 «Una mano en la nuca» (véase la nota siguiente).

<sup>176</sup> Los otros tres cuentos que incluye este volumen, revisados, son: «Hacia Varsovia», «Una mano en la nuca» y «¿En qué lugar ha quedado mi nombre?». «Del encuentro nupcial» se publica en 1997 con un título levemente modificado: «El encuentro nupcial» (1997). Entendemos que se trató de una errata por confusión del editor, pues fue después restituido a su forma original en otras varias reediciones.

<sup>177</sup> Laura Cázares, comentando la historia textual de este cuento, explica en una nota a pie de página que Pitol no pudo estar en Barcelona en enero de 1969, e indica: «El autor sí escribió el cuento en Barcelona, más no está seguro de si lo hizo en 1970 o en 1971» (Cázares 1992: 38).

<sup>178</sup> No se publica, sin embargo, en *Todos los cuentos* (1998d), donde además de este, faltan otros relatos.

búsqueda de las resonancias bíblicas y trágicas que conseguían hacer de aquellos relatos una suerte de historias míticas. Por el contrario, los cuentos se vuelven ahora más personales y buscan indagar en los problemas vitales y singulares de cada uno de los personajes concretos que los protagonizan. Se busca, por lo general, analizar un momento determinado, relevante y representativo de sus vidas. Un momento singular que simboliza un cambio, un antes y un después, una evocación del pasado y una revelación. Surge así un modelo común que Pitol aplica en muchas de las narraciones de este periodo: el protagonista del cuento sufre por algún motivo casual una revelación existencial que le arrastra a reflexionar sobre su pasado y su momento actual, descubre que toda su vida a partir de determinado momento ha sido un fracaso, un camino hacia la decepción vital inevitable en la que se encuentra en ese momento. La reflexión del personaje sirve de este modo para el desarrollo del argumento. Por lo general, este se debe más a la rememoración llevada a cabo por el protagonista —bien en primera persona, bien por un narrador en tercera y un discurso indirecto libre—, que a los acontecimientos que tienen lugar en el primer plano de la historia, cuya relevancia es en realidad mínima y casi carente de acción, pues solo sirve de desencadenante. «Cuerpo presente» y «La noche» son dos de los cuentos que mejor ejemplifican este modelo, aunque muchos otros se estructuran de una forma muy similar. De hecho, se ha querido reducir, en alguna ocasión, toda la narrativa de Pitol —novelas incluidas— a dicho paradigma estructural (Acosta 1997: 4), si bien se trata, en nuestra opinión, de una simplificación excesiva.

Los personajes de estos cuentos son, por lo general, figuras aisladas y solitarias, bien fracasados, bien decepcionados por la vida y sus sinsabores, que tratan de encontrar sentido a los acontecimientos pasados, sus protagonistas y sus misterios. Se insiste, además, en la rareza o la singularidad de los espacios en que se encuentran, por lo general mexicanos en el extranjero, en Asia o Europa, incidiendo así en la anomalía de su situación, pues están desterritorializados, de viaje en lugares ajenos y en pleno desplazamiento. De hecho, tan solo tres de los cuentos de este periodo transcurren en un país latinoamericano («Un hilo entre los hombres», «La noche», «Los oficios de tía Clara»); mientras que los otros suceden en Polonia («Hacia Varsovia», «Una mano en la nuca», «El regreso»), Italia («Cuerpo presente», «Vía Milán», «Hora de Nápoles», «Ícaro»), Francia («Aparición de la Falsa Tortuga»), China («Los nombres no

olvidados», «Hacia Occidente») o España («Del encuentro nupcial»)<sup>179</sup>. Además, como puede observarse a primera vista, varios de los títulos insisten en la situación de movimiento o tránsito en que suceden algunos cuentos («Hacia Varsovia», «El regreso», «Vía Milán», «Hacia Occidente»). Estos escenarios —es fácil saberlo a la luz de los textos autobiográficos del autor y del lugar donde firma los cuentos— responden a los lugares reales que visitó Pitol durante estos años. Así, el veracruzano ha insistido reiteradamente en que, en conjunto, estos textos forman una suerte de diario, de anecdotario de sus viajes, en los que situaciones y anécdotas reales son ficcionalizadas.

Se insiste, pues, en el tema del viaje y en las atmósferas cosmopolitas, aunque más importante que eso son los planteamientos de muchos cuentos, que presentan un dilema entre la razón y lo irracional, lo real y lo fantástico, lo vivido y lo soñado o perdido. Los sueños, por ejemplo, y lo onírico en general, juega un papel relevante en muchos de ellos, confluyendo incluso con la literatura de raigambre surrealista en un cuento como «La pareja». Además, una característica fundamental de estas narraciones es que las oposiciones planteadas nunca alcanzan a resolverse, sino que, siguiendo las ideas teóricas esbozadas por el autor en sus ensayos, plantean un dilema sin solución final y dan conocimiento de un misterio que no es desvelado en su totalidad. La búsqueda de la ambigüedad y la polisemia narrativa son, por tanto, dos más de las características principales de estos cuentos.

Por otra parte, se desarrolla en varios de ellos una reflexión metaliteraria, característica primordial de la obra pitoliana a partir de este momento que había sido ya apuntada en «Tiempo cercado». Varios de los cuentos utilizan a personajes relacionados con el arte o la escritura para reflexionar sobre la construcción artística y presentan breves formulaciones poéticas de forma más o menos explícitas que se corresponden con las del autor real en sus ensayos literarios. Los tres cuentos más representativos en este sentido son «El regreso», «Ícaro» y «Del encuentro nupcial». Por ejemplo, al comienzo de «El regreso» leemos: «Tanto en la vida como en la literatura le parece ideal que los hechos puedan ensamblarse, fundirse a tal grado que se neutralicen, que se diluyan en una especie de fluido en que ninguna de las partes pueda valer por sí misma sino por el todo, el cual, a la postre, no debe ser sino un clima, una determinada atmósfera» (*OR* 3, 171). «Ícaro»

---

<sup>179</sup> Falta en esta lista «¿En qué lugar ha quedado mi nombre?», que, conscientemente, evita especificar el lugar en que se encuentra el protagonista. Sin embargo, la relación entre el personaje principal del cuento, el espacio en el que estuvo un año viviendo y aquel al que regresa en el presente de la acción narrativa es igualmente determinante: es el tema mismo del relato.

---

es una larga reflexión sobre la conjunción de vida y arte, donde la anécdota principal es la de un crítico de cine que descubre (o cree descubrir) en una película japonesa el trágico final de un poeta amigo suyo. «Del encuentro nupcial», por su parte, trata todo él sobre un escritor en Ibiza que escribe un relato, o, con más precisión, que tiene esbozado un relato y piensa cómo lo llevará a cabo del mejor modo posible, cómo desarrollará esas líneas argumentales que de momento están aún escasamente trazadas. El desarrollo de este segundo relato, fragmentado, desordenado, en pleno proceso de construcción y apenas vislumbrado, crece, sin embargo, hasta ocupar el grueso de la narración y convertirse en la historia principal del cuento. Allí nos encontramos otra de las imágenes metafóricas iniciales con las que Pitol, a lo largo de su obra de creación, ha ido describiendo la capacidad del arte para penetrar en lo desconocido:

En Portianitx, al norte de Ibiza, sobre un hormiguero de calas apenas vislumbradas, imaginadas casi, revisa las notas de un proyecto de relato esbozado meses atrás sobre una experiencia también apenas entrevista, tan oscura como el paisaje que se extiende bajo su balcón: un manto espeso, cuyo seno se descubre a veces por iluminaciones instantáneas: el fulgor de un relámpago revela que la oscuridad detenida tras los cristales es sólo la última de muchas capas de la misma sustancia, espesa como emulsión de plomo, que se pierde en el horizonte. (*OR* 3, 184)

Por último, hay que comentar que en este segundo grupo de cuentos, debido al recurso de la indagación subjetiva, de la introspección, el tiempo y la descripción de la narración se complican. Los periodos sintácticos se alargan y la prosa se da en párrafos más extensos, a veces de varias páginas, que tratan de reflejar la intensidad con que se avecinan los acontecimientos y los recuerdos. De este modo, algunos cuentos están contruidos básicamente mediante uno o dos párrafos largos a los que se añade una oración final a modo de cierre («Vía Milán», «La pareja» y «Los oficios de la tía Clara»). Hay saltos narrativos y la descripción temporal es igualmente subjetiva: selecciona los fragmentos determinados de la historia que quiere narrar, divaga en torno a otros motivos, vuelve a ellos, da rodeos y retrocede, o intercala otras historias aparentemente secundarias que van, sin embargo, diversificando la lectura de la narración en las distintas posibilidades interpretativas.

En lo que aquí nos concierne, conviene insistir en que Pitol borra las huellas de sus modelos literarios en este periodo. Con pocas excepciones —por ejemplo, la

reescritura parcial que de «La cena», de Alfonso Reyes, hace Pitol en «Cuatro horas perdidas»— resulta imposible hacer aquí una lectura transversal de estos textos que nos lleve a observar cómo siguió y remodeló a sus «maestros literarios», en estos años, del modo en que se ha hecho en el apartado anterior. Algunas huellas son visibles o predecibles: el peso de ciertas notas siniestras de los escritores polacos que Pitol tradujo por aquel entonces, las enseñanzas de Conrad, Henry James o Lowry para el punto de vista narrativo y la densificación de la prosa; o la continuidad de Borges en determinados motivos o giros narrativos concretos, etc.; pero sería arriesgado tratar de localizar cada uno de estos puntos para comentarlos. Lo cierto es que en este periodo Pitol encuentra la voz propia y original que, si bien se iría modulando con los años, marcará ya el resto de su obra. Son otros, pues, los procedimientos intertextuales que estudiaremos en este capítulo.

En primer lugar, queremos destacar la inmensa cantidad de referencias concretas, directas o indirectas, que hay a otras obras, generalmente literarias. Estas referencias toman en ocasiones las formas de citas, especialmente en los títulos y epígrafes de algunos cuentos, e incluso en el de algunos libros. Se trata, en otras ocasiones, de auténticos catálogos de lecturas u obras de artes, muchas veces relacionados con el carácter intelectual o de erudición que se les quiere dar a los personajes, lo que diferenciamos de otro tipo de alusiones expuestas por separado y en contextos distintos, que cobran en su singularidad una relevancia mayor. Diferente de estas citas o alusiones concretas, todas ellas marcadas específicamente en los textos, es cuando algún cuento, o parte de un cuento, parece tomar como modelo una serie de características comúnmente adscritas a un mismo género literario, con lo que podemos hablar de architextualidad, lo que haremos en relación al subgénero de las narraciones de fantasmas.

Tema aparte son los de la pseudointertextualidad y el intertexto desconocido, esto es, cuando las referencias apelan a un texto que no existe o, aunque tal vez exista, es desconocido o inidentificable. Pitol practica tal ejercicio en varios de los cuentos de este grupo y, si bien no se puede hablar en este caso de una lectura intertextual «real» —en tanto que los textos otros a los que se apela no existen o son completamente desconocidos—, nos concierne la cuestión por buscar un efecto similar a través de la ficción, de la imaginación y composición *in situ* de otro texto imaginario que, en el interior de la obra, viene a adherirse como obra externa. Se trata, pues, de un trampantojo de estilo cuasi barroco, pero que tanto Plett (1991b: 80) como Hebel (1991: 141-42), por

---

la intensidad y el lugar central que llega a ocupar esta técnica en la segunda mitad del siglo XX, relacionan directamente con la postmodernidad literaria.

Finalmente, también en este periodo pueden tenderse puentes entre distintas obras del autor, incluso con algunas posteriores, lo que nos permite hacer una lectura intertextual que ilumine, en un proceso retrospectivo, la experiencia lectora de tales composiciones. Por una parte, nos encontramos con una pareja de cuentos-tándem como son «Los oficios de tía Clara» y «Cuatro horas perdidas». Por otra, con el caso complejo de «Ícaro» y «Aparición de la falsa tortuga», no solo cuentos, sino —con algunos retoques— capítulos también de la novela *El tañido de una flauta*. Además, en uno de los dos cuentos ambientados en Polonia, «Hacia Varsovia», se nombra a un tal Juan Manuel, nombre que volverá a aparecer, con mayor protagonismo, en «Nocturno de Bujara», y que, a partir de los retoques de 2004 para las *Obras reunidas*, es también el apelativo de un personaje en «Una mano en la nuca», otro de los cuentos cuya acción principal sucede en Polonia y que Pitol ha ido puliendo durante años<sup>180</sup>. Se trata, como se verá más tarde, de una repetitiva alusión a su amigo, escritor y cineasta, Juan Manuel Torres, también mencionado en «Vals de Mefisto» —como «Manuel Torres»— y en varios de los escritos de carácter autobiográfico. Por lo mismo, es este un ejemplo magnífico del modo en que el veracruzano ha ido tendiendo puentes entre sus distintos escritos a lo largo de los años. El caso es que el amigo de Pitol publicaría también un libro ambientado en Polonia en el que mencionaría, recíprocamente, a Pitol, *El viaje* (1969), pero todo esto es un asunto complejo que, por razones de orden y organización, apuntamos ahora mínimamente pero desarrollaremos en detalle en el capítulo quinto<sup>181</sup>.

#### 4.1. CITAS Y ALUSIONES EN LOS PARATEXTOS

Entre los lugares en que pueden aparecer las marcas de intertextualidad, como es bien sabido, se encuentran los paratextos, aunque, específicamente, nos ocuparemos aquí de lo que Genette llama peritexto: aquello que se encuentra «alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título y prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto,

---

<sup>180</sup> Sobre la historia textual de este relato, hasta 1996, véase el trabajo de Montelongo (1996).

<sup>181</sup> Capítulo quinto (5.3., pp. 256-68).

como los títulos de capítulos o ciertas notas» (1987: 10)<sup>182</sup>. La responsabilidad de los peritextos, continúa Genette, pertenece única y exclusivamente al autor y el editor. Sin embargo, salvo algún caso concreto del que conocemos la mediación del segundo, podemos atribuir a Sergio Pitol la responsabilidad total de los suyos<sup>183</sup>. A este respecto, ya Broich, antes que Genette, había afirmado: «Ante todo, un autor tiene la posibilidad de localizar en el paratexto marcaciones de los pre-textos presentes en un texto» (1985: 90). Y así lo hace Pitol en los títulos de varios cuentos y libros de esta segunda etapa. También en los epígrafes. Veamos algunos ejemplos<sup>184</sup>.

*No hay tal lugar* es título cuasihomónimo del libro de Alfonso Reyes *No hay tal lugar...* (con puntos suspensivos), incluido en el volumen XI de sus *Obras completas*. Reyes, a su vez, lo toma de Quevedo, tal y como explica en el prólogo: «En cuanto al título de estas páginas, se explica por la palabra de Quevedo en su prólogo a la *Utopía* de Moro traducida por Medinilla y Porres: “... *Utopía*, voz griega cuyo significado es *no hay tal lugar*”» (Reyes 1960: 338). ¿Se trata, pues, de una referencia involuntaria de Pitol, una cita de Quevedo o un homenaje a Reyes?<sup>185</sup> En cualquier caso la lectura intertextual nos reconduce tanto a la cita de Quevedo como al libro de Reyes, es decir, a una tradición de «lugares inexistentes» en los que se insertan ahora los cuentos del libro. Así, igual que la obra de Reyes es un muestrario y análisis de lugares ideales, soñados, idealizados o imaginados, el libro de Pitol se presenta como otro. Es decir, el título previene al lector sobre el modo en que pueden o deben ser leídos los cuentos. Mas en la prosa del

---

<sup>182</sup> En otras palabras, dejamos de lado, lo que Genette denomina ‘epitexto’: aquello que aparece «alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)» (Genette 1987: 10). Todo lo cual, en verdad, y como hemos hecho hasta ahora en varias ocasiones, puede considerarse parte de alguna de las otras cuatro formas de relaciones intertextuales distinguidas por Genette, dado que, al fin y al cabo, son *otros* textos. Véanse los problemas que le plantea al propio Genette, en forma de «observaciones», esta distinción (1987: 296-97), y recuérdese las precisiones que le hacía Głowiński (1986: 191), expuestas en el capítulo primero (1.2., p. 44-45).

<sup>183</sup> La excepción sería *Vals de Mefisto*, título que, por sugerencia de Herralde, Pitol habría aceptado para la segunda y siguientes ediciones de *Nocturno de Bujara*. Esto ya se comentó antes. Véase el segundo capítulo (2.2., p. 92, n. 92).

<sup>184</sup> Teresa García Díaz ha comentado, en otro lugar (2002: 87-139), *grosso modo*, todos los títulos y títulos interiores de la obra de Sergio Pitol hasta *El arte de la fuga*. Nosotros comentamos aquí los de este grupo de cuentos parcialmente, tan solo cuando encontramos relaciones intertextuales en ellos. Sobre la cuestión de los títulos en la obra de Sergio Pitol, también puede consultarse el trabajo de Alberto Vital (1998).

<sup>185</sup> A propósito de los títulos de este libro y de *Los climas* ha escrito Sergio Pitol: «Uno de mis libros de cuentos se llama *Los climas*, otro *No hay tal lugar*; el primer título alude a la variedad de los espacios, el segundo lo niega» (OR 5, 274). Igual de interesante es recordar que un año antes de publicar *No hay tal lugar*, en 1966, Pitol se había doctorado por fin con una tesis sobre el aspecto jurídico de las utopías del Renacimiento. Lamentablemente, no hemos tenido la ocasión de consultar esta disertación, pero es posible que en algún momento se puedan reconstruir los puentes que unen ambos textos.



veracruzano se cumple siempre una misma estructura: las *utopías*, esos lugares ideales que no existen, se tornan siempre repulsivos y desesperantes, ya se trate del pasado, del presente o del futuro. Los cuentos acaban siendo fracasos insuperables, sueños perdidos y anhelados, un pasado irrecuperable o un ámbito de pesadilla. De ahí que, para Humberto Guerra, quizás el único que ha estudiado el libro como conjunto de relatos unitario, la característica común entre estos cuentos sea la tensión existente entre el presente de los personajes y la idealización del pasado, lo que da siempre un mismo resultado: la situación existencial negativa de los protagonistas. Escribe Guerra:

Ese resultado existencial negativo se alcanza después de una idealización del pasado que se devela como la constatación de que no es posible refugiarse en esa etapa previa mejor, ya que al frecuentar ésta última quien recuerda constata que no existe el refugio en ese recuerdo. Es más, el pasado está constituido estructuralmente por su incapacidad de ser abrigo pues es tanto o más terrible que el tiempo presente (2001: 31).

Por su parte, el cuento «Del encuentro nupcial», que da título a otro libro del autor, también debe su nombre a otro texto con el que guarda una intensa relación significativa. Se trata, en concreto del verso de un poema. Pitol ofrece la fuente tan solo al inicio de ese libro de título homónimo, donde cita: «Y al término / del encuentro nupcial: / sucumbe...», seguido del nombre de José Emilio Pacheco (Pitol 1970a: 7). Es, en resumen, un fragmento del poema «Escorpiones», incluido en el libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), en la sección «Los animales saben». Con el fin de contextualizar el fragmento, ofrecemos a continuación la composición completa:

El escorpión atrae a su pareja  
 y aferrados de las pinzas se observan  
 durante un hosco día o una noche  
 anterior a su extraña cópula  
 y el término [sic]  
*del encuentro nupcial:*  
 sucumbe el macho  
 y es devorado por la hembra  
 —la cual (dijo el Predicador)  
 es más amarga que la muerte. (Pacheco 1969: 91, énfasis nuestro)

Pitol, con ojo de editor, o advertido por su propio amigo, corrigió lo que seguramente no era más que una errata en el quinto verso del poema, que, de hecho, sería revisado por Pacheco en otras reediciones. Verbigracia, en *Álbum de zoología* se lee: «El escorpión atrae a su pareja / y aferrados de las pinzas se observan / durante un hosco día o una noche / anterior a su triste cópula. / Termina / el encuentro nupcial: / sucumbe el macho / y es devorado por la hembra / que, dijo El Predicador, / *es más amarga que la muerte*» (2006: 82). El énfasis final es del original, que está anotado a pie de página mediante un asterisco con la siguiente información: «Eclesiastés o El Predicador, 7: 26».

Estamos de acuerdo con Acosta en que la referencia al verso de los «Escorpiones» trata de asemejar la relación sexual-carnívora de los animales con la sexual-sadomasoquista de los protagonistas del cuento (1997: 72-77), de hecho, en forma similar a como ya lo hiciera antes Arreola en «Insectiada», uno de los textos de *Bestiario* (1959)<sup>186</sup>. Lo que se nos revela al final del relato —del cuento que escribe el narrador, pues el relato es una caja china de narraciones— es el deseo salvaje, animal, que Josefina tiene de dominar a su pareja como la hembra domina al macho en la relación sexual de los escorpiones (metafóricamente hablando): «El mar es mi enemigo, mi rival —se oye decir sin sorpresas, con muy poca emoción, como si la voz no procediera del todo de ella— y yo seré tu amiga, tu enemiga, cuando sea tu enemiga me amarás más aún: serás mi ovejita, yo seré tu lobo; gozarás y gozaré al ver sangrar tu cuerpo flagelado» (*OR* 3, 198)<sup>187</sup>.

«Un hilo entre los hombres» debe su título, como «Del encuentro nupcial», a otro poema. Pitol lo hizo explícito en las dos ediciones de *Los climas* (1966a y 1972b), donde daba en forma de epígrafe dos versos del chileno Efraín Barquero, sin especificar su procedencia: «Soy algo más que un hilo entre los hombres. / Soy uno entre todos, pero aún no he elegido» (Pitol 1966a: 66; 1972b: 13)<sup>188</sup>. Sin embargo, en ediciones posteriores la cita desapareció y el título pasó a convertirse en otra marca de intertextualidad cuasi secreta o solo apta para los eruditos en la obra pitoliana. Como puede ser difícil localizar

---

<sup>186</sup> Sobre este último cuento de Arreola y su irónica visión del sexo y las relaciones en pareja, véase: Mora Valcárcel 2000: 139-40).

<sup>187</sup> En las tres primeras publicaciones del cuento se lee: «... tu cuerpo subrayado» (1970a: 79; 1980a: 129 1982a: 206).

<sup>188</sup> Sobre este título escribe Teresa García Díaz: «el receptor puede interpretar el título como un nexo que une a diferentes seres humanos. En el cuento existe una relación muy profunda entre un joven y su abuelo [...]. El hilo que los unía se rompe a pesar de su aparente fortaleza, la relación: al igual que el hilo, era frágil» (García 2002: 92-93).

---

el poema completo de Barquero, lo citamos a continuación. Se trata de la quinta pieza de «Canción de la ciudad», compuesto de un total de nueve partes e incluido en el libro *Enjambre* (1959):

Mi sustancia tiene olor a gas quemado  
Por lejanos automóviles.  
Alguien,  
En la sombra de las grandes ciudades,  
Vive por mí la vida a que yo aspiro.  
Porque no puede perderse el otro ser  
Que condena cada una de mis faltas.  
Sería absurdo pasar sobresaltado  
Por un mundo que no recuerda nuestra imagen.  
No puedo seguir saltando ni haciendo musarañas,  
Al choque de la luz y del sonido.  
Soy algo más que un hilo entre los hombres.  
Soy uno entre todos, pero aún no he escogido. (Barquero 1959: 88-89)

La función de esta referencia, parece, pues, similar a la de la anterior. Siguiendo a Genette: por una parte, esclarece el título del cuento (1987: 133), indica cual ha sido su fuente de inspiración y de dónde le viene la idea principal de la narración, reconoce su deuda y la agradece; por otra, «consiste en un comentario del texto, que precisa o subraya indirectamente su significación» (Genette 1987: 134). En otras palabras, según indica Héctor Orestes, con el epígrafe, «quedamos advertidos que estamos ante lo que puede ser la historia de una transición, ya sea entre épocas o estados de conciencia y también lo que puede ser un recuento de elecciones y rupturas, suerte de brevísima novela de educación sentimental» (2012). La recomposición de la lectura con la cita no haría más, pues, que afinar las causas que motivan ese cambio y los sentimientos que subyacen en el protagonista. Ante la soledad homogénea de la urbe, que puede llegar a ser decepcionante, el personaje del cuento, cual el sujeto poético del poema, decide que quiere hacer algo para cambiar su destino; más aún, aprende que puede y debe escogerlo. Se trata, como es relatado claramente en el cuento, de una verdadera iluminación, aunque esta surge de un proceso de decepción ante la realidad: «Durante ese año había vivido bajo la falsa impresión de que un cambio absoluto regía su mundo, pero la desilusión sufrida hacía una semana le reveló de golpe que los nuevos, deslumbrantes escenarios en que ahora

transitaba se anudaban por medio de infinitos hilos, imperceptibles casi, inimaginables al primer golpe de vista...» (OR 3, 101).

El título del cuento «Ícaro», por su parte, apunta a un mito tan conocido que el comentario se hace casi innecesario. La historia es sabida por todos y la tradición textual, amplísima: se remonta a la Grecia antigua y llega a la actualidad abarcando los más diversos medios artísticos (pintura, literatura, escultura y un largo etc.). En literatura, tal vez la versión más conocida sea la de Ovidio en *Las metamorfosis* (8.155-68 y 8.183-262). En fin, es más que evidente que con dicho título Pitol apunta hacia el paralelismo establecido en el cuento entre el amigo desaparecido del narrador, Carlos, y el personaje mítico, dos figuras que sucumben, dicho sea de manera metafórica, en el intento de alzarse en un vuelo singular y único, movidos por el orgullo y la prepotencia. Más aún, el final del protagonista, que el narrador cree intuir a través de la película japonesa, va implícito ya en el título, que convierte dicho relato en una recreación moderna del mito clásico. Al final del cuento, en la descripción de las escenas últimas de la película, ese paralelismo se hace explícito, «Ícaro ha vuelto a hundirse en el mar» (OR 3, 183), dice el narrador, lo que supone el fracaso vital, existencial, del protagonista. Se superponen así tres relatos en paralelo: el cinematográfico (la escena narrada), el mítico (la historia de Ícaro) y el fabuloso o supuesto por el narrador (la historia presentida de su amigo Carlos).

No obstante, Acosta, en su tesis de doctorado (1997: 53-56), apunta hacia la posibilidad de que el título de este cuento se refiera también al relato homónimo de Jaroslaw Iwaszkiewicz, traducido por Pitol para su *Antología del cuento polaco contemporáneo* (en Pitol 1967c: 88-90). Se trataría así de una referencia intertextual oculta, solo apta para los conocedores expertos de la obra pitoliana o amigos íntimos del escritor, o de un homenaje secreto al autor eslavo, pues no hay marcas intertextuales específicas que apunten, entre la inmensa historia textual del mito de Ícaro, al cuento polaco en particular. La idea es, pues, sugerente, pero plantea un problema interpretativo en tanto que no hay un paralelismo preciso ni marcado entre la narración de Iwaszkiewicz y la de Pitol. Ciertamente es que Acosta trata de argumentarlo, pero en nuestra opinión la interpretación es excesiva y trata de encontrar rasgos comunes en dos historias disímiles donde difícilmente puede haberlos. A nuestro parecer, una posible explicación, aunque un tanto enrevesada, puede ser la de que Pitol encontró en el cuento polaco, o tratara de indicar a través de él, el auténtico intertexto en el que se inspiró para su narración, el cuadro de Brueghel al que alude Iwaszkiewicz en las líneas iniciales de su relato, o, más

---

en concreto, la reflexión inicial de Iwaszkiewicz sobre el cuadro de Brueghel, que se desliga del resto de la narración a modo de introducción o prefacio:

Hay un cuadro de Brueghel llamado *Ícaro*. En él se ve a un campesino que ara la tierra en un alto acantilado junto al mar; un pastor impasible apacienta su rebaño, y un pescador tiende las redes en la costa. A lo lejos, puede vislumbrarse una tranquila ciudad. En el mar navega, con las velas desplegadas, un barco en cuyo puente unos comerciantes discuten sus negocios. En fin, estamos ante los afanes y preocupaciones cotidianos, frente a una vida de simples menesteres y problemas humanos sencillos. ¿Dónde está Ícaro? ¿Dónde está aquel que trató de alcanzar el sol? Sólo, si observamos minuciosamente el cuadro, podremos descubrir en un rincón del mar un par de piernas que se sumergen en el agua, y arriba, revoloteando en el aire, unas cuantas plumas que el brusco descenso desprendió de las alas ingeniosamente fabricadas. La caída ha ocurrido hace un instante apenas. Se trata del temerario que según la leyenda griega, construyó unas alas para volar y se elevó a tal altura que llegó cerca del sol. Sus rayos fundieron la cera con que se había pegado el joven las plumas, y el desdichado se precipitó en el abismo. La tragedia ha ocurrido; helo allí que se hunde y se ahoga en el mar. Pero los hombres nada han advertido. Ni el campesino que ara la tierra ni el comerciante que navega, ni el pasajero que contempla el cielo, ninguno se ha dado cuenta de la muerte de Ícaro. Sólo el poeta o el pintor la han visto y la han transmitido a la posteridad. (Pitol 1967c: 88)

En nuestra opinión, he ahí, en este fragmento, la referencia oculta de Pitol a Iwaszkiewicz, si es que la hay. Es este el punto de fusión en que ambos textos se unen realmente en una lectura intertextual. No en los argumentos de los dos cuentos, que a partir de aquí difieren en todos los puntos, sino en el pensamiento de que solo el artista puede transmitir a la posteridad, porque solo él lo ve, aquello que está oculto para el resto. Es decir, el arte como forma de indagación de la realidad en todos los sentidos, idea que es muy común en la obra de Pitol, incluso en el sentido más literal, hasta el punto de que el narrador del cuento mexicano pueda conocer el final de la historia de su amigo gracias a la obra de un cineasta japonés.

El título «La pareja», según se indica casi al final del relato, remite a una pintura de André Masson de 1936. Aunque no hemos logrado identificarla (ningún trabajo del autor de ese año responde en la actualidad, que sepamos, ha dicho título)<sup>189</sup>, Pitol describe el cuadro en el texto mediante una écfrasis: «En colores rojos el esbozo de una figura, a su lado un espacio vertical lleno de manchas de color que no logran integrar nada, y sobre ambas partes una lluvia de signos, de formas jeroglíficas, de caligrafías, de voces que cubren la soledad de aquel cuerpo junto al vacío...» (OR 3, 170). Esto es, introduciendo una imagen visual de la pintura de Masson en el relato —pintura que disfruta de señas de identidad propias para quien la conozca—, se describe la situación en la que queda el personaje protagonista tras la pequeña odisea entre el sueño y la vigilia que acaba de vivir: «... y de golpe le parece descubrir allí su presente, su condición, la serie de momentos que forman su tiempo emocional» (OR 3, 170). La pintura surrealista viene a apoyar así al que quizás sea el cuento más cercano al surrealismo de Sergio Pitol, un cuento que recurre especialmente a las imágenes visuales. El título del cuento, que parecía predecir la unidad de dos personas, deriva finalmente en una imagen grotesca de absurda soledad e incompreensión junto al otro.

Todo este cuento, recuérdese, gira en torno a las visiones soñolientas del protagonista en la cama, las cuales van de la cabeza concreta de Pawel, el polaco con quien se acostó la noche anterior y junto a quien despierta, hasta las deformadas visiones de sus recuerdos, sueños y divagaciones, en las que aparece representada reiteradamente una cabeza cortada. No por casualidad Pitol busca en esta ocasión apoyarse en artes plásticas como la escultura y la pintura para dar mayor profundidad de formas e imágenes al relato. El protagonista piensa, por momentos, «en una escultura imposible que pudiera injertar el nervio, la descarnada vibración de [Alberto] Giacometti en la más lánguida y carnal escultura de [Constantin] Brancusi»<sup>190</sup>; y piensa, más tarde, «en uno de los retratos de [Francis] Bacon» (OR 3, 168 y 169); para acabar finalmente, tras la mención de Masson, que desvela el origen del título y la metáfora central del relato, regresando en

---

<sup>189</sup> Ciertamente, ni siquiera hemos encontrado un cuadro de Masson que se llame «La pareja» a secas. Existen varias con este sintagma, pero ninguna de 1936, ni que coincida con la descripción que da Pitol, que pensamos, sí refleja, no obstante, los principales rasgos de estilo de otras obras suyas. ¿Se tratará de un pseudointertexto?

<sup>190</sup> He aquí una variante significativa introducida por el autor en las *Obras reunidas*, ya que en todas las ediciones anteriores se lee, en lugar de «... y carnal escultura de Brancusi», «... y carnal escultura de Antinoo» (1966d: 48; 1967b: 93; 1982a: 178; 1990a: 185; 1992a: 215; 1998d: 204), en referencia a la escultura del mundo clásico, y no a la cuasi abstracta o vanguardista del artista rumano.

una última línea a la más truculenta visión de la cabeza cortada. De este modo, el motivo central, el sueño grotesco, se impone en último término sobre la vigilia: «Cierra los ojos. Sola, sin necesidad de esfuerzo, de atracción, vuelve a aparecer la cabeza tajada, ahora a su lado...» (OR 3, 170).

El cuento «Aparición de la falsa tortuga» incluye una referencia de intertextualidad marcada al personaje de *Alicia en el País de las Maravillas*, Mock Turtle, traducido en español comúnmente como Falsa Tortuga, y con ello, a la situación que se parodia en el cuento, la que sucede en el capítulo noveno del libro de Lewis Carroll, intitulado «La historia de la Falsa Tortuga» («The Mock Turtle's Story»). Pitol se confesó admirador de esta obra en el prólogo que escribió para una de sus traducciones en 1972 (véase Pitol 1972c)<sup>191</sup>. Allí, incluía a la Falsa Tortuga y a otros personajes del libro entre los más entrañables y característicos de la mitología y el folclore inglés, comparándolos con figuras tales como Robin Hood, Puck o Sherlock Holmes (1972c: IX). Más aún, definía el canto de la Falsa Tortuga a la «hermosa sopa de la noche» —en el capítulo décimo— como «uno de los grandes momentos del libro» (Pitol 1972c: XVI).

La «sorpresa» del cuento de Pitol, sin embargo, cuyo título, de carácter temático —según la clasificación de Genette—, promete a quien conozca la novelita inglesa la reaparición del personaje de Carroll, reside, por tanto, en que se trata aquí de un personaje distinto, de una persona de carne y hueso —en la ficción, claro está—, pues Falsa Tortuga es el apelativo despectivo con el que en la narración se conoce a la protagonista. Con todo, no se trata de un apelativo casual o azaroso, sino de una marca explícita de intertextualidad que, igualmente, avanza parte del tema de la narración, ya que esta puede leerse como una parodia del fragmento correspondiente a la obra de Lewis Carroll. A este respecto, ya Laura Cázares ha escrito con anterioridad: «al ser entrevistada por la periodista francesa, la Falsa Tortuga entra de lleno en la parodia. Una parodia que tiene como referentes los discursos de nuestros políticos [mexicanos] y el diálogo absurdo que se establece entre Alicia y la tortuga artificial» (1992: 43). De este modo, según ella, «la racionalidad del discurso de Alicia y la irracionalidad del discurso de la Falsa Tortuga, tienen su equivalente en las expresiones exactas y precisas de la periodista y en las incoherentes de Mock Turtle» (Cázares 1992: 44), afirmación con lo que estamos absolutamente de acuerdo.

---

<sup>191</sup> Ha habido varias reediciones de esta traducción con el prólogo de Pitol.

«Hacia Varsovia», por último, está precedido también por un epígrafe de dos versos que, si bien, a diferencia de los otros epígrafes, han resistido el paso de las sucesivas ediciones, lo han hecho con erratas. Son los siguientes: «Si es que estamos soñando, que soñemos / hasta que nos convenza nuestro sueño» (1972 b: 55)<sup>192</sup>. Corresponden a Gabriela Mistral, de quien de nuevo se da el nombre pero no se indica el título del poema o la procedencia, lo que en este caso supone un misterio que no hemos logrado resolver. Hemos localizado los versos, pero en un poema inédito de *Lagar II*, «Dos trascordados», libro que no se publicó hasta 1991, más de treinta años después del fallecimiento de la premio Nobel. ¿Conoció Pitol una versión anterior de este poema, ya fuese por medio de alguna amistad, directamente de la poetisa o en alguna publicación que desconocemos?, ¿o tan solo conoció estos dos versos sueltos o parte del poema final?<sup>193</sup> Se trata de un caso complejo y de difícil solución, pues no sabemos si Pitol se inspiró en la misma versión del poema que ha llegado hasta nosotros. En cualquier caso, son significativas las semejanzas que pueden encontrarse entre los temas del poema y los del cuento, lo que sigue invitando, pues, a una lectura intertextual, ya se haga esta con cierta prudencia, ya sea en esta ocasión el cuento de Pitol el que incide en el sentido del poema y no viceversa. Compárense por ejemplo estas dos estrofas, que coinciden con la narración de Pitol en el encuentro misterioso en una noche de ventisca, la confusión sueño/realidad, la posterior idea de dejarse llevar por el sueño, y la nueva confusión final, como en el cuento de Pitol, entre el sueño y la muerte:

Nos cruzamos en noche de ventisca;  
en las mismas posadas estuvimos,  
ciegos dormidos y ciegos despiertos.  
De la vigilia ya desconfiamos;  
si es que estamos soñando, que soñemos;

---

<sup>192</sup> Las erratas son de dos tipos: o bien la escisión de los dos versos no se ha hecho en el lugar adecuado, destruyendo los endecasílabos —«Si es que estamos soñando, que soñemos hasta que / nos convenza nuestro sueño» (1999a: 43)—, o bien se han dividido en tres versos de siete, siete y ocho sílabas en lugar de en dos de once —«Si es que estamos soñando, /que soñemos hasta que / nos convenza nuestro sueño»— (1998d: 141; *OR* 3, 120).

<sup>193</sup> A mediados de marzo de 2017 le escribí a uno de los más profundos conocedores de los diversos lugares donde se publicó la obra de Mistral, el Señor Pedro Pablo Zegers Blachet, para preguntarle si conocía algún otro sitio donde Pitol hubiese podido leer estos versos. Su sugerencia fue que los podría haber leído en los mismos rollos de microfilmes que el usó para preparar la edición de *Lagar II* de 1991, los cuales se encontraban en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Conste aquí mi agradecimiento al Señor Zegers por la idea. También la atención de la profesora Patricia Rubio, que fue quien me encaminó hacia él.



hasta que nos convenza nuestro sueño.  
 [...]

Todos partieron y estamos quedados  
 sobre una ruta que sigue y nos deja.  
 Y no lloramos cuando desprendimos  
 sus pobres manos de su ronda muerta.  
 Si todo ha sido sueño y desvaríos  
 que me madure en el sueño la muerte. (Mistral 1991: 70)

Con todo, queremos remarcar que no hay indicios suficientes en «Hacia Varsovia», a nuestro modo de ver, para afirmar con Prada Oropeza que el final del relato supone la muerte del protagonista, y que este, como Juan Preciado en *Pedro Páramo*, narra «desde la muerte» (Prada 1996: 60)<sup>194</sup>. Todo lo contrario, en nuestra opinión, la solución al enigma que plantea el cuento —esto es, si la historia sucede o no sucede, si se trata de un sueño o no— radica precisamente en las palabras del epígrafe, y de ahí su importancia: el protagonista, en su estado enfermizo y bajo los efectos del alcohol, *sueña* la historia, y lo hace hasta que *el sueño le convence*, es decir, hasta que se reúne con su tía abuela polaca y conoce los restos de su abuelo, cumpliendo, además, lo imposible, pues la casa a la que llega, la del nacimiento de la abuela, como se nos había informado antes, ya no existe: «*el otro sitio, el detestable entre los detestables, el de mi nacimiento, el de ella, no necesitaré siquiera mencionarlo. No existe ya. [...] el fuego, lo sé!, ¡con qué amargo regocijo he contemplado en los diarios la foto!, se encargó de lavar la superficie, de purificar el aire que hoy día respiramos*» (OR 3, 121)<sup>195</sup>.

## 4.2. LAS LISTAS

Llama especialmente la atención, en varios de los cuentos de este grupo, la cantidad de obras artísticas —principalmente literarias, aunque también pictóricas, filmicas o de otro tipo— que son citadas en grupo, unas al lado de las otras, formando pequeñas listas de títulos que difícilmente pueden relacionarse con la narración en la que

<sup>194</sup> Lo mismo le discute José Luis Martínez Morales a Parada en: Martínez 2004: 70.

<sup>195</sup> El fragmento es ligeramente distinto en las dos primeras publicaciones del cuento (1963a; 1963b), aunque se trata de cuestiones de forma y estilo que no afectan al contenido. Las cursivas, por ejemplo, aparecen por primera vez en *Los climas* (1966a).

se las nombra de forma inmediata. Parece que se trata, en estos casos, de dar cuenta del contexto intelectual o erudito en el que se mueven los personajes del cuento, e incluso de menospreciar o caricaturizar ese contexto, más que de establecer un vínculo específico de intertextualidad entre la narración y esas obras citadas. Por otra parte, es evidente que en la mayoría de casos estos títulos reflejan igualmente los gustos, pasiones y obsesiones del propio Pitol, tan aficionado también en sus ensayos a las listas de autores y títulos. Así pues, podemos hablar en estos casos, siguiendo a Plett, tanto de citas eruditas como de citas ornamentales, aplicando a los textos literarios estas nominaciones que él utiliza para los escritos académicos, ensayísticos o similares (Plett 1991b: 64-65)<sup>196</sup>. Son citas eruditas, en nuestra opinión, aquellas que hacen los personajes —o el narrador en estilo indirecto libre, quien hace suyas las palabras de los personajes— y tienen como fin último la demostración de un argumento o punto de vista, de un lucimiento erudito o un gusto refinado. Por su parte, las citas ornamentales serían aquellas que, referidas mayormente por los narradores en tercera persona de los cuentos, no cumplen, en apariencia, ninguna otra función que la de *embellecer* el texto con nuevos estímulos estéticos para el deleite del receptor (cf. Plett 1991b: 64-65).

El primero de estos catálogos está localizado, en verdad, en «Pequeña crónica de 1943», uno de los cuentos de la etapa anterior que, como se comentó, avanza ya características de la siguiente. Allí, en el momento en que Ismael se ha encerrado en su habitación con su amigo Gastón, ambos personajes se deleitan en repasar sus obras favoritas, listado de lecturas de formación que puede relacionarse también con la nota autobiográfica que impregna estos cuentos y, por lo mismo, con el canon personal del propio Pitol.

Le había dicho con rubor, [...] que por supuesto él prefería otra clase de lecturas; que conocía casi toda la obra de Julio Verne.

— ¿Te gustó *La isla misteriosa*?

— ¡Claro que me gustó! ¡Qué libro! Pero de entre las novelas de Verne mis favoritas son *La jangada* y *La casa de vapor*. ¿Las has leído?

Y luego hablaron de otras más, de *La isla del tesoro*, del *Sabueso de los Baskerville*, de *Kazán, perro lobo*, y Gastón insistió en que debía leer *Resurrección*, de Tolstoi, un escritor ruso formidable. (OR 3, 95)

---

<sup>196</sup> Plett, a su vez, parte de una tipología previa establecida por Morawski (1970).

De forma similar, en «Un hilo entre los hombres», otro cuento sobre un joven deseoso de lecturas y afán de aprendizaje, se deslizan títulos y más títulos que reflejan un periodo de formación, una pasión por la lectura y un pequeño canon personal en el que todo cabe siempre que se trate de los grandes nombres del canon oficial, desde Góngora, Quevedo y Stendhal hasta Dostoievski, Goethe y Valéry. El gusto por estas listas de autores y obras adoradas, así como el más sincero amor por los libros, alcanza uno de sus más logrados momentos de emoción cuando Gabriel, el protagonista del cuento, se pasea frente a las grandes vitrinas de una librería:

... sabía muy bien en que rincón estaba el *Fausto* editado por la Universidad de Puerto Rico, y la colección de clásicos de Espasa, dónde una edición bellamente encuadernada en piel flexible de color vino añoso de *Muerte sin fin*, y otra, algo tosca, en verde pasta rígida, de la *Antología* de Cuesta; le gustaba detenerse, ahora que leía con tan pocas dificultades en francés, frente a la vitrina que guardaba los radiantes tomos blancos de la *Pléiade*: allí, Nerval y Baudelaire, el teatro de Claudel, el *Journal* de Gide, Dostoievski, y los varios volúmenes de *La comédie humaine...* (OR 3, 102)

Otras veces, estas listas de nombres tienden a lo lúdico, a un juego de erudición y lucimiento que acaba, por lo hiperbólico, en lo caricaturesco. Así sucede, por ejemplo, en «Cuerpo presente», donde el protagonista, que ha pasado toda la noche bebiendo, finaliza la velada en casa de unos jóvenes desconocidos contemplando, y deseando participar en él para abrumarlos, un entretenimiento que recuerda mucho a algunos de los divertimentos de *Rayuela*:

No entendía si recitaban una lección o se ensayaban en un juego para él desconocido, misterioso, recóndito, al no poder localizar ni descubrir su mecanismo. [...] Todos parecían hablar al unisono y, sin embargo, percibía indistintamente las voces, una a una:

—Piero de Benedetto de Franceschi, detto Piero de la Francesca.

—Paolo Caliarì, detto il Veronese.

—Jacopo Robusti, detto il Tintoretto.

—¿La dirección? ¿El primer premio? ¿Fritz Lang?

—Antonio Allegri, detto il Correggio.

—Francesco Mazzola, detto il Parmigianino.

—Hai detto Malcolm Lowry? Quello de *Under the volcano*?

[...]

Hubiera querido levantarse, arrastrarse si fuera preciso y participar en el absurdo juego, abrumarlos con sus conocimientos, declarar a voces que había recorrido todos los museos importantes de Europa... (OR 3, 118)

Pero el lugar donde esta fiesta de las citas eruditas y ornamentales llega a su límite es, sin duda, en el cuento «Aparición de la Falsa Tortuga». Nos encontramos ahí con lo que en inglés se conoce como *name-dropping*, esto es, la constante citación de títulos y autores de la alta cultura como modo de alardeo de conocimientos<sup>197</sup>. Todo este cuento se convierte así en un despliegue excesivo de referencias tanto al cine como a la literatura que no buscan otro fin que el juego y lo humorístico, la ironía y lo paródico, con más razón cuando varias de las atribuciones citadas en él son falsas, ya que están encaminadas a divertir al lector erudito, quien al identificar las falsas atribuciones se deleita en el placer estético de la identificación y descubre la broma. A ello se ha referido Laura Cázares con el concepto de «falsotortugismo», es decir, «la presunción, la ignorancia, la petulancia y la erudición extremas»; indicando: «en el exceso los extremos se unen: a la misma deshumanización y pérdida de perspectiva pueden llevar el mucho conocimiento y la total ignorancia» (1992: 49)<sup>198</sup>.

En fin, otras de estas listas se encuentran en «Hacia Varsovia» (OR 3, 122 y 124), «Una mano en la nuca» (OR 3, 145 y 146) o «Del encuentro nupcial» (OR 3, 185 y 187-88). Aluden a libros leídos, descubiertos o comentados entre amigos, y al ambiente intelectual y artístico en que, en general, se mueven muchos de los personajes de Pitol, yuxtaponiéndose las nóminas de autores y los distintos contextos culturales. Por ejemplo, haciendo balance con los nombres más sonados de otras listas, en «Hacia Varsovia» se halla una nómina de los artistas rusos y polacos descubiertos por Pitol en aquellos años. Ahora bien, lo curioso es que los nombres polacos cambian y aumentan con los años. Si

---

<sup>197</sup> Así lo define el *Merriam-Webster*: «the studied but seemingly casual mention of prominent persons as associates done to impress others» (2017). Se trata, según Genaro J. Pérez, de uno de los *leitmotiv* característicos de la narrativa de Sergio Pitol (2011: 36). Sobre ello ha escrito también García Díaz: «La mayoría de las personas, en algún momento de su vida, han hablado de alguna obra literaria sin haberla leído; solo se fundamentan en el título, en el nombre del autor, en otras obras del mismo autor, o inclusive en lo que se ha oído o leído sobre ella: su título es el sujeto de la conversación. Pitol parodia este hábito, el *namedropping* [sic], en “Aparición de la Falsa Tortuga” y *El tañido de una flauta*» (2002: 90; véase también la p. 60).

<sup>198</sup> Laura Cázares, en su artículo ya citado, se ha detenido con detalle en este cuento de Sergio Pitol, del que explica cómo funciona en él el humor, la ironía, lo grotesco y la deshumanización de los personajes (Cázares 1992). No creemos necesario, por tanto, volver sobre todo ello.

en la primera versión había solo tres (1963a: XVII; 1964a: 262), y después cuatro (1966a: 42 en adelante), el veracruzano aprovecha la revisión que hizo para las *Obras reunidas* e incluye aquí varios nombres más, entre ellos el de dos de sus escritores favoritos —Schulz y Gombrowicz—. Esta última versión dice así:

¿Tanto hablar y discutir sobre los acontecimientos internacionales, sobre Cuba, sobre ciertas materias que profesionalmente nos concernían, sobre Léger, cuya retrospectiva acababa de ver días atrás en Moscú, sobre Ehrenburg, Evtushenko y Vozniesiensi, sobre Kott, Andrzejewski, de Witkiewicz, Schulz y de Gombrowicz, de Tadeusz Kantor, Grotowski, Wajda y Penderecki, de María Jarema y los últimos abstraccionistas polacos, para acabar en esto? (OR 3, 124)<sup>199</sup>

Resulta imposible comentar aquí todas estas referencias. Pero puede observarse que, en términos generales, estos listados de obras y autores pierden potencialidad artística al aparecer en grupo. Al contrario de los casos que hemos comentado para los títulos y los epígrafes, o de las citas aisladas que comentaremos a continuación, los listados no parecen ser marcas intertextuales concretas, es decir, que no apuntan preferentemente a una lectura intertextual de los cuentos en que aparecen con los textos citados, sino a buscar unos efectos de erudición y ornamento, así como a exponer las lecturas canónicas entre las que pretende posicionarse. En último término, lo que indica Genette en referencia a los epígrafes, es válido aquí para este tipo de citas. Se trata de signos, que quieren ser índices, de cultura. A través de ellos, el autor «elige sus pares y su lugar en el Panteón» (Genette 1987: 136).

<sup>199</sup> Compárese con Pitol 1963a: XVII y 1964a: 262: «¿Tanto hablar y discutir sobre los acontecimientos internacionales, sobre Cuba, sobre ciertas materias que profesionalmente nos concernían: las nuevas directivas sobre arte y literatura de la Unión Soviética, sobre Ehrenburg, Evtushenko y Voznisiensi, sobre Kawalerowicz e Iwazkiewicz, sobre María Jarema y los últimos abstractos, para acabar en esto?». O con Pitol 1966a: «¿Tanto hablar y discutir sobre los acontecimientos internacionales, sobre Cuba, sobre ciertas materias que profesionalmente nos concernían, sobre Léger, cuya retrospectiva acababa de ver días atrás en Moscú, sobre Ehrenburg, Evtuzenko y Voznisiensi, sobre Andrzejewski, Wajda y Penderewski, de María Jarema y los últimos abstraccionistas polacos, para acabar en esto?». Después, el nombre de (Ignacy Jan) «Penderewski» es sustituido por el de (Krzysztof) «Penderecki» (1970a: 17), pero no vuelve a haber cambios significativos hasta la versión de las *Obras reunidas*.

### 4.3. CITAS Y ALUSIONES SIGNIFICATIVAS EN EL INTERIOR DE LOS CUENTOS

Ya nos hemos ocupado de las citas y alusiones en los paratextos de los cuentos en relación con su contenido (los títulos de los libros, los de los cuentos y los epígrafes), también de las listas de nombres de autores y obras, y del llamado *name-dropping*. Nos centraremos ahora en citas y alusiones concretas, explícitas y significativas que se encuentran en el interior de los cuentos. Estas pueden ser más o menos significativas y jugar un papel más o menos relevante en los argumentos de las narraciones. En «Del encuentro nupcial» y «Los nombres no olvidados», por ejemplo, las referencias intertextuales articulan gran parte del sentido de la narración. No ocurre lo mismo en otros casos, donde se utilizan para cuestiones diferentes, como la descripción, ya se trate de la actitud de un personaje, de alguno de sus rasgos físicos o personales, o de una situación o imagen específica. Comentaremos en primer lugar estos últimos usos.

En «Los oficios de la tía Clara» toda la trama gira en torno a la relación que dos personajes establecen mediante dicha tía, personaje celestinesco que sirve a los dos para organizar sus encuentros amistosos, bajo los cuales se deja insinuar una relación de deseo homosexual que, precisamente porque no termina de aflorar, da lugar a la explosión del conflicto final y la separación entre ambos. El cuento toma la forma de una carta escrita por uno de los dos amigos y dirigida al otro muchos años después de los sucesos que se rememoran. De este modo, la tía Clara es más una presencia insinuada, un personaje omnipresente en la sombra, que uno de los protagonistas activos de la trama. Nunca llega a aparecer ni a definirse con precisión, ya que el emisor y el destinatario ficticios de esta carta, se entiende, tienen pleno conocimiento de a quién se refieren y, por ello mismo, sobran las explicaciones, conformándose así la nebulosa ambigüedad en qué consiste toda la narración.

Sobre la tía Clara leemos: «En esa ocasión blandamente la comparaste con esas figuras de Henry James ávidas de pasiones presentidas en una indigesta literatura, tanto que durante unos días fue la tía Lavinia, la señora Wix, la señorita Birdseye, nombres que no prosperaron, pues muy pronto se impuso de nuevo el de tía Clara» (OR 3, 200). Valga decir, pues, que la tía Clara, aunque al final se imponga como personaje con personalidad propia, es relacionado con tres protagonistas secundarios pero fundamentales en las tramas amorosas de tres novelas de Henry James que, precisamente, Pitol había traducido muy recientemente. Así pues, la tía Lavinia es un personaje de *Washington Square*, la

---

señora Wix de *Lo que Maisie sabía* y la señorita Birdseye de *Las bostonianas*; tres novelas publicadas en traducción del veracruzano entre 1970 y 1971<sup>200</sup>, año este último en que el autor firma el cuento. Con ellas se relaciona en cada una de estas novelas la trama amorosa de los personajes principales, pues cada una de ellas interviene de una u otra forma en la relación de los protagonistas. Las tres destacan además por su romanticismo, que pretenden llevar a la práctica en la consecución de los deseos de sus familiares o amigos, actuando de este modo, como lo hace la tía Clara, cual casamentera que promueve e incita a los personajes a desarrollar sus pasiones amorosas y conseguir sus objetivos. La caracterización a través de la relación intertextual con estos tres personajes se muestra, pues, tan precisa como ambigua, o, dicho de un modo paradójico, nos hallamos ante una precisión realizada con ambigüedad, ya que el carácter y el modo de actuación de los tres es en realidad tan similar como disímil. Pitol apunta a unas características en común, pero también a la complejidad de definir a un individuo.

En «Un hilo entre los hombres» el título citado del libro en el que trabaja el abuelo del protagonista, *Heptaplomeres* (1588) de Bodino, así como la obra de Marx (*OR* 3, 104), son utilizados para definir sus ideas políticas sin nombrarlas. Se trata, en cualquier caso, de una ironía, ya que como se verá después, el abuelo defiende en la teoría lo que es incapaz de defender en la práctica por miedo y cobardía. Se produce así una tensión entre la teoría y la práctica o, en otros términos, entre ideales políticos y el compromiso o valor suficiente para cumplir con ellos, tema que se repite de forma similar en «Cuerpo presente».

En otras ocasiones, Pitol recurre a textos pictóricos o de las otras artes plásticas para definir rasgos de sus cuentos. A este respecto, ya hemos comentado más arriba cómo en «La pareja» son varias las referencias a la pintura y la escultura de André Masson, Alberto Giacometti, Constantin Brancusi y Francis Bacon<sup>201</sup>. En «Hacia Varsovia», por ejemplo, son las manos de un cuadro de Franz Hals las que definen la de la fantasmal anciana del relato:

Aquel mundo de lanas comenzó a moverse... una mano huesuda, la mano que meses atrás había visto en Haarlem, en el museo de Franz Hals: la mano terriblemente descarnada, pétreo, de las mujeres regentes de

---

<sup>200</sup> En concreto, la primera aparece en 1970, y las otras dos en 1971.

<sup>201</sup> O a la escultura clásica en las versiones anteriores a 2004 en lugar de a Brancusi. Véase antes la n. 190, en la p. 188.

Oudemannahuis, una garra casi copada de monturas antiguas, filigranas ricamente labradas en oscura plata, sin las gemas preciosas que alguna vez debieron rematarlas, emergió para plegar, con seguros, nerviosos y precisos movimientos la manta de viaje, espesa, rica, anacrónica y ridícula en aquel compartimiento de segunda clase, y calzarse los guantes. (OR 3, 122)

Se trata de *Las regentes del asilo de ancianos de Haarlem* (1664), en el que el pintor trabajó varios modelos de manos desde distintas perspectivas en un estilo vivamente realista. Sin embargo, debido a la oscuridad de los ropajes y al fondo oscuro del cuadro, puede dar la impresión de que las manos salen como de la nada de las mangas blancas de las regentas, como si estuviesen escindidas de sus propietarias. Y en «Cuerpo presente» se hace referencia al fresco de Pinturicchio en Santa María del Popolo, Roma. Aquí, así como en el caso anterior, se trata no solo de una alusión a esa imagen, sino también de una lectura, de una recodificación del texto aludido. Si las manos de Franz Hals se vuelven tenebrosas en el cuento de Pitol, el cuadro del Pinturicchio sirve como metáfora de los sueños perdidos. El paisaje de Santa María del Popolo ante el que se para el protagonista del cuento treinta años después de la primera vez, perdida su juventud y convertida en un fracaso toda su vida, no le sirve ya para despertar ilusiones, sino para contrastar su derrota:

... esa mañana en la misma Santa María del Popolo de hacía treinta años se enfrentó al fresco del Pinturicchio que tanto le dijera en su viaje de bodas para saber que estaba manchado de humedad, que la coloración se había desgastado, como la alegría de aquel entonces, que estaba casado con una mujer banal y detestable, que Eloísa Martínez estaba para siempre perdida, que seguramente lo despreciaba con la misma intensidad con que él se despreciaba, que nada valía la pena. (OR 3, 119)

En las versiones anteriores a 2004 de «Una mano en la nuca» se utilizaba una referencia al escritor japonés Akutagawa para definir una situación compleja. En la edición de *No hay tal lugar*, por ejemplo, se lee: «sí, el hecho de no tener la versión de Pierre era lo mejor, lo libraba de la tentación de jugar al Akutagawa de bolsillo» (1967b: 52)<sup>202</sup>. Alusión amplia que, a nuestro entender, se refiere, como mínimo, a sus dos cuentos

---

<sup>202</sup> Hay otras variantes de forma en las versiones posteriores, pero el nombre de Akutagawa se mantiene hasta antes de las *Obras reunidas*.



«Rashomon» y «En el bosque». En el segundo de ellos, recuérdese, está basada la trama principal de la conocida película de Kurosawa, que, a pesar de tomar su título del primero, solo utiliza «Rashomon» para plantear el marco y el dilema moral. Es «En el bosque» en donde se trata de manera más específica la contraposición de los puntos de vista expuestos en la película, donde tres personajes —el ladrón, la esposa violada y el marido fallecido a través de la boca de una vidente— narran tres versiones diametralmente opuestas de lo ocurrido, lo que intuimos, pues, sucedería en el cuento de Pitol si el narrador obtuviera la versión de Pierre, ya que ahí también tres personajes diferentes parecen haber adoptado cada uno su interpretación de la historia. En 2004, no obstante, Pitol remodela el texto y escribe: «el no tener la versión de Pierre era lo mejor, lo libraba de la tentación de jugar a un *Rashomon* de bolsillo» (OR 3, 146). De nuevo una alusión amplia, dialógica, que puede referirse ahora tanto al cuento de Akutagawa como a la película de Kurosawa y que, por lo mismo, contiene también la historia de «En el bosque».

Un pasaje de *Rashomon* es utilizado igualmente en «Ícaro» para describir una imagen narrativa y su sentido metafórico, la de la escena de la película japonesa que el personaje narrador del cuento ha contemplado esa noche: «La lluvia torrencial forma, como en *Rashomon*, cortinas sólidas, grises, densas, que no sólo incomunican a las personas sino a los objetos mismos» (OR 3, 179). Se trata de un caso semejante al anterior, es imposible saber con certeza si la descripción se refiere a la película o al relato de Ryūnosuke Akutagawa que le da nombre. Un texto u otro, según quién lo lea, o los dos al mismo tiempo, serán evocados con esta referencia. Es de suponer, en cualquier caso, que Pitol admira los relatos del escritor tanto como la versión cinematográfica, pues ambas tratan el tema fundamental de los puntos de vista narrativos, planteando al lector o espectador un problema o dilema ético que deberá resolver por sí mismo. En «Rashomon», por una parte, encuentra Pitol una de las características de lo que él considera buena literatura, una literatura que plantea retos constantes al lector, deja huecos en blanco para que este los resuelva y misteriosos recovecos de intriga y secreto. De esta obra, junto con otras de sus preferidas ha escrito algo que bien podría aplicarse a su literatura:

En *Rashomon*, de Akutagawa, en *El sonido y la furia*, de William Faulkner, en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, el lector tendrá que recomponer incesantemente una trama que nunca deja de modificarse, donde las aparentes certezas que le permite presentir algunos de los

protagonistas quedan parcial o totalmente anuladas por el testimonio del siguiente. (OR 4: 253)

Además, el texto de Akutagawa fue incluido por él años después en su antología del cuento universal (en Pitol 2002c: 264-70). Por otra parte, el interés del autor por la cultura japonesa se revela tanto en «Ícaro» como en «Hacia Occidente». El primero de estos cuentos hace de un director de cine japonés ficticio el autor de una obra que traspasa fronteras universales, lo que puede interpretarse como un homenaje al director de cine japonés Kurosawa, quien no solo llevó a cabo la versión para la pantalla de *Rashomon*, siendo uno de los pioneros en exportar el cine japonés a Occidente, sino que realizó adaptaciones japonesas de altísimo nivel de obras maestras de la literatura universal como *El idiota*, de Dostoievski; *Macbeth* y *El rey Lear*, de Shakespeare<sup>203</sup>. Paralelamente, en «Hacia Occidente» Pitol utiliza una obra de teatro real, la de Kurata Hyaduso en su traducción al inglés, *The priest and his disciple*<sup>204</sup>, para introducir un relato ficticio japonés, una historia de fantasmas cuyo protagonista es Kiyoshi Kawase.

#### «Los nombres no olvidados»<sup>205</sup>

En «Los nombres no olvidados» un personaje del cuento narra en primera persona su vivencia en China, en la que, en una situación que parece ser un trasunto de la que vivió Pitol en la vida real —el personaje llega para trabajar a un centro donde se reúnen otros extranjeros, con los que convive, y el régimen comunista los mantiene parcialmente aislados—, conoce a Cooper, un exsoldado estadounidense que, por alguna extraña razón, se niega a regresar a su casa, aunque la añora. El intento de reconstruir este conflicto y los sentimientos encontrados del exmilitar constituyen el asunto principal del relato. Dos son las marcas de intertextualidad relevantes: la obra de teatro que el narrador vio a su paso por Beaumont, la ciudad natal de Cooper, en Texas, y la última novela que este leyó antes de abandonar su país.

Sobre la primera, *La soga* (*The rope*, 1918), del premio nobel Eugene O'Neill, nos habla el protagonista como de pasada al referirse a los días que tuvo que pasar en Texas mientras esperaba a zarpar de nuevo dirección a Europa:

---

<sup>203</sup> Nos referimos, respectivamente, a las películas (damos los títulos con que se dieron a conocer en España): *El idiota* (1951), *Trono de sangre* (1957) y *Ran* (1985).

<sup>204</sup> Dicha traducción puede leerse ahora en internet: véase Hyakuzo 1923.

<sup>205</sup> Acosta ya ha comentado «Los nombres no olvidados» en relación con las dos obras citadas en su interior (1997: 75-85). No obstante, nuestro análisis difiere en algunos puntos del suyo, pues en este, como en otros casos, tenemos la impresión de que *sobreinterpreta* la relación intertextual.

---

En esos días mi compañera de mesa y yo emprendimos una serie de excursiones por la localidad a fin de evadirnos del *Marburg*, donde el calor y los mosquitos hacían trizas los nervios de pasajeros y tripulantes; así logramos descubrir una bella y sombreada avenida en el otro extremo del pueblo, un teatro de verano instalado no lejos de allí en un desvencijado granero, donde con buena voluntad y escasísimo talento un grupo de estudiantes representaba *La sogá*, de O'Neill, y un programa entretenido e ingenuo compuesto de fragmentos de comedias musicales. (OR 3, 128)

Sin embargo, por más que la referencia parezca pasajera o casual, es evidente que el contenido de la obra está muy relacionado con el argumento del cuento. De hecho, quizás este sea uno de los mejores ejemplos para demostrar cómo Pitol, aunque haga literatura con lo vivido, con sus experiencias personales, no deja de impregnar de literatura todo lo que ficcionaliza. En efecto, el *Marburg*, el carguero alemán en el que viaja el protagonista, es una referencia directa al carguero en el que, en la vida real, Pitol viajó a Europa. Igualmente, la situación del narrador en China es muy semejante a la de Pitol fuera de la ficción. Mas la elección de las obras citadas en el cuento demuestra los esfuerzos del autor por poner en contacto lo vivencial con lo literario, por literaturizar lo vivido. De este modo, Pitol no solo pone un sello literario a la ficción, sino que muestra que en su inspiración han contado también sus lecturas literarias.

*La sogá*, de O'Neill, es una reescritura moderna y subversiva de la parábola bíblica del hijo pródigo (en Lc 15.11-32) en un ambiente típicamente granjero de los Estados Unidos de América. En esta obra breve de un solo acto el padre espera el regreso de su hijo descarriado, quien le había robado su dinero antes de partir, con una sogá colgada en el establo, pues le dijo a su retoño que si alguna vez regresaba, se ahorcase en esa cuerda. Lo que ninguno de los miembros de la familia sabe, no obstante, es que el padre no está loco, como todos piensan, sino que ha escondido un tesoro en monedas de oro al otro extremo de la cuerda. Así pues, cuando el hijo regresa, después de haber gastado todo el dinero que robó y de haber sufrido diversas penalidades por el mundo, se siente insultado y vilipendiado por su anciano progenitor, quien le insiste en que se ahorque en la sogá. Jura vengarse y planea torturar a su padre, o incluso asesinarlo, para buscar el tesoro que tiene escondido. Pero el tesoro es encontrado por su sobrina pequeña cuando se queda sola en el establo y procura balancearse de la cuerda. Inconsciente de

ello por su juventud, la obra termina con la niña lanzando las monedas de oro a un profundo acantilado en un juego que, precisamente, le había enseñado su tío.

En fin, obra breve pero de lectura polivalente, *La sogá* se inserta en el texto como una hipotética puesta en abismo de la situación de Cooper con respecto a su familia. Qué pasaría si este personaje regresara a su hogar y por qué no puede regresar son dos de las preguntas latentes en el cuento por las que se busca el misterio y la ambigüedad narrativa. Nunca se desvelan estos secretos, sino, muy por el contrario, se ofrecen referencias que apuntan a distintas posibilidades. Una de ellas es *La sogá*, obra que, no casualmente, pudo ver el narrador a su paso por el pueblo natal de Cooper, como si hubiese sido una visión de lo que sucedía en el pueblo cuando este ya no estaba allí. El drama se configura así como respuesta posible a qué pasaría si regresara, pero es a la vez una respuesta tan ambigua como el propio relato: ¿estaría su padre esperándolo como al hijo pródigo?, ¿cometerá Cooper el error de no confiar en la palabra de su padre?, ¿de incumplir lo que le pide? ¿Será su regreso final, si es que vuelve, un motivo más de odio e incompreensión familiar?

La otra obra citada en el cuento, también trascendental en relación al argumento del relato y a sus connotaciones, se refiere a otra de estas preguntas latentes en la narración: ¿por qué no puede o no quiere regresar Cooper a su hogar? Se trata de *Lord Jim* (1900), de Joseph Conrad, último libro que leyó el protagonista antes de dejar Beaumont, como si fuera, dice, una premonición:

—¡Si uno se atreviese a ir! Si pudiera conseguir un permiso, entrar allá de cualquier manera, ver nuevamente las avenidas bordeadas de magnolios, la vieja biblioteca con su aspecto de castillo medieval construida por un filántropo de la localidad. ¿La recuerda usted?: está muy cerca de los muelles. *Lord Jim* fue el último libro que leí en ella: una especie de premonición, casi en vísperas de abandonar Beaumont, cuando esperaba ser movlizado de un momento a otro. (*OR* 3, 131)

Se profundiza de este modo, pues, en el misterio de la narración. Recuérdese que la historia de Jim en la novela de Conrad está marcada por la catástrofe del barco donde trabajaba de primer oficial, una historia oscura y difícil por la que se siente avergonzado. El barco, lleno de peregrinos dirección a la Meca, fue abandonado por la tripulación en mitad de la noche tras una colisión. Jim, junto con el capitán y los dos maquinistas, abandonó la nave pensando que esta iba a hundirse con todo el mundo dentro; pero no se

---

hundió, y la vergüenza de su acto, que sale más tarde a la luz y es castigado en un juicio público, le persigue el resto de su vida vaya a donde vaya. Así pues, al referirse a la lectura de ese libro como una premonición, Cooper se asemeja a sí mismo al protagonista de la novela, y deja entrever que lo que se esconde tras su historia es algún acto vergonzoso, que lo que le impide volver no se debe a otra cosa que a una cuestión de honor y vergüenza. Cooper fue un soldado estadounidense hecho prisionero durante la guerra de Corea que se negó a regresar más tarde cuando se hicieron los canjes de prisioneros. Sabemos, por tanto, por el paralelismo que él mismo establece con *Lord Jim*, que en algún momento cometió algún acto deshonesto como soldado, faltó a su deber o se comportó como un cobarde ante los ojos de los demás, aunque el misterio de la narración reside en no aclarar nunca de qué se trata en concreto.

De hecho, deben subrayarse otras semejanzas con *Lord Jim* que son puestas de manifiesto al llamar la atención del protagonista del cuento sobre esta obra. Nos referimos en esta ocasión a semejanzas formales, no temáticas, como son, por ejemplo, la posición que ocupan los narradores de la novela y el cuento con respecto a los protagonistas de ambos relatos. Es esta, precisamente, una de las pocas narraciones breves que escribe Pitol con un narrador en primera persona. En su relación con Cooper, a quien trata de analizar y quien trata de explicarse en su problemática situación vital, este narrador es, pues, semejante a Marlow. Como Jim en la novela de Conrad, Cooper busca refugio en el narrador para confesar parte de lo que lleva dentro, para desahogarse en busca de comprensión en un desconocido.

Por último, debe subrayarse el contrapeso que ejercen ambas referencias intertextuales. Si la primera, por mediación de *La soga*, se refiere a un futuro, a lo que no sucede en el relato —el posible reencuentro de Cooper con su familia—; la segunda, *Lord Jim*, alude al pasado misterioso del protagonista y las oscuras razones que, según él, le impiden regresar a su hogar.

En resumen, con las referencias a *La soga* y *Lord Jim* Pitol amplifica las fronteras significativas del cuento, ofrece posibles líneas argumentales extra para su cuento y redundante a su vez en la ambigüedad y el misterio insondable del mismo.

#### «Del encuentro nupcial»

Otro cuento donde aparecen varias alusiones y citas explícitas es «Del encuentro nupcial», cuyo título ya hemos comentado con anterioridad. El protagonista lee una

novela policial del orientalista y escritor Robert van Gulik (*OR* 3, 185); se establece un paralelismo entre los personajes de *En busca del tiempo perdido* y los de la narración que se construye en el cuento; se menciona el *Voyage à Kathmandu* y otras obras y referentes artístico. Con todo, tal vez la referencia más importante del cuento sea la que se hace al drama de Ibsen, *La dama del mar* (1888), con cuyo argumento guarda importantes similitudes el cuento que escribe el protagonista.

El relato, además, contiene un guiño metaliterario al lector, pues ya antes se le ha avisado de que los títulos citados en el relato —y esto vale para toda la obra de Sergio Pitol—, no serían azarosos, sino premeditados. En determinado momento, cuando el escritor de vacaciones en Ibiza reflexiona sobre la construcción del instante en que Josefina lea la primera carta de Jimmy, se dice: «Le parecerá escuchar su voz cuando lea, una, dos, tres veces seguidas el breve pliego. Lo guardará en las páginas del libro que tendrá en las manos. ¿Qué leería en aquel momento? Habría que buscar un título apropiado para ocultar bajo sus tapas la carta del buen Jimmy. ¿Tal vez *Los sonámbulos* de Broch?» (*OR* 3, 191)<sup>206</sup>. De este modo, cuando más tarde se anuncia que Javier está trabajando en la representación del drama de Ibsen, y debate con Josefina los detalles relativos a la liberación de las mujeres noruegas, no debe tomarse, ni mucho menos como una referencia casual, sino como una marca de intertextualidad explícita. En el cuento se narra:

Un día llega a recogerlo para comer en un pequeño restaurante al que asistían con cierta frecuencia. Comienzan a conversar sobre Ibsen. Javier prepara la escenografía para *La dama del mar*; está documentándose sobre la época. Saca una libretita y le muestra la perla que descubrió el día anterior en el prólogo a las obras completas. Una defensa del prologuista a las mujeres noruegas para que el lector no vaya a confundirlas con las perversas heroínas de esos dramas: «Añadamos ahora, por nuestra parte —le lee— que no todas tienen los ojos azules. Las hay buenas y malas, conscientes e irresponsables y en su misma variedad radica su universalidad». Y ella ríe encantada, pensando en el horror con que aquel prologuista consideraría la independencia y rebeldía de las escandinavas.

---

<sup>206</sup> Dicho sea de paso, «de Broch» es otro de los añadidos de 2004, todas las versiones anteriores traen solamente «*Los sonámbulos*».

¿Qué si no un monstruo podía parecer Nora en la España de 1943?<sup>207</sup> (OR 3, 196)

En *La dama del mar* la protagonista, Ellida, vive escindida entre su actual vida de matrimonio con el Doctor Wangel y el curioso rito de matrimonio que antes de casarse había celebrado con un marinero desconocido del que se había enamorado:

Ellida: [...] Sacó del bolsillo un llavero, y luego se quitó un anillo que llevaba en su mano. A mí me quitó un anillito que yo acostumbraba a llevar. Tomó los dos anillos y los metió en el llavero, y dijo que el mar tenía que casarnos.

Wangel: ¿Casaros?

Ellida: Sí, así dijo, y con toda su fuerza arrojó al fondo el llavero. (Ibsen 1888: 68)

Ellida vive fascinada por el mar hasta tal punto de haberse ganado el apelativo de «la Dama del mar». De ella se dice, en repetidas ocasiones, que es «una criatura del mar» (1888: 117, 133), y lo que tanto la atrae del marinero, quien ha tenido que huir por cometer un asesinato, es su salvajismo, sus misteriosos ojos impenetrables, en resumidas cuentas, que ese hombre, para ella, es como el mar (1888: 117). Al cabo, el problema que plantea Ibsen en este drama, es el de la libertad de elección, pues cuando el marinero regresa a buscarla, después de muchos años, ella tiene que elegir entre él y su marido, pero no puede hacerlo porque está atada legalmente a este último. Solo cuando obtiene del Doctor Wangel la autorización verbal para decidir por ella misma, puede elegir por sí misma y deshacerse entonces del misterioso lazo que la ata al marinero.

Así pues, Pitol establece un paralelismo entre la protagonista del drama y la del cuento que se describe en «Del encuentro nupcial»; también, entre el misterioso marinero que espera Ellida y Jimmy, a quien espera Josefina; solo que en el cuento mexicano las relaciones de poder se han invertido: el marinero es en el fondo un hombre sumiso y Josefina pretende casarse con él para dominarlo. Pitol le da la vuelta a la historia para mostrar las contrariedades del matrimonio y sus sufrimientos, un tema sobre el que insistirá en otras de sus narraciones, y, particularmente, en su novela *La vida conyugal*.

---

<sup>207</sup> Nora es la protagonista de *Casa de muñecas* (1879), prototipo de la mujer que se libera del dominio que los hombres y la sociedad ejercían sobre ella.

#### 4.4. ARCHITEXTUALIDAD: LO ONÍRICO Y EL RELATO DE FANTASMAS COMO MODELO

Aunque lo fantástico nunca llega a manifestarse completamente en los cuentos de Sergio Pitol, existe en muchos de ellos la sombra de lo fantástico, generalmente encubierta bajo lo onírico. Es en lo que se centra uno de los artículos de José Luis Martínez Morales, cuyo título, «La frontera de lo fantástico en la cuentística de Sergio Pitol» (2004), comenta así: «con el título del presente trabajo preciso mi postura con relación al corpus seleccionado: “la frontera de”, y no tajantemente “la presencia de” o, como dice Tabucchi [en Tabucchi 1991], lo “fantástico tocado en sordina” en Sergio Pitol» (2004: 57). Esta tendencia se observaba ya, por ejemplo, en «La pantera», y, de nuevo, en algunos de los cuentos de este periodo: «Hacia Varsovia», «Una mano en la nuca», «Hacia Occidente» y «Cuatro horas perdidas».

Ahora bien, en esa aproximación que Pitol realiza hacia lo fantástico, en el cual las líneas divisorias se difuminan y son difícilmente trazables, los cuentos del escritor mexicano hacen acopio de algunos de los elementos y modos propios de otros escritores del género. «La pantera», como ya vimos, linda con lo neofantástico metafísico inspirándose en el modelo de Jorge Luis Borges<sup>208</sup>. En los cuentos de este periodo los modelos concretos no son tan visibles, pero ciertas marcas aspiran a entablar un diálogo architextual con el subgénero de las tradicionales historias de fantasmas. Veremos a continuación algunos ejemplos.

«Hacia Varsovia» goza de muchos de los elementos clásicos del relato de fantasmas. De hecho, no sería exagerado afirmar, que bajo la excusa del sueño, tema que está ya explicitado en el epígrafe, se despliega un cuento propio del género. La historia se desarrolla en una noche oscura y entre nieblas, el protagonista es guiado por una anciana misteriosa, introducido en una vieja mansión venida a menos y tenebrosa, donde un candelabro con un cirio es toda la iluminación al uso, y es asediado allí por los fantasmas del pasado: la tía abuela del protagonista, que resulta ser la vieja que lo guiaba, y que se presenta como un doble de su hermana; más la presencia en las sombras del difunto, a través de una fotografía y de un copón con sus cenizas.

---

<sup>208</sup> Para la definición de lo neofantástico metafísico o alegórico seguimos las indicaciones de Herrera Cecilia (2000: 71-72).



Pueden hallarse antecedente de la anciana del cuento de Pitol en *Los papeles de Aspern*, de James, o incluso en *Aura* (1962), de Carlos Fuentes. En la búsqueda del abuelo se han visto remedos de la búsqueda del padre de Juan Preciado, así como en su modo narrativo, con la voz de la abuela en cursivas y el desmoronamiento final del protagonista —descripción, según Prada, de la muerte—<sup>209</sup>. La descripción de la anciana de la casa asediada por los nuevos inquilinos recuerda a «Casa tomada», de Cortázar, lo que tal vez debe leerse como un pequeño homenaje o guiño literario de Pitol al escritor argentino, pues, como muy bien detalla el profesor Martínez, en el cuento de Pitol «estos eventos pueden tener su génesis, de acuerdo con una explicación sociológica, en la abolición de la propiedad privada y la socialización de la vivienda durante el socialismo»; si bien, «ambas presencias, la del texto fantástico de Cortázar y la de la realidad, enriquecen la significación del cuento» (2004: 69)<sup>210</sup>. Por último, se ha visto en el final del relato un golpe de efecto similar al de «La cena», ese cuento de Alfonso Reyes que Pitol admiraba tanto y que se ha definido, dicho sea de paso, como «una refinada y muy personal versión del cuento de fantasmas decimonónico» (García Morales 2014: 189)

Más allá de eso, late en todo el relato una concepción de lo fantasmal similar a la de los cuentos de Henry James (véanse *Los papeles de Aspern*, ya citados, *La vuelta de tuerca*, o «Maud Evelyn»), donde el pasado es el peor de los fantasmas, pues se materializa en el presente de un modo incomprensible o inexplicable y lo recompone a su modo. A propósito de esta última idea, el escritor y crítico Carlos Pujol afirmó en una antología de fantasmas de Henry James algo que bien pudiera aplicarse a «Hacia Varsovia» y al espíritu del abuelo del cuento que nunca llega a aparecer:

Cuanto más vivimos con los muertos —que para James son el pasado por antonomasia— más vida descubrimos en ellos, más vida también nos quitamos a nosotros. En vez de rehacer el ayer desde el hoy, es el pasado el que inventa un presente que nos produce una extraña sensación de ternura y congoja. Vivimos o creemos (o queremos) vivir bajo la ley de los muertos, y el inocente fantasma de Maud-Evelyn, que no existe, que

<sup>209</sup> Sobre este punto, véanse los comentarios de Acosta 1997: 52; Prada 1996: 60; Martínez 2004: 70. Nuestra opinión fue expuesta supra, p. 191.

<sup>210</sup> El fragmento del cuento en que se produce tal alusión, es el siguiente: «No confío nada en ninguno de estos. No les tengo confianza; llegaron de improviso y poco a poco se fueron adueñando de la casa; [...]. Lo único que no se puede decir de ellos es que sean cobardes [...]. Lo invadieron todo, salvo esta parte cuya posesión retuvimos» (OR 3, 123). Aquí hay de nuevo, muchas variantes estilísticas con respecto a las primeras versiones, pero el contenido es el mismo.

no se manifiesta, que no amenaza, ejerce la más dura y terrible de las coacciones, la imaginativa y la de la compasión, hasta convertirse en el fantasma más presente de todos los de James. Y no obstante no nos será presentado. (Pujol 1976: 10-11)<sup>211</sup>

Otro relato que se acerca a las clásicas historias de fantasmas por mediación del sueño es «Una mano en la nuca», en el que, al final del cuento, descubrimos que toda la extraña actuación del primo del protagonista se debía a una historia de espectros que había soñado. Es decir, no se trata de un cuento de fantasmas de forma genérica, sino de un cuento en el que se inserta una historia de fantasmas, la cual cobra trascendencia por dos motivos principalmente. En primer lugar, porque el sueño determina la existencia y el futuro de Pedro, quien escapa de casa de sus tíos, con quienes vivía, a los catorce años, debido al miedo que le produce, para comenzar a partir de entonces una vida nueva. «¿Quieres decir que has vivido siempre movido por un sueño?», le pregunta su primo a Pedro; «Sí, un poco», contesta él (OR 3, 148). En segundo lugar, porque al final del cuento esa mano espectral que lo amenazaba en el sueño —de nuevo una amenaza que no se materializa, una presencia en las sombras que no llega a vislumbrarse— la mano, decíamos, cobra un valor metafórico, cuasi existencial, que trasciende la mera anécdota de fantasmas: «Los tres hemos sentido ya de alguna manera el roce de esa mano. No hemos sabido a quien pertenece; intuimos su horror. Escribo, escribes, él pinta. Tú en México, él en París, yo por ahora en Varsovia. En los tres lugares nos debatimos contra nuestras ataduras» (OR 3, 158).<sup>212</sup> La mano deviene, por tanto, un símbolo del miedo irracional a lo cotidiano, de las ataduras que hay que romper y de las que hay que huir, de la actividad artística contra la inactividad de la rutina vital. Una vez más Pitol se acerca a lo fantástico a través del sueño, pero como en «La pantera», trasciende el motivo genérico para otorgarle un valor trascendente por encima de lo anecdótico.

Ese motivo genérico es la mano animada o espectral, que, como es sabido, es un tema recurrente en la literatura fantástica. Herrero Cecilia lo clasifica entre los temas

---

<sup>211</sup> No queremos dejar de mencionar que fue Cortázar, en «Cartas de mamá» (1959), quien llevó a la genialidad esta técnica de James en Hispanoamérica.

<sup>212</sup> Como anécdota, valga recordar que, según declaraba Pitol en una entrevista realizada en Moscú en 1980, este cuento surgió como respuesta a una carta real que recibió en Varsovia de la periodista y escritora mexicana la China Mendoza (Romero 1981: 59). Se trata, pues, de otra vivencia personal convertida en asunto literario. Por otra parte, el texto citado se corresponde, *grosso modo*, al de la segunda versión del cuento, la de *Del encuentro nupcial* (1970: 44), ya que el de la primera es aún más divergente (cf. Pitol 1967b: 75).

relacionados con lo *fantástico exterior* (2000: 134), aunque convendría aclarar que Pitol lo introduce en lo *fantástico interior*, pues lo filtra a través del sueño. Es decir, y resumiendo, según Herrero Cecilia en lo fantástico interior «los acontecimientos extraños o misteriosos solo se perciben desde la subjetividad del personaje» (2000: 130), lo que se corresponde con el estado onírico en que Pitol se aproxima a lo fantástico en estos cuentos. «La animación misteriosa de la mano de un cuerpo muerto», sin embargo, es más común de lo fantástico exterior, «donde los fenómenos o acontecimientos misteriosos no aparecen ahora filtrados por la subjetividad perceptora del personaje o del narrador/personaje sino que esos fenómenos se dan como algo real y objetivo» (2000: 132). Lo que queremos subrayar con todo ello, es que Pitol no busca lo fantástico objetivo, aún cuando llega a utilizar un elemento propio de ese campo como el de la mano, sino que prefiere siempre tratar el tema, tanto en esta como en otras narraciones, de manera indeterminada, desde cierta distancia, respaldándose en la ambigüedad de lo subjetivo.

En fin, el asunto de la mano animada tiene una larga historia en el cuento moderno: en Francia encuentra uno de sus máximos exponentes Maupassant —*La mano disecada* (1875) y *La mano* (1883)—, recoge el motivo Julio Cortázar en Argentina —«Estación en la mano» (1945)— y en México, precisamente por lo prolífico, Alfonso Reyes, quien le dedicó un cuento (o cuento-ensayo) paródico literario, «La mano del comandante Aranda» (1955)<sup>213</sup>. A su vez, Pitol ya había mostrado cierta fijación por las manos en «Hacia Varsovia», otro de los cuentos que se acerca al género de fantasmas. Allí, las manos de la anciana cobran relevancia por sí mismas: son comparadas, como ya hemos visto, con el cuadro de Fran Halz; y mencionadas en repetidas ocasiones. Aquí, la mano deviene motivo de terror y fuerza sobrenatural, amenazante, como en la narrativa fantástica clásica; a lo que se agrega ese valor metafórico existencialista que ya hemos comentado.

---

<sup>213</sup> «Estación en la mano» fue publicado por primera vez en 1945, aunque existen dos versiones de este texto y su historia editorial es bastante compleja. Además, este no es el único cuento en que Cortázar muestra una especial fijación por las manos como motivo. Véase, sobre todo ello, los trabajos de Mesa Gancedo (2006) y Mora Valcárcel (2002). Por su parte, «La mano del comandante Aranda», que puede leerse ahora en las *Obras completas* (Reyes 1989: 234-41), está fechado en 1949, pero fue probablemente esbozado o escrito algunos años antes (véase Imbert 1973). García Morales ha escrito que, junto a «La cena», esta es la otra mejor contribución de Reyes a la tradición fantástica (2014: 212). En Imbert (1973), Mesa Gancedo (2006) y Mora Valcárcel (2002: 55-56) se encontrarán otros muchos ejemplos de cuentos sobre el motivo de las manos. En cuanto al concepto de «cuento-ensayo», véase más adelante el capítulo sexto, apartado 6.2., pp. 283-87.

De un modo similar a «Una mano en la nuca», «Hacia Occidente» inserta en el cuento principal otra historia fantástica y misteriosa, la de Kiyoshi Kawase, para producir, primero, una distorsión de la realidad en el protagonista, quien ya no sabe si está ante lo fantástico o lo absurdo, y, finalmente, otra reflexión metafísica y existencial. Vayamos por partes. En primer lugar, vale decir que, con la síntesis que se hace del relato de Kiyoshi Kawase, Pitol recurre a su manera a otra técnica paradigmática de Borges: el pseudoresumen o resumen ficticio (estudiado por Genette en 1982: 324-28), ya que el relato descrito por el narrador no existe. De este modo se le filtra tanto al lector como al protagonista un relato ficticio en un libro real, en un doble juego entre ficción y realidad: al lector se le cuenta un cuento dentro de otro, y el protagonista de la historia, que actúa como lector en el cuento, descubre al mismo tiempo que nosotros que lo que acaba de leer no pertenece a *The priest and his disciple*. Por otra parte, ese cuento *inventado*, esa historia de fantasmas de aire oriental, que se resume con la elegancia y finura con que solo uno de los mejores lectores de Borges en México podría hacerlo, se convierte en una puesta en abismo de la historia del protagonista, quien es noqueado por las dudas. ¿No sería él, como Kiyoshi Kawase, un fantasma, un usurpador, alguien que vivía una vida que no le pertenecía?

### 4.5. EL INTERTEXTO DESCONOCIDO Y LA PSEUDOINTERTEXTUALIDAD

Además de las alusiones y citas concretas conocidas y ya comentadas existen otros dos fenómenos relacionados con la intertextualidad en estos cuentos: por una parte, la alusión a intertextos desconocidos o inidentificables, que podrían, por lo mismo, ser falsos. Por otra, la utilización de referencias a una obra que con toda certeza sabemos inexistente, pero que pretende crear y crea un efecto similar al del intertexto a través de la imaginación, pues describe en sus rasgos una obra de arte ajena con la que expandir su poder connotativo. Acabamos de ver un ejemplo de esto último en «Hacia Occidente». Comentaremos aún dos ejemplos más de los dos casos que hemos nombrado.

En «Una mano en la nuca», por ejemplo, sucede que el protagonista lee una novela cuyo argumento, el cual es descrito, presupone una puesta en abismo de todo el cuento: «El cenó con apetito animal a pesar de la fatiga y leyó después en un último *Leoplán* varios capítulos de una novela que lo transportó a plantaciones de caucho situadas en un

---

remoto lugar del sureste de Asia donde dos hombres y una mujer, los tres ingleses, se dedicaban en silencio, con fruición, a demolerse...» (OR 3, 150). ¿Se trata de una alusión a un texto real concreto o de un efecto literario basado en la ficcionalización de una novela? No es imposible suponer que si se tratase de una novela real, tal vez, al localizar el pretexto aludido, podríamos hallar más paralelismos entre su trama y la del cuento, amplificando así su significado. No hemos logrado identificar este texto aludido, pero la huella de la alusión, marcada en el texto, sea real o imaginado, socava la imaginación igualmente y presupone un más profundo entramado de relaciones entre los personajes del cuento de lo que pudiera pensarse de otro modo.

Pero el pseudointertexto por excelencia de estos relatos es, sin lugar a dudas, la película del japonés Hayashi en el cuento «Ícaro», que da soporte a la trama de este relato siendo, como su director, pura ficción. Aquí de nuevo podría hablarse de la técnica, excelentemente utilizada por Borges, del pseudoresumen. En «Ícaro» Pitol describe una película que representa, a su vez, o eso imagina el protagonista, la vida de otro personaje fallecido del cuento. Se concibe así un entramado complejo de espejos y paralelismos en el que se desarrolla una triple y única historia al mismo tiempo: la de la vida real de Carlos, el amigo fallecido, hasta donde es conocida con certeza por el narrador; el argumento de la película de Hayashi, que el narrador ha visto en el cine esa misma noche y que describe; y la recomposición de la historia de su amigo, el final de su vida, supuesto a través de la obra de cine.

#### 4.6. INTERTEXTUALIDAD ENTRE LOS TEXTOS DE SERGIO PITOL

Ya hemos visto que algunos de los cuentos de la primera etapa estaban conectados por diferentes marcas intertextuales: un espacio común, los personajes y la continuidad narrativa de algunas historias principalmente. En particular, los tres cuentos de los Ferri planteaban la posibilidad de ser leídos como un todo, traspasando las limitaciones que impone el género del cuento para ampliar así sus fronteras narrativas. Pues bien, en esta segunda etapa también se pueden encontrar algunos enlaces intertextuales entre un par de cuentos, si bien quizás menos evidentes a primera vista. «Cuatro horas perdidas» responde a la descripción que se hace de un sueño en otro cuento, «Los oficios de tía Clara», lo que implica que el primero puede ser leído como la explicación detallada de lo

que en determinado momento se narraba en el otro, conformando así una relativa unidad literaria del tipo de los cuentos-tándem.

Además de ello, es de especial importancia, por el papel que juegan en la totalidad de la obra pitoliana este tipo de transformaciones, la relación existente entre los cuentos «Ícaro» y «Aparición de la Falsa Tortuga» con la novela *El tañido de una flauta*. Ambos pueden leerse de manera independiente como cuentos, pero despojados de sus títulos son también parte integral de la novela, de la que son un capítulo cada uno. Se muestra así por primera vez un proceso que volverá a repetirse con *Juegos Florales* y los dos cuentos «Cementerio de tordos» y «El relato veneciano de Billie Upward»; un proceso que se hará más insistente en la última etapa literaria de Sergio Pitol, la de *El arte de la fuga* en adelante, donde ensayos publicados con anterioridad se convierten en prólogos y viceversa, fragmentos de un cuento en un ensayo, páginas de diarios en pequeños relatos, y ciertos textos aparentemente autobiográficos se publican como cuentos, etc.

### «Cuatro horas perdidas» y «Los oficios de tía Clara»

«Cuatro horas perdidas» responde a la descripción que en «Los oficios de la tía Clara» hace el narrador de uno de sus sueños: «... y yo te conté el sueño del *pogrom* (el único no inventado), y mi desesperación dentro del sueño, y aún después, al despertar, y en los días siguientes, por no saber qué había podido hacer en las cuatro horas que me quedaban vacías a mitad del sueño, y estúpidamente creíste que estaba yo tratando de aludir a otra cosa...» (OR 3, 202). Es el cuento que se cuenta dentro de otro cuento. Así uno sirve de marco al otro, lo que recuerda significativamente a la relación que estableció Borges, a partir de la segunda edición de *El Aleph* (1952), entre «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» y «Los dos reyes y los dos laberintos»<sup>214</sup>. El argentino subrayó esta relación con varias marcas intertextuales, especialmente en los paratextos, mientras que Pitol no lo muestra más que levemente, y esto mediante su ordenamiento en las antologías, lo que a la vez muestra la manera unitaria en que pensaba cada nueva colección de relatos.

Firmados los dos en Bristol en noviembre de 1971, parecen haber sido concebidos ambos para completar la segunda edición de *Los climas* (1972). En este tomo, «Cuatro horas perdidas» inicia la colección, y «Los oficios de tía Clara» es el noveno y último

---

<sup>214</sup> Hemos comentado esta relación en otro trabajo (Nogales-Baena 2017).

---

relato, lo que crea un sentido de unidad, de conjunto cerrado, entre todos los cuentos de la colección: esta se abre con un sueño y se cierra con un relato que le otorga un lugar en la ficción en el que releerlo, invitando así, de hecho, a la relectura de todo el libro. Sin embargo, no sucede así en otras ocasiones. A partir de entonces, cuando se han publicado ambos cuentos en un mismo conjunto, lo han hecho uno detrás de otro, presumiblemente por la mayor amplitud y variedad del conjunto, que ya no tenía sentido clausurar bajo la égida de estos dos textos. En *Asimetría: Antología personal* (1980), primero «Cuatro horas perdidas» y después «Los oficios de tía Clara»; pero en *Todos los cuentos* (1998) y las *Obras reunidas* (2004), en el orden inverso. En cualquier caso, esto nos recuerda que Pitol piensa cada una de sus colecciones de manera individual, con personalidad propia, aprovechando las ventajas que cada una le otorga para reordenar su obra, que él ve como un continuum en constante formación.

Por último, y aunque sea evidente, hay que insistir en el hecho de que, si bien ambos cuentos se complementan, poniendo en entredicho la idea convencional de la narración finita y clausurada en cada cuento, ambas piezas funcionan perfectamente de manera autónoma, y pueden ser leídas y comprendidas sin la otra. Así lo prueba, por ejemplo, que «Los oficios de tía Clara» haya sido publicado hasta en cinco ocasiones sin su acompañante<sup>215</sup>, aunque Pitol se ha resistido a publicar «Cuatro horas perdidas» por separado.

### **«Ícaro» y «Aparición de la falsa tortuga»: del cuento a la novela y viceversa**

El trabajo de ensamblaje y desmontaje que lleva a cabo Pitol con estos dos relatos, capítulos al mismo tiempo de su novela *El tañido de una flauta*, son particularmente demostrativos de sus concepciones del cuento y de la novela. El cuento ha de ser un todo acabado, aunque muchos hilos queden sueltos, pues estos hilos forman parte del misterio inherente y necesario de todo relato breve. En la novela, sin embargo, cabe todo, y por eso es posible amplificarla más y más, seguir tirando de los hilos que quedarían sueltos en un cuento como «Ícaro», o introducir por mero placer una historia como la de «Aparición de la falsa tortuga», cuya relación con el desarrollo principal de la trama es, en realidad, irrelevante. Por otra parte, no deja de ser irónico que en su salto de cuentista

---

<sup>215</sup> Así sucede en *Cementerio de tordos* (1982), *Cuerpo presente* (1990), *El relato veneciano de Billie Upward* (1992), en la publicación del cuento en solitario en la revista *Nuestra América* (1992b), y en *Los mejores cuentos* (2005).

a novelista, al escritor veracruzano no dejasen de salirle cuentos, y muy buenos, por cierto. En ello puede observarse la tendencia del autor a trabajar, en sus inicios novelísticos, con unidades narrativas menores y compactas que, después, se intrincan y encadenan entre ellas para formar una unidad mayor, pues muchos de los capítulos de sus dos primeras novelas podrían leerse, igualmente, como textos individualizados con sentido propio. Aunque el autor, en una entrevista, ha afirmado entenderlo como una señal de que toda su obra está entrelazada, forma un todo. En sus propias palabras:

En *Juegos florales* hay un cuento que se titula “Billie Upward” y otro “Cementerio de tordos” que es el relato escrito por el protagonista. No encuentro ninguna dificultad, me resulta todo esto de la manera más natural, por ejemplo, desprender cosas de algunas novelas y transformarlas en cuentos. “Ícaro”, por ejemplo, de *El tañido de una flauta*, que en un momento también es una historia que forma una entidad individual, pero que puede funcionar como un cuento, tal como el de “Billie Upward” y el de “Cementerio de tordos” en *Juegos florales*. Hace unos días acabo de publicar en el suplemento de “La Jornada” un pequeño relato, que es un capitulito, una astilla de la novela que estoy escribiendo. Esto responde al concepto de que toda mi obra está entrelazada, de que es difícil separarla en lugares estancos, por eso es que surge un libro de otro.... (Salas-Elorza 2006: s. p.)

«Ícaro» es, de hecho, en nuestra opinión personal, uno de los mejores cuentos de Sergio Pitol. Si pensamos que el cuento es anterior a la novela, tal y como asegura él en otra entrevista (Abad 1996: 224-25), no deja de ser una prueba más de la profundidad y la magia que encierra este relato el hecho de que su autor haya podido construir una trama mucho más amplia y extensa en su derredor, de que haya podido forjar toda una novela a partir de él<sup>216</sup>.

Con respecto a los problemas de autoría y narrador que pudiese plantear la lectura de estos cuentos según el contexto en el que aparezcan ubicados, García Díaz ha escrito:

---

<sup>216</sup> «“Ícaro” fue concebido como un cuento. Lo escribí durante un viaje al sur de Montenegro, donde vi entrar en una fonda a un personaje. Era un hombre viejo y desdentado, casi harapiento, una ruina humana. Me dijeron que era italiano y que se había instalado cerca de allí muchos años atrás, al terminar la guerra, para escribir poemas. Al terminar el cuento me percaté de que era como un fragmento de novela, que debía yo crear otras circunstancias en torno a él» (Abad 1996: 224-25).



En los cuentos “Aparición de la Falsa Tortuga” e “Ícaro” se origina un trastocamiento lúdico en su ubicación y en su autoría, los relatos corresponden a dos autores implícitos y a dos narradores; los dos textos aparecen como relatos publicados por Sergio Pitol y forman parte de *El tañido de una flauta*, como capítulo trece y veintisiete respectivamente; aunque aquí carezcan de título (2002: 151)

La ubicación en que se encuentran, pues, es fundamental en su lectura, ya que, extraídos ambos de *El tañido de una flauta*, leídos como cuentos, quedan desarraigados del contexto narrativo que les otorga la novela. En esta última, por ejemplo, la Falsa Tortuga es ya un personaje conocido antes de llegar al capítulo trece, y la anécdota viene a integrarse como una más de los episodios que recuerda el crítico de cine anónimo en su divagar por Venecia. «Ícaro», por su parte, cierra en la novela uno de los hilos argumentales ya para entonces largamente desarrollados, el de la película de Hayashi, espejo artístico de la vida de Carlos Ibarra en el que esa noche el crítico de cine ha vislumbrado el final de sus días. Se pierde así la ambigüedad narrativa propia de este último cuento, cuyo comienzo *in media res*, con personajes menos desarrollados y caracterizados, y con un argumento desenraizado de un todo narrativo superior, deparaba una historia mucha más abierta que en la novela.

Así pues, no debe olvidarse el papel de significación que juegan en ambos cuentos los paratextos excluidos en la novela. Los títulos, como se sabe, son parte fundamental en la interpretación de un texto, y ya hemos comentado más arriba el papel que juegan los de estos dos cuentos como marcas explícitas de intertextualidad. Además, en el caso de «Ícaro» la transformación es mayor, ya que incluye una introducción en letras cursivas que resume la situación de arranque del cuento. Esta introducción o prefacio, que puede ser considerado un paratexto en la terminología de Genette, es a su vez un resumen de parte del argumento de la novela, que el autor no desarrolla, el hilo narrativo del que seguirá tirando para escribir, finalmente, *El tañido de una flauta*.

Nótese, por otra parte, que el capítulo de la novela añade una frase final donde el sueño en el que se sume el protagonista, «que borra toda la fatiga, el estupor, la culpa o el rencor que aquel abigarrado día le había producido» (OR 3, 183; OR 1, 186), se torna en el comienzo de una pesadilla: «Después, por un instante, se presenta una breve alteración en su sueño, un inicio de pesadilla» (OR 1, 186). Se trata de un añadido que

apunta hacia el final de la novela, el capítulo siguiente (el veintiocho), en el que se narra la visión del protagonista sobre Venecia.

### 4.7. CONCLUSIONES

El contraste entre esta etapa y la anterior en lo que al uso consciente de la intertextualidad se refiere es evidente, y refleja la evolución de Pitol como intelectual y escritor. Si en los primeros cuentos los maestros tutelares devienen modelo de *imitación*, y las alusiones y citas significativas se refieren fundamentalmente a las lecturas del canon clásico, la Biblia y la tragedia griega, en este otro grupo de cuentos la *imitación* de modelos concretos se desdibuja, mientras que la referencialidad a obras y autores modernos de la más variada gama es traída a primer plano. Los epígrafes, las referencias directas de algunos títulos, las largas listas de autores y libros, así como la aparición de referencias concretas a otras obras demuestran que los maestros y lecturas favoritas no se presentan aquí como base estructural o modélica de los relatos, sino como una serie de índices que apuntan hacia diversos fines: las afinidades literarias del escritor, el reconocimiento de las deudas contraídas, el gusto por la alta cultura del siglo XX, el ánimo de expandir las posibles interpretaciones de los cuentos a través del uso consciente de referencias que, en tanto que remiten a textos artísticos, amplifican enormemente la ambigüedad semántica y connotativa.

La intensidad con que se presentan las referencias intertextuales en esta etapa, el lugar central que ocupan en el desarrollo de la trama de algunos cuentos, el uso de la pseudointertextualidad o pseudoresumen y del lúdico *name-dropping* en otras ocasiones son características propias de la llamada literatura postmoderna, por la que puede afirmarse que Pitol comienza a transitar en estos años. A estos rasgos distintivos cabe añadir también las reflexiones metapoéticas, la metaficción, las puestas en abismo, o el uso lúdico y desorbitado que se hace de la parodia en el cuento «Aparición de la Falsa Tortuga».

La variedad de nombres y títulos que pueblan estos cuentos, así como las referencias a otras obras es sobrecogedora: la pintura, el cine, la escultura, el teatro, la novela y la poesía son abarcados. Las listas de lecturas de estas narraciones, como las que elabora Pitol en sus ensayos, antologías o colecciones editoriales, yuxtaponen escritores

---

reconocidos con desconocidos, polacos con ingleses, latinoamericanos con españoles. Pitol no establece niveles entre unos y otros, sino, todo lo contrario, al incluirlos por igual, equipara su valor y cualidades artísticas, invitando a expandir las listas canónicas del sistema literario en el que escribe, a situar en el centro autores periféricos.

Entre las obras citadas sobresalen quizás, en contraste con los años siguientes, las referencias a poetas y dramaturgos, algo que disminuye con los años. De hecho, tal vez merece insistirse en que las nuevas reediciones de «Un hilo entre los hombres» y «Del encuentro nupcial» borran los epígrafes que acompañaban a estos títulos, con lo que el gesto de cortesía y reconocimiento a estos poetas se pierde. ¿Cuestión de aligerar la carga semántica que los epígrafes añadían a estos textos o de desligarse de tales afinidades literarias? No lo sabemos, pero lo cierto es que las referencias pasan así a ser difícilmente identificables y el escritor se apropia de ellas para resignificarlas por si mismas en relación exclusiva al cuento que titulan. Destacan también, en algunos ejemplos, las referencias a la cultura japonesa o china, ya sean reales o inventados. En «Hacia Varsovia» e «Ícaro», así como en la novela *El tañido de una flauta*, se trata de un componente esencial, avanzando la trascendencia que el binomio de opuestos oriental/occidental tendrá en dos de sus mejores piezas breves, especialmente en «Nocturno de Bujara», pero también en «El relato Veneciano de Billie Upward».

Por último, son importantes los vasos comunicantes que establece el autor entre sus obras. Aquí, como en el grupo de cuentos anteriores, puede verse la búsqueda de una unidad en la composición de cada una de sus colecciones de relatos: el uso de un título como *No hay tal lugar* o de otro como el de *Los climas*, la conexión entre un cuento y otro, entre la novela y los cuentos, etc. Son características sobre las que volveremos a insistir más adelante, ya que acaban convirtiéndose en uno de los sellos distintivos de Pitol, quien sigue retocando y añadiendo detalles a los textos durante años, tejiendo marcas de lectura que redirigen de un punto a otro de su obra.



## CAPÍTULO 5

---

### 5. ÚLTIMOS CUENTOS: *VALS DE MEFISTO* (1981, 1984)

El tercer periodo cuentístico que hemos distinguido en este trabajo corresponde, como ya indicamos con anterioridad, a la culminación y el perfeccionamiento de la etapa anterior. El libro paradigmático elegido para definir esta época, aunque dos de sus relatos ya habían aparecido con anterioridad, es *Nocturno de Bujara* (1981), poco después reeditado en España como *Vals de Mefisto* (1984). En él se publican, a nuestro parecer, los cuatro cuentos más acabados, originales y complejos de Sergio Pitol que, si bien se caracterizan por una serie de temas y procedimientos narrativos comunes, destacan también por su singularidad. Nos referimos a «Vals de Mefisto» (primero titulado «Mephisto-Waltzer»), «El relato veneciano de Billie Upward», «Asimetría» y «Nocturno de Bujara». Los dos que se habían publicado previamente en otro libro son «Asimetría» y «Mephisto-Waltzer», en *Asimetría: Antología personal* (1980a)<sup>217</sup>.

A ellos hay que sumar, para completar este tercer grupo de cuentos, *El único argumento* (1980c) y «Cementerio de tordos» (1982). En cuanto al primero, valga decir de antemano que Pitol siempre se refirió a él como a una novela breve<sup>218</sup>, opinión que no compartimos, no tan solo por la extensión, que es menor que la de otros cuentos suyos, sino porque la forma en que están planteados su estructura, desarrollo y tensión narrativa no se diferencian en nada del modo en que lo hace en, por ejemplo, «Nocturno de Bujara» o «Asimetría» —a pesar de la gran diferencia en los resultados—. Se trata, en fin, de un relato fechado en París, el 26 de septiembre de 1976, que Pitol desechó tras un par de exclusivas publicaciones completas para reciclarlo, tras algunos experimentos bajo el

---

<sup>217</sup> «Asimetría» aparecería también ese mismo año en *La Palabra y el Hombre* (1980b). «Mephisto-Waltzer» conserva ese título en *Nocturno de Bujara* (1981), *Cementerio de tordos* (1982) y *Vals de Mefisto* (Anagrama, 1984; Era, 1989). Cambia de título en *Todos los cuentos* (1998). El cambio de título del libro, de *Nocturno de Bujara* a *Vals de Mefisto*, como ya se indicó en el capítulo 2, fue una sugerencia del editor Jorge Herralde (Herralde 2006a: 39).

<sup>218</sup> Verbigracia: «Después de 1972 —recuerdo la fecha porque es la de la publicación de *El tañido de una flauta*, no he publicado sino dos cuentos que incluí en la edición española de *Los climas*, y una novela breve [*El único argumento*] que debe estar por salir uno de estos días en la colección Multi-arte de Vicente Rojo. Será un libro objeto. La parte plástica es de Juan Soriano. Eso, y un ensayo sobre Henry James, ¿es poquísimo, no?» (Romero 1981: 58).

mismo título (1981a; 1992b), y convertirlo en un ensayo literario sobre el *Don Giovanni* de Mozart<sup>219</sup>. Las dos publicaciones completas son la de 1980 en Ediciones Multiarte (México, D. F.), con ilustraciones de Juan Soriano, y la levemente revisada de *Los Cuadernos del Norte* (1985a), revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias editada entre 1980 y 1990<sup>220</sup>.

*El único argumento* se ha convertido, pues, con los años en una rareza editorial disponible tan solo para unos cuantos coleccionistas que, ni estudiado ni comentado por los especialistas, Pitol se ha despreocupado de recuperar para el grueso de su obra. De hecho, el autor no vuelve a referirse a él en sus numerosos escritos autobiográficos y autocríticos, excepto, que sepamos, en una ocasión. En un fragmento de diario de 1980, escribía sobre la composición del que luego sería su relato «Nocturno de Bujara»: «Me resultaría fácil escribir “Gótico de Samarcanda” como una serie de pasajes unidos por una línea casi imperceptible (¿construcción en abismo, lo llaman?), tal como hice en ese relato que hoy detesto: *El único argumento*» (1983a: 23). E, igualmente, las pocas veces que se la ha mencionado en alguna entrevista, ha sido con intransigencia. A la pregunta de Juan Villoro, «¿por qué no lo has vuelto a publicar?», en 1990, contestaba: «Porque me parece muy meloso, solo me gustan ciertas notas que tienen que ver con Mozart y con la ópera, creo que es lo único en donde está vivo el lenguaje. Quizás está bien la parodia de novela policiaca, de cómo un personaje podría matar a otro, pero el tono general es demasiado empalagoso» (Villoro 1991: 80-81). A lo que añade, más adelante: «es casi el diario de una relación amorosa, pero no logré cortar del todo un patetismo que me resulta muy incómodo. Traté de hacerlo con las reflexiones sobre la ópera y las posibilidades de hacer y deshacer una historia, pero no pude» (Villoro 1991: 81).

En lo que se refiere a «Cementerio de tordos», el cuento está fechado en junio de 1980 en Lwów<sup>221</sup>. El título daría nombre a una antología de 1982 (1982a), ya que, siguiendo el método muchas veces comentado, este libro reunía, revisados, cuentos anteriormente publicados más, como novedad, este último texto que cerraba el volumen. Además, el mismo año en que se publicó tal antología, «Cementerio de tordos», como sucediera con «Ícaro» y «Aparición de la Falsa Tortuga» en la novela *El tañido de una*

---

<sup>219</sup> Nos referimos al texto «Don Giovanni, ese drama jocoso», publicado en varias ocasiones (Pitol 1998a; 1998b: 11-17; 1998c: 44-50; 1999c: 9-18).

<sup>220</sup> El lugar y la fecha en que fue escrito el relato, solo aparecen en la primera edición del texto.

<sup>221</sup> Lwów (o, en transcripción del ucraniano, Lviv) es el nombre polaco de Leópolis. La ciudad, de origen polaco, fue luego capital de la región de Galitzia en el periodo austrohúngaro, y en el siglo XX se integró a Ucrania.

---

*flauta*, pasa a formar parte, junto a «El relato veneciano de Billie Upward», de *Juegos florales*, («Cementerio de tordos» corresponde al capítulo cuarto, y, «El relato veneciano...», al sexto). Si bien este cuento no fue reeditado después en ninguna de las antologías de los ochenta y noventa —ni siquiera en el fallido título *Todos los cuentos* (1998d)—, se trata de una narración de altísima calidad, en la que Pitol vuelve, con la maestría técnica desarrollada en los últimos años, al tema de las haciendas mexicanas de provincia que había ocupado sus primeros cuentos, realizando desde la ficción una lectura crítica de su primera etapa literaria, al tiempo que los episodios narrados parecen encubrir ciertas experiencias autobiográficas. Así, aunque tampoco apareció en el tomo de las *Obras reunidas* dedicado a las narraciones breves (2004c), el cuento fue recuperado en 2005 para la antología personal *Los mejores cuentos* (2005c).

Nada similar sucede con los cuatro cuentos de *Vals de Mefisto*, que se reeditan en varias de las colecciones posteriores a 1981. Este libro, por otra parte, es de una importancia capital para el autor, quien considera que, a partir de entonces, con la excepción de «El oscuro hermano gemelo», no ha vuelto a escribir cuentos, y que, por lo mismo, el volumen concluye una de sus etapas creativas. Pitol se dedica desde entonces a otros géneros literarios o, en el mejor de los casos, a la hibridez de géneros, con textos difíciles de clasificar que pretenden fundir en un todo los diferentes rasgos narrativos de su literatura. De sus cinco últimos cuentos —los de *Vals de Mefisto* más «El oscuro hermano gemelo»— afirmaba en 2004: «... son indudablemente los mejores, los que mayor felicidad me han proporcionado al escribirlos. A veces pienso que no he intentado hacer otros, porque serían inferiores a estos cinco preferidos, y por eso solo me he interesado en la novela y el ensayo» (*OR* 3: 29).

¿Pero cuáles son las características que distinguen a los cuatro relatos de *Vals de Mefisto* del resto —nos ocuparemos de «El oscuro hermano gemelo» en el último capítulo—? En primer lugar, sobra decir que estos se deben principalmente al dominio del lenguaje narrativo y descriptivo que Pitol, laborioso traductor, lector y corrector incansable de sus trabajos, había alcanzado para aquellos años. Ese dominio del lenguaje le permite, entre otras cosas, controlar con maestría el ritmo narrativo de cada cuento, las frases largas que en otros autores menos audaces resultarían tan difíciles de seguir, o los matices irónicos, humorísticos o melodramáticos de las diferentes voces de los relatos. También, elevar exponencialmente los temas, motivos y procedimientos ensayados anteriormente: se reelabora y profundiza en la nota grotesca y misteriosa de determinadas

descripciones; se acentúa la falta de límites entre lo onírico y lo real, entre lo imaginado y lo vivido; se reincide reiteradamente en el comentario metaficcional; se multiplican las representaciones en abismo y las voces narrativas; la complejidad del tiempo y el espacio como expresión de los vaivenes de la conciencia y la memoria es llevada a sus límites; la reflexión sobre el arte, y especialmente sobre la música, es arrastrada a primer término, entremezclándose ya aquí lo narrativo con lo ensayístico; y los atractivos argumentos, siempre de carácter ambiguo, múltiple y abierto, se ramifican ahora en diferentes historias, personajes, espacios y tiempos que amplifican las posibilidades significativas del cuento tanto como complican, a su vez, la trama. Además, cabe añadir que el autor inaugura ya aquí esa tendencia sincrética y totalizante que será clave de su obra de madurez, y que Pitol propone bajo el lema alquimista *todo está en todas las cosas*<sup>222</sup>. La idea fundamental que subyace en ello, es la de hibridez, una hibridez totalizante en la que las múltiples capas connotativas, estilos y registros y géneros se funden sin dejar resquebrajaduras. De ahí que Pitol también escribiese:

En fin, en los cuatro cuentos del *Vals de Mefisto* o *Nocturno de Bujara* percibo que la realidad y la imaginación han terminado sus agravios, ya no exige cada uno la prepotencia, y que todos los antónimos se han disuelto. Presencia, fuga, sueño, realidad, soledad, solidaridad, lejanía, textualidad y autobiografía han podido conjugarse con alguna comodidad. Siento que he llegado al lugar donde todo está en todo. (*OR* 3, 29; cf. *OR* 5, 383)

Por la forma en que son extremados y tematizados ciertos elementos, es posible hablar de nuevo de procedimientos postmodernos en el tratamiento de estas narraciones. Por ejemplo, en lo que se refiere a la intertextualidad, cabe recordar que Pfister distingue entre una intertextualidad moderna y otra postmoderna, basándose más en una cuestión categorial que cuantitativa. Igualmente, en la narrativa pitoliana de estos años, como en la posmodernista, la intertextualidad es «puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central» (Pfister M. 2004: 150)<sup>223</sup>; práctica que

---

<sup>222</sup> Uno de los textos de *El arte de la fuga* lleva este título (*OR* 4, 45-60). Con un nombre similar se edita una antología de textos de Pitol años más tarde (2000d), la cual incluye, de hecho, ese mismo texto de *El arte de la fuga* y los cuatro cuentos de *Vals de Mefisto* —más otros tres: «Vía Milán», «Dos sueños», «Siena revisitada»—. Y, bajo un lema similar, «Todo está en todo», se publicó también una entrevista que le hizo Carlos Monsiváis a Pitol en 2008 (Monsiváis 2008).

<sup>223</sup> También Plett afirma que el postmodernismo «es un proceso perenne de auto-intertextualización» (Plett 1991b: 71-72). Véase, además: Pavlicic 1993.



viene a sumarse a otras características que, como decíamos, lo sitúan en la postmodernidad literaria, tanto por su uso como por el lugar preeminente que toman en la narración: la hibridación de géneros, el fragmentarismo, la interculturalidad, el metadiscurso lúdico, la parodia, la ironía, la ambigüedad, etc.

El uso efectivo de la intertextualidad como mecanismo literario se vislumbra, pues, como una constante *in crescendo* en la trayectoria de Sergio Pitol. A lo largo de su obra de ficción las alusiones y citas explícitas se multiplican, se convierten en materia de primer orden y llegan a articular, en sus últimos cuentos, toda la narración. Si relatos de la etapa anterior como «Los nombres no olvidados», «Ícaro», «Hacia Occidente» p «Del encuentro nupcial», ya preludiaban esta tendencia, los de *Vals de Mefisto* dan buena cuenta de este proceso, que se revela igualmente en su novela de 1982, *Juegos florales*, y, aún con intensidad, en sus novelas del *Tríptico de carnaval: El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1990). De este modo, a manera de rápido recuento y dejando de lado muchas otras referencias que engrosan la densidad intertextual de estos cuentos, puede indicarse, grosso modo, que «El relato veneciano de Billie Upward» se construye sobre los paralelismos explícitos que establece con *Alicia en el país de las maravillas*, el *Sueño de una noche de verano*, «El Aleph», *Muerte en Venecia*, o *La última aventura del caballero Casanova*, del escritor austriaco Arthur Schnitzler (cf. García Díaz 2002: 66-71); «Mephisto-Waltzer» está conectado con las piezas musicales de Liszt y, de ahí, con el *Fausto* de Nicolas Lennau (Kristal E. 1994) y el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, además de con la novela *Didascalias*, de Juan Manuel Torres<sup>224</sup>; «Asimetría» cita hasta ocho óperas distintas (Montelongo 2007), aunque insiste especialmente en la conexión con el *Don Giovanni* de Mozart, alude a *Lord Jim* y otros novelas de Conrad, y a la atmósfera de ilusiones imposibles y sueños perdidos característica de muchas obras de Chéjov —piénsese, especialmente, en *Las tres hermanas*—; por último, «Nocturno de Bujara» se articula en torno a un fragmento ensayístico del polaco Jan Kott y dos remisiones a *Las mil y una noches*, incluyendo también alusiones veladas a los cuentos de Juan Manuel Torres de *El viaje* y, al mismo tiempo, a una lectura que ambos tradujeron y adoraron, «Los pájaros», de Bruno Schulz. Con todo ello, y a grandes rasgos, Pitol vuelve a ampliar el campo significativo de sus

---

<sup>224</sup> Kristal afirma, además, que la alusión literaria más significativa y secreta del relato es a *La sonata de Kreutzer* de Tolstoi (Kristal 1994: 49). Carmen de Mora, por su parte, observa conexiones con *La Modification* de Buttor (Mora 2008).

cuentos, reflexiona sobre el hecho literario desde la propia creación, rinde tributo a sus obras y autores predilectos, así como a su amigo Juan Manuel Torres, y se sitúa a sí mismo en el marco de su canon personal, compendio literario de las más variadas piezas de la literatura mundial, con las que dialoga y a las que comprende.

En definitiva, la complejidad y perfección de estos cuatro cuentos requeriría el tratamiento por separado de cada uno de ellos, pero bien porque estos textos han sido ya objeto de buenos comentarios individualmente, bien porque nuestro objetivo es comentar tan solo los procedimientos innovadores en el uso de la intertextualidad, nos centraremos únicamente en determinados aspectos a modo de ejemplo<sup>225</sup>. Igualmente, y en cuanto se refiere a los seis relatos agrupados en esta etapa, nos gustaría ahondar en algunos textos y asuntos que en nuestra opinión han sido aún poco trabajados por la crítica pitoliana.

Así, el siguiente capítulo está dividido en tres apartados. El primero está dedicado a «El único argumento», cuento completamente desatendido y apenas conocido que, como decíamos, avanza los principales aspectos que se desarrollan después de forma exitosa en los otros relatos. En este sentido, el texto puede leerse como un campo de pruebas que, aunque fallido, marca el camino seguido por el autor en los años posteriores.

En el siguiente apartado se trata de observar, mediante algunos ejemplos específicos, el uso consciente y complejo que hace Pitol de algunas referencias intertextuales para conseguir un efecto de unidad y contraste, de unión de los contrarios o sensación de totalidad en la diferencia, así en el interior de sus cuentos como en el conjunto de su obra en general. Para ello, partimos de un análisis bastante detallado de «Asimetría», en el que tratamos de destacar la profunda unidad que existe entre el argumento, las reflexiones llevadas a cabo por los personajes y el narrador, y la estructura narrativa. La idea principal aquí es que la ópera y la fuga no solo devienen formas musicales comentadas en el relato y relacionadas con el argumento, sino estructuras que, en la medida de lo posible debido al diferente sistema de códigos que rigen lo musical y lo literario, el autor ha tratado de imitar para la composición de su cuento<sup>226</sup>.

---

<sup>225</sup> En cuanto a la bibliografía, sin intención de abarcarlo todo, pueden consultarse, para «El relato veneciano de Billie Upward»: Curiel 2012; Colorado 2012; Fabián 2002: 37-125; García Díaz 2001: 261-66, y 2002: 65-71. Para «Vals de Mefisto»: Kristal 1994; Mora Valcárcel 2008; Ramos-Izquierdo 2012; Villoro 2013. Para «Asimetría»: Fabián 2002: 126-80; Montelongo 2007. Para «Nocturno de Bujara»: Benmiloud 2011; Cázares 1981; Martínez 2004; Valdés 1998: 34-45, 108-112. Otros comentarios en grupo sobre los cuatro cuentos de *Vals de Mefisto* son los de: Cázares 2016; García Díaz 2007b; Prada 1996: 69-101.

<sup>226</sup> Véanse los trabajos de Benmiloud (2016b) y Pace (2016a) para otras lecturas de este tipo aplicadas a la obra de Sergio Pitol.

A continuación, una cita y una alusión de «Nocturno de Bujara» sirven como ejemplo del modo en que se articulan en torno a dos referencias intertextuales determinadas dos campos significativos que se oponen y conjugan en el relato. Las marcas de intertextualidad no se limitan en este cuento, como en «Los nombres no olvidados», a reforzar la ambigüedad de la narración o las posibles interpretaciones del argumento, sino que se funden con el significado profundo del asunto expuesto, el cual trata de sintetizar bajo una sola óptica concepciones opuestas del mundo y la realidad.

El tercer y último ejemplo ofrecido es el de «El relato veneciano de Billie Upward», verdadero palimpsesto intertextual cuya trama se moldea y construye sobre una amplia variedad de textos otros, pero no para dar lugar a un collage o montaje, sino a un texto novedosísimo y original en su planteamiento. Por lo mismo, el contraste que se da entre «Cementerio de tordos» (o el capítulo cuarto de *Juegos florales*) y «El relato veneciano de Billie Upward» (o el capítulo sexto de dicha novela), ya sea fuera o dentro de la novela, servirá para subrayar la meditación metaficcional que hace Pitol de las diferentes etapas creativas de su obra en relación a la intertextualidad.

Finalmente, dedicamos la tercera sección a explorar los entresijos entre la realidad y la ficción o, en otras palabras y de forma más específica, el modo concreto en que Pitol rinde homenaje a su amigo Juan Manuel Torres: ficcionalizándolo en sus relatos, fundiendo su literatura con la suya, trazando un entramado de veladas remisiones intertextuales. Esto es, se trata de usar la ficción para homenajear la amistad, pero también, e igualmente, de utilizar la referencialidad intertextual para ensalzar la obra literaria de su amigo y hacerla pervivir fuera y dentro del texto.

### 5.1. ¿UN EXPERIMENTO FALLIDO?: «EL ÚNICO ARGUMENTO»

—¿Se publicó la novela *El único argumento*, con ilustraciones de Vicente Rojo?

*Sergio Pitol.* Las ilustraciones son de Juan Soriano. Apareció en una edición limitada muy costosa. Me han pedido los derechos para una edición popular, pero no los he

dato porque me parece una novelita empalagosa, muy insuficiente. Fue un ejercicio de metaficción, que anticipa algunos relatos y novelas más que siguieron esa forma. (En Abad y otros 1996: 209; entrevista realizada en 1989)

Texto olvidado entre los olvidados, pocos críticos conocen o refieren la existencia de este relato marginado de Sergio Pitol. Salvo alguna escasa y contada mención, como la de Muñoz, quien afirma que «sería recomendable rescatarlo» (2007: 82, n. 28), o las entrevistas ya citadas, es como si este relato nunca hubiese sido publicado. Además, el hecho de que el autor se refiriera a él siempre como a una novela corta no parece haber facilitado las cosas: Cluff no lo incluye en su lista de cuentos del Pitol (1996: 304-306), tampoco Montelongo (1996: 420-22), y Laura Cázares, que escribió un interesantísimo artículo sobre lo que llamó los «cuentos olvidados» del veracruzano, se olvidó también de este (2007). ¿Se trata de un descuido o de un olvido consciente? ¿Han querido estos tres especialistas en la obra narrativa de Pitol respetar su opinión de relegarlo al olvido o es que simplemente desconocían su existencia? No lo sabemos, pero en nuestra opinión, y aunque se trate de un cuento que no llegue a cuajar en la destreza expresiva de los otros, bien merece este texto un breve comentario, pues en él se aglutinan, a nuestro entender, muchos de los temas y técnicas literarias que brillarán con esplendor en los relatos finales.

Para empezar, merece mencionarse que, como en otros casos comentados anteriormente, el título deriva también del verso de un poema, aunque en esta ocasión este ni siquiera llegó a aparecer como epígrafe. Es el propio autor quien, en una entrevista, desvela la referencia:

— Háblame de *El único argumento*, que aún no conozco. ¿Cuál es *El único argumento*?

— *El único argumento* es un relato que desarrolla un epígrafe de un poema magnífico de Jaime Gil de Biedma llamado *No volveré a ser joven*:

«Envejecer, morir,

es el único argumento de la obra».

Es una novelita casi policíaca. Un escritor trama una novela en la que asesina a su amante. El escritor describe simplemente las diversas

---

variantes en que podía escribir el relato de ese crimen. En el fondo la obsesión de envejecer y la certidumbre de morir son el único argumento de su obra. (Romero 1981: 61)

Más allá de esto, en el cuento se perpetúa, como en otros relatos y novelas posteriores de Pitol, la técnica iniciada en «Del encuentro nupcial», donde el narrador o protagonista principal es un escritor que quiere escribir una narración, con lo que el cuento en sí se construye como meditación, con sus variantes, de las posibilidades de construcción que tiene esa historia. Dividido en veintiséis fragmentos breves —iniciado cada uno de ellos con un número romano—, en este caso concreto, el protagonista quiere escribir un cuento en el que asesine a su expareja, Piotr, que lo abandonó, según parece, por otro hombre, el vietnamita Phang<sup>227</sup>. De esta manera llevaría a cabo un acto simbólico de expiación, destruyendo en la literatura aquello que le hacía sufrir. La idea, según se explica en el propio cuento, que se funde con el ensayo y consta de multitud de citas eruditas, surge de una biografía de Dorothy L. Sayers:

... leíste que los personajes que eran asesinados en sus novelas eran réplica textual de otros que en la vida real le habían hecho algún daño. Al asesinarlos, asesinaba simbólicamente su resentimiento. Después de su venganza se sentía limpia de rencores. [...] Escribirías un relato: el protagonista encontraría el cadáver de Piotr al llegar a su apartamento. (Pitol 1985a: 83)

Entremezclándose con las posibles soluciones narrativas que surgen de esta idea inicial, en aparente desorden, se va dando a conocer la historia de amor que el narrador tuvo con Piotr, así como la relación de amistad que mantiene en la actualidad con él y Phang, disimulando indiferencia, pero en el fondo resentido. Y a estas ramificaciones narrativas se suman, como decíamos, las reflexiones ensayísticas, pues el escritor sueña también con componer un ensayo sobre el *Don Giovanni* de Mozart. Se produce, pues, un vaivén entre el pasado y el presente del protagonista, y entre el cuento y el ensayo que quiere escribir. El tema común a todos estos hilos narrativos es el del amor y las pasiones que provoca. El final es sorpresivo y, a diferencia de otros cuentos de Pitol, bastante cerrado: el escritor concluye por asesinar en su relato, no a su expareja, Piotr, sino a su

---

<sup>227</sup> En la primera versión (1980c) la narración se dividía en veintisiete fragmentos, pero Pitol eliminó el decimonoveno al reeditarla en 1985. Hay otros cambios menores, sobre todo relativos a pequeños detalles estilísticos, aunque no los anotamos por no incidir de forma directa en nuestras observaciones. Seguimos, pues, la segunda versión (1985a).

rival amoroso, Phang, de modo que pueda, simbólicamente, recuperar la figura de Piotr para sí solo y vengarse de quien le robó su amor.

En fin, «El único argumento» es un relato a mitad de camino entre la segunda y la tercera etapa cuentística de Sergio Pitol, aunque ciertamente no está ejecutado con la maestría de otros cuentos del autor. A diferencia de «Del encuentro nupcial», por ejemplo, la historia de amor se hace aquí excesivamente meliflua —como observara el propio Pitol en su autocrítica—, pero no consigue despertar auténticos sentimientos. Por otro lado, da la impresión de que las partes ensayísticas no terminan de conjugar adecuadamente con las narrativas, no se consigue la unidad, el todo buscado y anhelado que se conseguirá en los siguientes relatos.

No obstante, son varios los rasgos que nos han llevado a incluirlo en la tercera etapa cuentística del escritor: la fecha de composición y publicación, la inserción plena de lo ensayístico en el cuento, la preocupación por la ópera y la música en general, una mayor preocupación por lo metaliterario y la reflexión artística, más la multiplicación y tematización de las marcas de intertextualidad. Esto es, aunque se lo considere como una suerte de «experimento fallido», «El único argumento» ensaya muchos de los rasgos que van a caracterizar sus últimas décadas creativas. Incluso textos como «El oscuro hermano gemelo» que han sido categorizados como cuento-ensayos (Cluff 2012) pueden entenderse como una prolongación de la tendencia iniciada en este relato. Iremos por partes.

En lo que a la lectura intertextual se refiere, se produce un nuevo aumento de intensidad significativo, y esto tanto por la inclusión plena de lo ensayístico en el cuento como por la importancia de la música y lo operístico en su argumento. Hay multitud de citas, varias de ellas sin traducir y hasta en tres idiomas (francés, italiano e inglés), lo que, sumado a que el autor ofrece sus fuentes, potencia el efecto ensayístico sobre lo narrativo. «El único argumento» se compone, parcialmente, como un mosaico de citas explícitas. Es un estudio de la figura del Don Juan que, al mismo tiempo, en la realidad intrínseca del cuento, es representada por Piotr. El segundo fragmento contiene la más larga de esas citas:

Hacia el final del *Don Juan* de Molière, doña Elvira exclama: «Ce n'est plus cette done Elvire qui faisoit des voeux contre vous, et dont l'âme irrité ne jetoit que menaces, et ne respiroit que vengeance. Le ciel a banni de mon âme toutes ces indignes ardeurs que je sentoits pour vous, tous ces

transports tumultueux d'un attachement criminel, tous ces honteux emportements d'un amour terrestre et grossier, et il n'a laissé dans mon coeur, pour vous, qu'une flamme épurée de tout le commerce des sens, une tendresse toute sainte, un amour détaché de tout, qui n'agit point pour soi, et ne se met en peine que de votre intérêt».<sup>228</sup> (Pitol 1985a: 83)

El mito del Don Juan, pues, del daño desesperanzador que causa a sus víctimas y de las pasiones que despierta, sirve como motivo principal de la trama. Todo gira entre esta figura mítica, especialmente la de la versión de la ópera de Mozart, que es a su vez contrastada con Cherubino, el personaje de *Las bodas de Fígaro*, y Piotr, el correlato en el cuento de la figura del don Juan. La ópera sirve como hilo conductor para saltar de una escena a otra. Fue gracias a la ópera que Piotr mostró interés por el narrador por primera vez, y gracias a Piotr que el narrador se interesó por la ópera. Es a través del dramatismo del *Don Giovanni* que el narrador trata de entender el dramatismo de sus sentimientos, y, más aún, la figura de Piotr, que actúa como un Don Juan. En el segmento XIX, se dice: «don Juan engaña, trama, manipula y es implacable con las mujeres en quienes fija su mirada. Desea y necesita el odio de la hembra a la cual posee» (Pitol 1985a: 87). Y sabemos que esos son los sentimientos que Piotr despierta en el narrador, quien desea su asesinato en la ficción para expiar sus sentimientos.

En cuanto a lo ensayístico, hay que recalcar que Pitol, tan dado a corregir, rehacer y reeditar sus textos, acabaría por publicar las secciones reflexivas de «El único argumento» como ensayo *per se* en «Don Giovanni, ese *drama giocoso*» (véase supra la nota xxxx, p. xxx). Debe pensarse que son estas, pues, las secciones de las que había afirmado: «solo me gustan ciertas notas que tienen que ver con Mozart y con la ópera, creo que es lo único en donde está vivo el lenguaje» (Villoro 1991: 80). Esta reconversión tiene como paso previo la publicación, bajo el título aún de «El único argumento», de dos versiones fragmentarias del relato (Pitol 1981a; 1992b), y ofrece la paradoja de otorgar, a posteriori, un mayor aire de autoficcionalidad al cuento, en tanto que el autor de la vida

---

<sup>228</sup> Ofrecemos la traducción que la primera edición de *Pasión por la trama* trae a pie de página: «Ya no es aquella doña Elvira que hacía votos contra vos y cuya alma irritada profería únicamente amenazas y sólo respiraba venganza. El Cielo ha desterrado de mi alma todos esos indignos ardores que sentía yo por vos, todos esos transportes tumultuosos de una devoción criminal, todos esos vergonzosos arrebatos de un amor terreno y grosero; y no he dejado en mi corazón por vos más que una llama depurada de todo comercio sensual, una ternura muy santa, un amor desapegado de todo, que no obra para sí propio y al que solo inquieta vuestro interés» (Pitol 1998b: 11). Esta traducción no está en la edición española de 1999 (Pitol 1999c).

real, Pitol, se descubre también, como el narrador de la ficción, el autor de esas meditaciones sobre Don Giovanni que, finalmente, llegan a ser el ensayo deseado. Más aún, con los cambios necesarios, Pitol reconvertiría en meditación personal otra bella reflexión del narrador del cuento sobre el amor y las relaciones sociales, pues no otra cosa es «En actitud contemplativa», uno de los textos breves de *El mago de Viena* (compárense, pues, Pitol 1985a: 84 con *OR* 5, 262).

Asistimos de este modo a otras de las transformaciones propias de la obra del escritor mexicano. Si antes fueron cuentos que se convertían en capítulos de novela y fragmentos de novela que se convertían en cuento, observamos ahora como fragmentos de un cuento largo se transforman en ensayos y reflexiones personales. El autor recobra así su propia voz, que había cedido a la ficción narrativa, y recontextualiza sus ideas en el ámbito del ensayo. La voz del narrador y la del autor real vuelven, pues, a confundirse, en ese ir y venir de la ficción a la realidad tan característico del veracruzano. En un intento siempre constante de dirigirse a una obra total, final, que perdure más allá del presente cambiante, el autor recupera con este método las secciones que mejor valoraba de «El único argumento» y relega al olvido el resto del cuento, que no volvió a reeditar.

## **2.2. «Todo está en todas las cosas»: sincretismo y unidad**

### **Formas musicales como modelos estructurantes: El caso de «Asimetría»**

La fusión que buscaba Pitol en «El único argumento» entre lo ensayístico, lo narrativo y las referencias intertextuales, la consigue el autor de modo ejemplar en «Asimetría»<sup>229</sup>. Por una parte, introduciendo una reflexión teórico-filosófica en torno a la simetría o asimetría del mundo que funciona a la vez como explicación profunda del relato y como motivo estructural. Por otra, une el desarrollo de ese motivo con las ideas sobre la ópera, la música y la literatura expuestas en la trama, pero también con la disposición textual del cuento, e, igualmente, con la compleja trama de voces narrativas que lo conforman. Por último, el cuento retoma también ideas sobre la ópera desplegadas en «El único argumento», y, en concreto, vuelve a situar al *Don Giovanni* de Mozart en el centro del diálogo intertextual.

---

<sup>229</sup> Algunas de las ideas principales de este apartado han sido publicadas previamente: Nogales-Baena 2015.



---

«Asimetría» comienza *in media res* con la voz de un narrador en tercera persona que, en estilo indirecto libre, sumerge al lector desde la primera línea en la conciencia y la memoria de Ricardo Rebolledo. Ninguna referencia espacial es ofrecida, el presente de la narración apenas está insinuado, y sólo al final del cuento sabemos que el personaje se encuentra en Veracruz, en casa de su hermana, con quien vive. La distancia entre narrador y personaje oscila a lo largo del cuento, aunque en varias ocasiones sus voces llegan a confundirse. Por ejemplo, en el primer párrafo. He aquí el comienzo:

Apenas logra recordar el inicio de la conversación. De cierto solo sabe que en un momento se levantó, saltó, bailó de alegría para asombro de su hermana, de sus sobrinos y del amigo de su sobrina, a la vez que comentaba que siempre había sabido lo que aquel muchacho sostenía, sí, eso, que el mundo era asimétrico, que la esencia de la materia, de la energía, ¿o qué diablos, de la vida? era asimétrica. (OR 3, 232)

El relato se abre, pues, con la exposición de la «tesis teórica» que sustenta toda la narración: la posibilidad de que el mundo sea asimétrico<sup>230</sup>. Este descubrimiento, que en principio choca por lo incomprensible, funciona, al igual que en otras narraciones de Pitol, como desencadenante de la conciencia. La acción se centra en lo recordado por Ricardo, mas él no solo recuerda y reflexiona, sino que transmite parte de sus comentarios a sus circundantes, que se convierten en su auditorio. No obstante, todas las cuestiones relativas al presente narrativo quedan entre brumas: el espacio donde tiene lugar la conversación, como ya se ha dicho, la duración del encuentro, la descripción e identidad detallada de los otros personajes, etc.

A partir de ese descubrimiento Ricardo tratará de explicarse su vida o, al menos, el momento que la determinó: la estancia de casi un año que pasó en su juventud en la capital francesa, en mil novecientos cincuenta y tantos. Viajó a tal ciudad con una beca para estudiar en el conservatorio, pero con la idea real de tener más noticias de su padre, muerto en París días antes de la invasión nazi. Sin embargo, ya sin beca y sin haber conseguido averiguar nada sobre su progenitor, Ricardo terminó hospedado en casa de Celeste y Lorenza, dos hermanas mexicanas que, «una marcial y otra mustiamente, envejecían en París» (OR 3, 237).

---

<sup>230</sup> «Tesis teórica» es el nombre que, en nuestra opinión acertadamente, le da Renato Prada (1996: 94-95).

Pero, ¿qué significa exactamente que la esencia de la vida es asimétrica?, ¿por qué ese descubrimiento lo explica todo para él?, y, más aún, ¿qué clase de relaciones inconscientes ligán este descubrimiento con la historia de las dos hermanas? Uno de los atractivos del cuento, no el único, reside precisamente en resolver esta serie de cuestiones a las que el propio Ricardo no encontrará respuesta. Él duda desde el inicio sobre si ha comprendido o no el problema planteado, y al final se reafirma en la idea de que no ha entendido nada<sup>231</sup>.

El significado de «asimetría» viene dado por la negación de su opuesto: la simetría<sup>232</sup>. El término positivo corresponde al orden, la igualdad y el equilibrio de la forma; mientras que el negativo, a la falta de correspondencia entre sus partes. Desde el comienzo del relato, la equiparación que hace Ricardo entre simetría y forma absoluta es evidente, también su relación con el arte y, de ahí, con la artificialidad de lo simétrico. Si «toda especie animal busca siempre la simetría», razona indirectamente, la esencia asimétrica del universo niega la posibilidad de alcanzarla, lo que convierte su vida en un martirio y explica los más diversos, horribles, excéntricos y singulares hechos de la humanidad: «Eso lo explicaba todo: la fuga de Tolstoi de Iasnaia Poliana, la vasta estirpe de Jack el destripador, los cuartetos de Beethoven, la existencia de Auschwitz, los gestos perfectos de la Dietrich...», etc. (OR 3, 232).

Lo que se comprende al final del relato, si el lector une las muchas referencias y pistas sueltas que han ido apareciendo, es que la estancia de Ricardo con las hermanas en París marca un antes y un después en su vida porque encarna, en su imaginario inconsciente, el momento en que consiguió vivir en perfecto equilibrio. Su residencia en la casa está marcada, de hecho, por la armonía establecida entre las dos. Celeste es vigorosa, enérgica, locuaz y docta en literatura; mientras que Lorenza es enfermiza, descuidada, abúlica y entendida en música. La primera habita en la planta alta del hogar, donde cuida hasta la perfección del más mínimo detalle; y la segunda, en la baja, cuya decoración raya en el mal gusto. Ricardo se mueve entre ambos pisos disfrutando de una

---

<sup>231</sup> En el primer párrafo, más adelante de lo ya citado, se dice: «Pero ya en ese momento le comenzó a pesar, por una parte, la certidumbre de que no había logrado comprender de qué hablaba, y, por otra, la sospecha de que toda especie animal busca siempre la simetría» (OR 3, 232). Y en el último: «Y en ese desinterés absoluto por todo lo que turbe su rutina no acaba de entender cómo la conversación con un amigo de su sobrina sobre la hipotética simetría o asimetría de la naturaleza, que ahora está seguro de no haber entendido en absoluto, haya podido dejarlo tan intranquilo» (OR 3, 249).

<sup>232</sup> El término «simetría», de origen griego, está formada por el prefijo *σύν-* («con-»), la raíz *μέτρον* («medida») y el sufijo *-ία*, que significa cualidad. «Asimetría» añade un prefijo de negación al anterior, *ἀ-* («sin»).

y de otra más como un agente pasivo que como un auténtico participante de la trama. En la casa siente satisfecha su orfandad y se deja embaucar por la aparente armonía en que coexisten las hermanas. Así, se enuncia en varias ocasiones el valor simbólico que tiene para él ese periodo: «le hicieron sospechar durante casi un año que el paraíso terrenal era posible» (OR 3, 237), «puede decir que conoció el paraíso» (243), «sí, para él fue la representación más perfecta del paraíso» (244). Sin embargo, precisamente por lo recién apuntado —el papel de agente pasivo que tiene en la casa—, Ricardo se vuelve un pelele en manos de las hermanas. Esto es, como el protagonista de la ópera de Mozart, a la que se alude en varias ocasiones, el intérprete principal de «Asimetría», que narra para ese auditorio invisible que nunca es descrito, no tiene voz propia, sino que está condenado a repetir las voces de los otros una y otra vez. A este respecto, se lee en el cuento:

— ¿Sabe usted, Ricardo, por qué *Don Giovanni* resulta siempre en escena una obra tan poco convincente? ¿Acaso no ha advertido que cada representación desprende un regusto a cenizas, ahonda en vez de llenar un vacío? La razón es muy simple: Mozart concibe el personaje desde el punto de vista musical como a un don nadie, mientras que directores, cantantes y empresarios se empeñan en convertirlo en un superhombre. Don Juan es el único personaje de la ópera que no tiene melodía propia, repite sólo las de los demás, adopta tonos, simula, carece de voz personal. (OR 3, 238)

Y más adelante, el narrador nos informa de Ricardo: «él también quisiera, y tal vez ya entonces en París lo pretendía, hablar de sí mismo, no era un puro y silencioso oyente» (OR 3, 241). De hecho, a medida que avanza la trama se pone de manifiesto el artificioso pilar sobre el que se sostiene aquella relación. Una serie de maliciosas y oscuras historias del pasado hace presentir la falsedad de ambas con respecto a su tesitura real, llena de odios y rencores ocultos. También, que Ricardo era consciente del engaño, pero prefería ignorarlo —«Él creía todo lo que le decían. ¡Creía, sí, pero sin acabar de creer del todo!» (OR 3, 239)—. Cuando la situación se hace insostenible para las hermanas, deciden, como si él fuese el culpable del desequilibrio, despedirlo de la casa. El paralelo con la expulsión del Paraíso está sugerido en el cuento.

En un ensayo posterior, que ha conocido diferentes versiones, Sergio Pitol ha retomado las mismas ideas en referencia a sí mismo, lo que una vez más, como en «El único argumento», conduce del cuento a la creación ensayística, de la voz ficcional

narrativa a la voz del autor. Se trata de un fragmento titulado «De simetrías a asimetrías» (OR 5, 166-69), originalmente incluido en «Pedro Henríquez Ureña» (véase Pitol 2000c), texto que a su vez fue utilizado un año después para los seminarios que impartió en el Tecnológico de Monterrey para la Cátedra Alfonso Reyes (recogido en Pitol 2002b: 89-94, y 2003a: 71-93), y que finalmente fue agregado, con el título «Henríquez Ureña visto por sus discípulos», a *La casa de la tribu* en OR 5 (2008), por donde citamos. Si bien aquí ambos géneros quedan nítidamente diferenciados —«Asimetría» no puede confundirse con un ensayo, ni «De simetrías a asimetrías» con un cuento—, la capacidad de moverse de un terreno a otro, arrastrando ideas en una transformación y reescritura constante de los textos, demuestra la confluencia que existe entre ambos géneros para Pitol, y cómo el relato, en su origen, habría surgido de una reflexión concreta suya, una proposición o idea teórica que el autor desarrolló primero narrativamente y, después, en forma de ensayo<sup>233</sup>. En definitiva, cuento y ensayo se iluminan recíprocamente, se complementan, y la lectura conjunta de uno y otro puede aclarar el significado profundo del cuento.

«De simetrías a asimetrías» se abre, igualmente, con la exposición de la tesis teórica: «La física cuántica —aseguran sus intérpretes— ha logrado probar sin demasiado esfuerzo que el mundo, desde su creación hasta hoy, se ha movido a través de un complejo sistemas de asimetrías» (OR 5, 166). De ahí pasa el autor a referirse a la indescifrable y misteriosa vida del universo: «... es el resultado de un juego de difícil comprensión para los legos pero definitivamente cierto y rigurosamente comprobado de formas asimétricas, de fugas de energía hacia lo desconocido...». Después expresa su incompreensión sobre tales relaciones y, finalmente, equipara la simetría con el Paraíso: «Porque, debo confesarlo, mi generación se formó en el culto de la simetría. [...] Pensar en formas simétricas equivale para mí a pasear por los senderos del edén» (OR 5, 166-67). Fragmento, este último, que habría que comparar con alguno de los ya citados más arriba del cuento u otros como el siguiente: «Sencillamente a tratar de explicar lo que ha sido su vida, entenderla ligada a la hipótesis del joven científico amigo de su sobrina, quien comentó que el estudio del neutrón había revelado el principio asimétrico de toda forma de vida, y a su posterior confusión al advertir que no sabía en realidad de qué se hablaba» (OR 3, 234).

---

<sup>233</sup> Esta idea se correspondería así a lo expresado por Pitol ya en 1982, cuando aseguró en una entrevista que todos los textos de *Vals de Mefisto* partieron de momentos o anécdotas reales, situaciones o lugares contemplados, y personajes vislumbrados (Cluff y Molina 1982: 14).

Ahora bien, si toda la esencia del universo es asimétrica y el fracaso nace de la imposibilidad de alcanzar la simetría, como se sostiene en el cuento, también es cierto que se especula en él sobre la posibilidad o no de que las artes —la literatura y la música en concreto— puedan alcanzar la perfección absoluta negada a la existencia. La importancia de esta reflexión es fundamental, pues subyace en el relato un metadiscurso literario por medio del cual se propone a sí mismo, y al arte en general, como respuesta positiva a dicho dilema.

En este sentido, cabe referirse de nuevo al problema de la forma, tema tratado explícitamente en el cuento, tanto en relación con la ópera o la fuga, como en relación con el arte y la vida en general. Además, con la forma está relacionado también el título del cuento, y lo extraordinario es que Pitol consigue fundir todo esto con los diferentes niveles textuales. De hecho, la ruptura de la tradicional disposición textual es el elemento que a primera vista más llama la atención en el cuento. Este se presenta en forma de segmentos tipográficos mayores separados entre sí por un espacio, y segmentos menores integrados en los anteriores, a izquierda o derecha, enmarcados en blanco. En total, catorce mayores y diecinueve menores.

Tal disposición textual no es gratuita, sino que forma parte fundamental de la estructura del cuento y su significado, ya que, como se ha indicado repetidamente desde comienzos del siglo XX, en la obra de arte toda forma es significativa o, en otras palabras, *todo* significa (v. g.: Lotman 1970: 23). Así pues, aunque en ocasiones se haya sugerido que este tipo de *juegos* tipográficos son más propios de una narrativa infantil, burlesca o humorística (Baquero 1970: 222-25), en el caso concreto de Pitol se trata de un juego muy serio. De entrada, la ruptura textual introduce la asimetría proclamada por el título, despierta la curiosidad del lector por la novedad ante la que se halla, y llama la atención sobre la composición formal, uno de los temas del cuento<sup>234</sup>. Más aún, se puede ir un poco más lejos y sugerir que esta composición está relacionada con otro de los temas y motivos intertextuales principales del relato, el de la ópera y, en concreto, la ópera de Mozart. En este sentido, estos segmentos tipográficos paralelos al texto principal, unidos a los cambios de registros y voces del relato, querrían equivaler, en su conjunto, al complejo juego musical de la ópera de Mozart, que Pitol alababa en «El único argumento», precisamente, por la ambigüedad que permiten a la narración:

---

<sup>234</sup> Véanse los comentarios de García Díaz (2002: 105) y Corral (2013: 50) sobre el título de este cuento.

Pero entonces, ¡y de ahí que *Don Giovanni* sea la obra maestra que es!, la música de Mozart se toma la revancha y puebla de ambigüedad, de enigmas, de contrasentidos, la conducta de esos personajes en apariencia de palo. En los momentos de mayor patetismo o de mayor solemnidad irrumpe sorpresivamente un acorde burlón; cuando se espera una melodía humorística nos ofrece en cambio otra de lirismo arrebatado. Y eso hace que el personaje se transforma, se vuelva complejo, se cargue de sentidos, y que en el auditorio surjan las dudas. (1985a: 91)<sup>235</sup>

Analizaremos dicho fenómeno desde el punto de vista literario, bajo el término, también utilizado en música, de polifonía.

Mientras que la acción principal se desarrolla en los fragmentos mayores, el contenido de los menores es muy variable. Estos apuntan siempre, no obstante, o bien a resaltar o comentar algún aspecto del segmento mayor al que acompañan, o bien a establecer una suerte de diálogo con ellos. Es decir, son una alocución, y cada uno de ellos equivale a una voz, la misma o diferente, no lo sabemos, en la realidad verbal del relato. En la mayoría de los casos, lo más común es pensar que estos segmentos expresan, pues, con sus propias voces, el punto de vista de los narratarios de Ricardo, máxime cuando así se indica de forma expresa en el primero de los que aparecen en forma de pregunta: «¿Simétrica en relación a qué? ¿Y a qué venía ese ejemplo? ¿Qué ilustraba, qué era a fin de cuentas lo que deseaba decir? —se preguntaron todos» (OR 3, 234). La historia que cuenta Ricardo, se nos informa, ha sido narrada muchas otras veces, y es cuestionada, ironizada e incluso ridiculizada a través de los comentarios de los fragmentos laterales: «¡De esa enfermedad y de las visiones que le produjo les ha hablado hasta marearlos!» (OR 3, 233), «¿Todo muy chejoviano?», «¡Tal, Lorenza!» (OR 3, 238), «¡Lorenza, escarnecida!», «¡El Paraíso al fin!» (OR 3, 243).

En otras ocasiones, los segmentos menores cumplen una función meramente informativa. La voz del narrador parece desdoblarse en estos casos, aunque no siempre queda claro quién los formula, como aquel que incluye la definición de «simetría»: «Simetría: proporción adecuada de las partes de un todo entre sí y con el todo mismo, según el Larousse» (OR 3, 233). En la mayoría de fragmentos de este tipo se anuncia o resume lo que se está narrando o se va a narrar en el segmento mayor al que acompañan,

---

<sup>235</sup> Hemos corregido una errata evidente en la cita teniendo en cuenta una de las versiones posteriores de este fragmento (Pitol 1999c: 17).

son una suerte de coletilla o repetición enfática. Por ejemplo: «A partir de ese momento decidió abandonar a su padre» (OR 3, 235) o «Repitió lo que Celeste le dijo sobre los sueños del licenciado González Guito y de las esperanzas depositadas en el futuro de sus hijas» (OR 3, 240).

En fin, es evidente que la ambigüedad en torno a quién o a quiénes pertenecen estas voces y sus puntos de vista es voluntaria. Los fragmentos laterales contribuyen a la ambigüedad del discurso y ofrecen distintas perspectivas desde las que percibir la narración principal. La serie integrada por los apartes constituye, como ha indicado Alfonso Montelongo, «más de un discurso o, en todo caso, su sujeto es múltiple» (2007: 105). Ya sea por el desdoblamiento del narrador o por la opinión expuesta por los narratarios de Ricardo, todos ellos contribuyen al efecto contrapuntístico del cuento, a la ruptura del discurso monológico y al consecuente fortalecimiento de la polifonía<sup>236</sup>.

Lo paradójico es, como señala Montelongo, que también en el interior del discurso principal “hay expresiones que podrían ser apartes, pero no lo son» (2007: 106). Esto sucede porque en los fragmentos mayores la técnica utilizada es igualmente la del contrapunto: perspectiva y voz no son monocordes. Como se avanzó antes, la voz del narrador y la de Ricardo confluyen en varios momentos. Además, la narración no responde siempre al punto de vista de este personaje, sino que con frecuencia se desplaza hacia otros. A ello debe agregarse que en la mayor parte del relato no sabemos con exactitud qué es lo que Ricardo solo piensa y qué lo que expone en voz alta. Por último, voces ajenas a las del narrador y Ricardo intervienen también en el relato, tanto en estilo indirecto libre como directo, y sin mediación explícita de ninguno de los dos. En síntesis, «Asimetría» presenta un discurso fragmentario cuyos componentes principales están en posición dialógica y contrapuntística. El pasado y el presente, el tiempo físico y el psicológico, las voces de unos y de otros se reúnen en el texto y conversan entre sí. El cuento ofrece de este modo, y en la medida de lo posible debido a su brevedad, un discurso polifónico en el que se dan encuentro una pluralidad de voces y conciencias independientes<sup>237</sup>.

El caso, pues, es que todo este entramado formal está unido al tema de la música expuesto en el relato, al tema de la «forma» y al de la ópera de *Don Giovanni*, todos ellos

---

<sup>236</sup> Sobre los conceptos de polifonía y discurso monológico, remitimos al famoso libro de Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963).

<sup>237</sup> Puede verse una exposición más detallada de todo esto en: Nogales-Baena 2015.

surgidos a partir de la idea de asimetría. Al principio del cuento, por ejemplo, Lorenza le espeta a Ricardo: «¿Creerá usted, Ricardo, que hay un momento en que después de oír una fuga de Bach ya soy esa forma? Sí, se lo aseguro, yo-soy-la-fuga» (OR 3, 233). Y, tanto Lorenza como Celeste, sostienen «que una de las necesidades esenciales a la especie humana era la de crear una forma y conciliarse con ella» (OR 3, 234), lo que el propio Pitol parece estar experimentando en el cuento. La fuga, recuérdese, se describe técnicamente —en su forma más elemental— como un trabajo contrapuntístico en el que dos o más voces desarrollan variantes en torno a un mismo motivo. La ópera, por su parte, se basa en la polifonía y la teatralidad. En este cuento, la fuga y la ópera — particularmente el *Don Giovanni*— parecen haber devenido los modelos estructurales seguidos por Pitol. La teatralidad de las escenas narradas, su dramatismo e histrionismo, las repeticiones y variones, los juegos de voces narrativas y la disposición lateral de los comentarios laterales se conjugan para crear la atmósfera operística y la estructura musical tematizadas en el relato.

Se trata, en definitiva, de un experimento ensayado en «El único argumento» y logrado con éxito por primera vez en este relato, cuyas posibilidades seguiría desarrollando el escritor en los años inmediatamente consecutivos. La ópera, como ha estudiado muy bien Benmiloud, deviene motivo estructurante central de *El desfile del amor* (2012b: 178-192) y está presente también en la forma en que Pitol concibe sus otras dos novelas del *Tríptico* (Benmiloud 2016b: 172-75). Por su parte, Ricardo Pace, en un análisis brillante, ha explicado el modo en que *El arte de la fuga* mana de la concepción musical de la estructura de este libro en forma de fuga.

### **«Nocturno de Bujara»: la conjunción de los opuestos**

Como en los otros cuentos de este grupo, de nuevo en «Nocturno de Bujara» el funcionamiento del tiempo y de la evolución de la conciencia de los personajes es crucial<sup>238</sup>. Se trata, pues, de un relato complejo cuyo discurso es producido por un narrador que, desde otro presente indefinido, rememora y entrelaza distintos hilos narrativos de su pasado. La motivación inicial del recuerdo es el viaje reciente que ha realizado a Samarcanda y Bujara, lo que le conduce virtualmente a su estancia en Polonia veinte años atrás, cuando con su amigo Juan Manuel, para evitar soportar a una pintora

---

<sup>238</sup> Una versión preliminar de este apartado ha sido publicado como artículo con anterioridad: Nogales-Baena 2014.



---

italiana con la que no congraciaban, inventaron una historia fantástica para convencerla de que tenía que viajar a aquellas ciudades, pues lo que allí ocurría era asombroso.

Son muchas las referencias en el cuento a otras obras artísticas y literarias. Sin embargo, por la extensión y el lugar que ocupan, así como por la evidencia con que se presentan, son dos los intertextos en torno a los que se equilibran los principales valores semánticos expuestos en el relato: *Las mil y una noches* y *El breve tratado de erotismo* de Jan Kott. Ambos son, a nuestro entender, un ejemplo paradigmático de intertextualidad marcada y significativa; el primero por alusión y reescritura, el segundo por citación. Con todo, lo que más nos interesa destacar es la forma en que, por sus contenidos, estilo, origen y modo de inserción, se oponen estos dos intertextos en el relato; sintetizando, no obstante, el punto de fusión del todo buscado de nuevo por Pitol en esta historia.

El cuento, dividido en cinco fragmentos, se articula en torno a tres personajes principales y tres viajes a Uzbekistán: el del joven pianista húngaro Feri Nagy a Samarcanda, inventado por Juan Manuel y el narrador; el de Issa, real pero misterioso, pues cuanto en él sucede es conocido solo de oídas; y el del narrador, que viaja veinte años después con dos acompañantes, Dolores y Kyrim.

El primer fragmento es el más corto y contiene, en términos generales, el cuadro maravilloso de Samarcanda que los dos amigos describían a la pintora, un lugar que no conocían, sino que inventaban haciendo uso de imágenes tenebrosas, grotescas, alucinantes e hiperbólicas<sup>239</sup>. Las desmedidas exageraciones de la descripción inicial, que toma el infinito como unidad de medida y la locura como habitual, conforman una Samarcanda fantasmagórica, cercana al relato gótico y, a la vez, a la técnica del realismo mágico (cf. Martínez 2004: 65). Los dos personajes se turnan la palabra con la idea de no dejar hablar a Issa, quien tanto les incordia, y construyen a dúo el escenario imaginario de las aventuras de Feri.

Cuando Issa aparece con los folletos de un viaje que pensaba realizar a Moscú, Kiev y Leningrado, Juan Manuel y el narrador deciden documentarse para hacer más verosímiles los detalles de sus historias y convencerla de que ha elegido la ruta equivocada, de que Samarcanda es mucho más interesante. Es en el segundo fragmento, entre las referencias a su reciente viaje a las ciudades uzbekas, donde el narrador

---

<sup>239</sup> El relato comienza: «Le decíamos, por ejemplo, que al anochecer el aleteo y el graznido de los cuervos lograba enloquecer a los viajeros. Decir que esos pájaros llegaban a la ciudad por millares equivalía a no haber dicho nada» (OR 3, 250).

menciona que no sabía nada sobre aquel país hasta entonces. Se alude así, por primera vez, a *Las mil y una noches*, posible fuente imaginaria de la que, tratando de recordar, se pregunta si tomó o no los detalles iniciales de sus ficciones:

Tengo la seguridad de que cuando estuve por primera vez en Varsovia mi ignorancia sobre Bujara era absoluta. Quizás hubiera percibido vagamente su nombre en alguna novela. ¿Existe tal vez un «hechicero o ladrón de Bujara» en *Las mil y una noches*? Es posible que hubiera visto por descuido el nombre en la vitrina de algún negocio de alfombras. Pero desde el día en que Issa apareció con sus folletos de viaje, Juan Manuel y yo nos entregamos, cada quien por su cuenta, a rastrear todos los datos que teníamos a nuestro alcance sobre las ciudades uzbecas del Asia Central para imprimirle mayor verosimilitud a los relatos. (OR 3, 251)

Lo cierto es que no existe ningún «hechicero o ladrón de Bujara» en *Las mil y una noches*. No obstante, se señala así uno de los intertextos que articulan la narración y que subyacen en el proceso constructivo y significativo del cuento, pues varios son los elementos de la colección oriental que sirven al narrador para elaborar el viaje de Feri. Además, tal y como sucede con esta historia, que irá impregnando la realidad de Issa hasta realizarse en su propia vida, las connotaciones semánticas de *Las mil y una noches* irán poblando el discurso memorístico del relato, al que, al mismo tiempo, proporcionará su estructura narrativa: una serie de narraciones engarzadas en el recuerdo y la ficción.

Así, el segundo fragmento se aleja de la estética gótico grotesca del primero al tiempo que se integra en la de lo «oriental»: el lenguaje se puebla de sustantivos propios y comunes de tal origen —«llegaba al zoco, a la kasbah, a los inextricables barrios de la judería...», «... amplias plazas donde se yerguen las mezquitas de Poi-Kalyan, de Bala-i-Jaúz, el Mausoleo de los Samánidas y el de Chashma-Ayb, el espigado y hercúleo minarete de Kalyan, los restos del antiguo bazar» (OR 3, 252)—; se hace patente la presencia del islam («recuerdo la música del Islam que se filtraba por algunas ventanas...», OR 3, 252)<sup>240</sup>; se formula una nómina de territorios relacionados con lo oriental en Occidente —«... confluían caravanas de los distintos confines del Turquestán, y de más lejos aún: de la China, de Bizancio, de la Rus incipiente [...] las monedas de

---

<sup>240</sup> Como es sabido, si hay un vínculo extraliterario entre todas las historias de *Las mil y una noches*, es el islam, pues los cuentos, en sus fundamentos religiosos y salvo contadas excepciones, no se salen de *El Corán* (vid. Marzolph y Leeuwen 2004: II, 688).

Toledo se confundían con las acuñadas en Creta, en Constantinopla, con las del Oriente entero» (*OR* 3, 252)—; se nombra de nuevo *Las mil y una noches* y se vinculan los sucesos recordados a la tradición del relato oral —la historia de Feri, pero también la de Issa—.

En definitiva, la idea de «Oriente» es connotada y fundamentada en el relato a partir de la alusión a *Las mil y unas noches*, libro que reúne, a grandes rasgos, todos los tópicos y estereotipos procesados por «Occidente» durante siglos (*Vid.* Said 1978). Estas representaciones están conformadas por lo que Edward W. Said denominó *conocimiento imaginario* de Oriente (Said 1978: 54). Su raíz primera alcanza los inicios de la civilización europea y llega hasta nuestros días fortalecida por una exacerbada *actitud textual* («textual attitude», Said 1978: 92-94) que los consumidores occidentales de *Las mil y una noches* han practicado durante los tres últimos siglos. Ha de incluirse aquí también la geografía imaginaria de Oriente, a la que pertenecen, de hecho, Samarcanda y Bujara, ciudades inherentes al relato marco de *Las mil y una noches* y al territorio geográfico conocido de todo el libro<sup>241</sup>. En fin, recuérdese uno de los famosos textos de Borges, quien consagró el libro en el mundo hispanohablante: «He sentido la presencia del Oriente, y eso no sé si puede definirse; pero no sé si vale la pena definir algo que todos sentimos íntimamente. Las connotaciones de esa palabra se las debemos al *Libro de las mil y una noches*» (1989: III, 236).

El narrador rememora su estancia en Bujara como un sueño. En la ciudad uzbeqa, vive una noche de misteriosos festejos ancestrales y presiente que la Samarcanda fantástica que describieron a la italiana era en realidad Bujara, lugar donde él vive lo asombroso, donde encuentra lo arcano y lo primitivo que soñó sobre Oriente. La oposición toponímica entre las dos ciudades exóticas, presentada anteriormente —Bujara, ciudad de la cultura y la sapiencia; Samarcanda, del poder y de los grandes conquistadores—, se desarrolla a través de la experiencia del narrador en Uzbekistán y de lo que conoce de la historia de Issa: la primera llegará a ser en su imaginario el lugar de lo exótico real, del Oriente «auténtico» —por decirlo de alguna manera—, donde lo misterioso y mágico que fantaseara deviene factible. Samarcanda no pasará de ser un

---

<sup>241</sup> Recuérdese que Samarcanda es la ciudad gobernada por el rey Sah Zamán en el relato marco de los cuentos y que, aunque no sea nombrada más de una o dos veces en total, aparece en el libro desde la primera página (Galland A. 2004: I, 23; Vernet 2007: I, 5) y en uno de los relatos más emblemáticos, el que da cohesión a toda la colección.

lugar artificial, excesivamente cuidado y bello para asimilar la estética que él había imaginado<sup>242</sup>.

Lo fatídico y el sentimiento de culpabilidad que el narrador deja entrever poco a poco, hasta hacerse plenamente visible al final del cuento, resultan de la convicción de que Issa vivió en su viaje una experiencia idéntica a la de Feri y, más aún, de que la vivió en Bujara, destino último que en una burla final le recomendaron él y Juan Manuel como imprescindible. De este modo, en el fragmento quinto y como colofón, nos enteramos de que la pintora, a la que no volvieron a ver, había sido hallada en condiciones similares en una de las ciudades que visitó, sin que se sepa cuál, «envuelta en una sábana y con el cuerpo totalmente destrozado, como si una jauría de animales la hubiera atacado y mordido —dice quien informa al narrador—; la verdad es que estaba hecha una criba» (OR 3, 266). Vista, pues, retrospectivamente, la segunda mención a *Las mil y una noches* no resulta nada ingenua, sino, más bien, una prolepsis metafórica de lo que iba a suceder:

Kyrim contaba con fruición historias atroces oídas en casa de amigos de sus padres; con toda seguridad esos relatos se vienen transmitiendo de generación en generación y así pasarán a los siglos por venir; tratan de crímenes espeluznantes, de cadáveres descuartizados de modo complicadísimo. La fruición del narrador revela esa crueldad que posee en los más insólitos momentos a las tribus del desierto; pero, como los de *Las mil y una noches*, tales relatos carecen de sangre real, son una especie de metáforas de la fatalidad, de las cuitas y fortunas que integran el destino humano (¡porque Alah será siempre el más sabio!) y en vez de empavorecernos nos crean una especie de soltura, de reposo. (OR 3, 253)

En Kyrim el narrador se ve reflejado veinte años atrás, cuentacuentos cruel que disfrutaba con su amigo las magias *atroces* de la narración, pero que, inconsciente, no supo ver que la historia de Feri era una *metáfora de la fatalidad*, un negro designio de lo que podía sucederle a Issa. El caso, ciertamente fantástico, o al menos casi imposible, atormenta la conciencia del narrador. El hecho de saber que la pintora fue encontrada en una situación idéntica a la del personaje que ellos idearon, le obliga a suponer —a él y a

---

<sup>242</sup> Por ejemplo, más atrás el narrador había hecho también la siguiente comparación: «Después de caminar una noche por Bujara, los fastos de Samarcanda, conocidos al día siguiente, ¡tanto oro, tanto esplendor, tal extensión de muros, tal altura de cúpulas!, me parecieron en comparación cosa de nuevos ricos, un raro sueño de grandeza que preludiaba a cierto Hollywood. ¡Como si Tamerlán hubiera intuido la posterior existencia de Griffith o de DeMille y se divertiera en mostrarles el camino!» (OR 3, 252-53).

los lectores— que la historia se repitió como la habían concebido. Las aventuras de Feri se intercalan en el centro del cuento —ocupan básicamente todo el tercer fragmento—, influyen en la decisión de Issa para viajar a Uzbekistán y anticipan lo que ella vivirá allí: *mise en abyme* ficcional y prospectiva que desarrolla y realza la historia de la pintora. Asimismo, el viaje de Feri guarda también similitudes con el del propio narrador (Valdés 42), lo que acaba por producir la sensación de que las historias de los tres personajes principales son una sola repetida con variantes (cf. Cázares 72-73). Todo el relato se sitúa, pues, en un lugar ambiguo entre lo maravilloso y lo insólito, entre lo increíble, aunque posible, y lo fabuloso<sup>243</sup>. La magia, si es que la hay, consiste en la construcción de la realidad a partir del relato verbal, como si éste pudiese hacer factible los hechos contados con sólo creer en ellos (Valdés 1998: 111-12). *Las mil y una noches* sustenta el poder que se le otorga a la palabra en «Nocturno de Bujara» (Acosta 1997: 94).

Nos parece acertado —retomando las conclusiones de Cázares Hernández— interpretar la aventura de Feri e Issa como la vivencia de un banquete sacrificial, «donde el extraño es simbólicamente comido por los participantes en el rito», de modo que los dos personajes, aunque sea en forma de destrucción, viven una experiencia de lo sagrado que les cambia la vida y de ahí que no puedan restituirse más tarde a la cotidianidad de sus mundos (Cázares 2006: 73)<sup>244</sup>. Sin embargo, debe señalarse también que dicha experiencia nace a partir de un proceso de reescritura de varios motivos, ambientes e incluso personajes de *Las mil y una noches*. La aventura de Feri es una reescritura de las historias de la colección oriental, intertexto enmarcado y recontextualizado en otro texto marco en el que cobra nuevos valores y significados.

Los motivos utilizados son muy conocidos y se encuentran distribuidos a lo largo y ancho de *Las mil y una noches*, siendo, además, los principales de dos de sus ciclos de historias más famosos: «El jorobado, el judío, el superintendente y el cristiano» (Vernet 2007: I, 172-242)<sup>245</sup> y la «Historia del faquín con las jóvenes» (Vernet 2007: I, 62-122)<sup>246</sup>.

<sup>243</sup> Comenta Martínez Morales: «al interior del relato, lo ficticio (la aventura de Feri) y lo real (las demás historias) se fusionan para dar paso a un desenlace insólito que toca los umbrales de lo fantástico» (Martínez 2004: 57). Y más adelante: «aunque no se detallan las circunstancias, para el lector queda claro que a Issa le ha sucedido, en la realidad, algo similar a lo acaecido a Feri en el relato inventado» (Martínez 2004: 66).

<sup>244</sup> En este sentido, tal vez sería interesante, en otra ocasión, comparar este cuento con «El ídolo de las Cícladas» de Cortázar, en el que también se reproduce, «a través de la estatuilla milenaria anunciada en el título, un acto ritual del pasado remoto en un presente muy actual, en virtud del hechizo de aquella en el ánimo de los personajes» (Mora Valcárcel 1982: 102).

<sup>245</sup> En Galland 2004: I, 357-437.

<sup>246</sup> En Galland intitulada «Histoire de trois calendars fils de rois et de cinq dames de Bagdad» (Galland 2004: I, 113-224).

Ambos pertenecen al núcleo original de la colección, se hallan en el manuscrito más antiguo conservado y en todas las traducciones a las lenguas europeas. Están ligados, además, al cuento marco por una estructura paralela: la introducción de otro relato marco que es a la vez «marco de rescate» (Gerhardt 1963: 401-416)<sup>247</sup>.

Damos a continuación algunos ejemplos específicos. La experiencia de la boda o el lío amoroso que acaba con mutilaciones u otros daños corporales es un motivo que se repite en las historias del cristiano, el judío y el superintendente. Como en la historia inventada por los dos amigos, y más tarde en la de Issa, las tres narraciones son el relato de algún personaje que explica, a partir de un narrador intermedio, la mutilación o desgracia física que le sucedió. Se interpone así un narrador entre el protagonista y la historia, lo que da margen suficiente tanto a lo verosímil como a lo insólito.

El doctor judío, por ejemplo, cuenta la historia de un joven a quien tuvo que cuidar en casa del gobernador en Damasco, un día lo acompañó a los baños y allí descubrió que tenía todo el cuerpo lleno de cicatrices y los dedos de la mano derecha cercenados (Vernet 2007: I, 198; cf. Galland 2004: I, 402-403); ante su asombro, el joven le relata su historia. Aunque nació en Mosul, un día oyó a sus tíos comerciantes hablar con su padre sobre Egipto y quedó enamorado del país, por lo que, a pesar de que su padre le advirtió de que no fuera, fue, y vivió allí una serie de aventuras eróticas y truculentas que explican la mutilación y las cicatrices. De manera análoga, el narrador de «Nocturno de Bujara» cuenta la historia de Feri, de la que Issa desconfía pero no ellos: «Es posible. Pero te aseguro que las cicatrices no las inventó; las vimos» (OR 3, 257). E inventan una larga y compleja historia para poder explicarlas. Igualmente, la pintora acaba enamorándose de Samarcanda de oídas, de lo que los dos amigos le relatan<sup>248</sup>.

La llegada de un huésped a una casa seguida de aventuras inesperadas, el banquete pantagruélico o el motivo de la vieja malvada que urde planes para conseguir lo que quiere o dañar a jóvenes inocentes son también motivos recurrentes en muchos cuentos de *Las mil y una noches*. En referencia al último, por ejemplo, otra historia hartamente conocida

---

<sup>247</sup> El marco de rescate (*ransom frame*) lo define Gerhardt como aquel en que las historias narradas sirven para redimir la vida de un hombre (1963: 402).

<sup>248</sup> Dice el joven narrador del cuento del médico judío: «... mi padre y mis tíos se quedaron hablando de las maravillas de los países y de las rarezas de las ciudades, y, por fin, mencionaron Egipto. [...] Una vez hubieron terminado, me puse a pensar en la descripción que había oído, y mi imaginación empezó a preocuparse por dicho país. [...] Pasé la noche sin poder pegar un ojo, y lo que comía y bebía no me sentaba bien, pues había quedado enamorado de Egipto» (Vernet 2007: I, 199; cf. Galland 2004: I, 405-406).

es la de «La segunda joven» (Vernet 2007: I, 114-122)<sup>249</sup>, que cierra el amplio conjunto comenzado con la «Historia del faquín con las jóvenes». En una situación similar a la del joven anterior, la narradora trata de explicar por qué tiene el cuerpo lleno de cicatrices. Confundida por la vieja que la acompañaba, la misma que antes la había beneficiado, se deja convencer en el mercado para que un joven le dé un beso a cambio de dinero, aunque el esposo le había hecho prometer que nunca le sería infiel; empero, el joven le da un bocado y le arranca un trozo de la mejilla, lo que le acarrea nefastas consecuencias con su marido, de quien provienen las consabidas cicatrices<sup>250</sup>.

En fin, el narrador y Juan Manuel, a partir de un conjunto de motivos conocidos reescriben o, más bien, recuentan viejas historias en un nuevo contexto y con un nuevo estilo. Rememoran y homenajean así los cuentos orientales, y perpetúan una tradición que, como es afirmado en el cuento, se viene transmitiendo de generación en generación. Además, al construir su relato a base de motivos comunes de *Las mil y una noches*, el narrador apela al método compositivo de los cuentos, que consiste precisamente en reutilizar motivos idénticos, con variaciones, para construir nuevas historias. Es más, este llega incluso a apropiarse de fórmulas retóricas propias de la colección oriental, pues es evidente que «¡porque Alah será siempre el más sabio!» es otra alusión directa al libro, que denota cómo el discurso del narrador es invadido parcialmente por otro estilo. La invocación a Alá, necesaria en cuanto es posible que lo narrado contenga partes difíciles de creer, es común en *Las mil y una noches*, y ya fue utilizada como marca de intertextualidad, entre otros, por Borges, de quien probablemente haya tomado el guiño el autor de «Nocturno de Bujara»<sup>251</sup>. El inicio de «Los dos reyes y los dos laberintos», por ejemplo, dice así: «Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia...» (Borges 1989: I, 607); y el de *Las mil y una noches*: «Se cuenta —pero Dios es más sabio— que en el transcurso de lo más antiguo del tiempo, y en una edad remota, hubo un rey sasánida que dominaba las islas

<sup>249</sup> En Galland intitulada «Histoire d’Amine» (Galland 2004: I, 217-227).

<sup>250</sup> Narra la joven: «Tan bien me presentó la cosa [la vieja] que al fin metí la cabeza en el saco y accedí. Cerré los ojos, me tapé con el velo de la vista de la gente y él puso su boca, por debajo del velo, sobre mi mejilla. Pero no me besó, sino que me mordió con fuerza y cortó un pedazo de carne de la mejilla. Me desmayé y la alcahueta me recogió en su seno» (Vernet 2007: I, 117; cf. Galland 2004: I, 220).

<sup>251</sup> «Fórmula deprecatoria», la llama Burton, quien anota esta expresión al inicio de su traducción de *Las mil y una noches*: «Allaho A’alam, a deprecatory formula, used because the writer is going to indulge in a series of what may possibly be untruths» (Burton 1885: 2, n. 1).

de la India y de China, que era jefe de ejércitos, de auxiliares y de servidores» (Vernet 2007: II, 5; cf. Galland 2004: I, 23)<sup>252</sup>.

Aunque la técnica narrativa utilizada no es la de *Las mil y una noches*, la sensación que se tiene al leer el cuento sí es, no obstante, similar. El narrador engarza un recuerdo tras otro y produce una constante cadena de historias, lugares, personajes y tiempos distintos en los que priman la acción de los acontecimientos narrados y vividos. Además, se puede distinguir un nivel narrativo subordinado al primario, precisamente el del viaje ficticio del pianista húngaro, en el tercer fragmento, construido y organizado por un narrador dual —intra y heterodiegético—, como si el principal —extra y homodiegético—, que se esconde bajo la voz innominada de la memoria, tratase de compartir la culpa que siente por lo que le sucedió a la pintora.

Al comienzo del cuarto fragmento el discurso del narrador, basado en numerosas analepsis subjetivas de distancia y alcance múltiple, regresa temporalmente al presente narrativo, lo que da pie a un espacio propicio a la reflexión desde el interior del cuento: «Lo busco en mi estantería de literatura polaca y encuentro en la edición inglesa la cita en que pensaba al día siguiente de nuestro recorrido nocturno por Bujara cuando nos preparábamos a volar a Samarcanda» (OR 3, 2004: 260). Es así como se inserta la cita del otro gran intertexto significativo del cuento, el *Breve tratado de erotismo* de Jan Kott<sup>253</sup>:

Intento traducir: «En la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos, que se convierten en objetos separados. Existen por *sí mismos*. Sólo el tacto logra que existan para mí. El tacto es limitado. A diferencia de la vista, no abarca la persona completa. El tacto es invariablemente fragmentario: divide las cosas. Un cuerpo conocido a través del tacto no es nunca una entidad; es, si acaso, una suma de fragmentos» (OR 3, 260).

---

<sup>252</sup> Hemos comentado el cuento de Borges en relación con *Las mil y una noches* en otro trabajo (Nogales-Baena 2017). A su vez, no es descartable que Borges tomara la idea de la fórmula deprecatoria a Alá de un cuento de Uslar Pietri, quien en «Zumurrud», un cuento de *Barrabás y otros relatos* (1928), con el mismo fin de enmarcar su relato en el contexto de la colección oriental, escribía: «Se cuenta, pero Alah es más sabio, que un pobre pescador llamado Eddin, humilde alma y ardiente devoto del profeta, con el alba había salido aquella mañana sobre el mar a echar las redes» (2002: 280).

<sup>253</sup> En polaco «Mały traktat o erotyce». Publicado por primera vez en *Aloes: Dzienniki i male szkice* (1966: 58-63), conjunto de memorias, fragmentos de diario y ensayos breves.



El narrador traduce, sin duda, de la versión inglesa de Boleslaw Taborski en *Polish Writing Today* (1967)<sup>254</sup>. Ha agrupado el final y el comienzo de dos párrafos para unificar la cita y ha elidido el final de la última oración para hacerla más concisa. Citamos el fragmento traducido:

In darkness the body is split into fragments, into separate objects. They have an independent existence. It is my touch that makes them exist *for me*.

Touch is a limited sense. Unlike sight, it does not embrace the entire person. Touch is invariably fragmentary; it decomposes. A body experienced through touch is never an entity; it is just a sum of fragments that exist side by side. (Kott 1967: 44)

El sentido de la cita es claro en el cuento. El propio narrador indica más tarde que, «igual que en el tratado de Jan Kott sobre el erotismo, la fragmentación de la visión podía aplicarse a todo tipo de experiencia sensorial intensa» (*OR* 3, 2004: 263). Esto es, «sustenta la propuesta de la fragmentariedad de la percepción y, por lo tanto, la fragmentariedad misma del texto» (Cázares 1999a: 70). Sin embargo, su verificación en el texto de origen nos permite recorrer el proceso analógico realizado por el narrador y completar las tres etapas de la percepción de la cita que distingue Plett. A saber:

*Etapas 1:* Desintegración del continuo de la percepción (contexto de la cita) por la integración de un elemento extraño (la cita);

*Etapas 2:* Verificación (e interpretación) del elemento extraño (cita) mediante una digresión en la «arqueología del texto» (el pretexto);

*Etapas 3:* Reintegración del elemento extraño (cita) y reasunción del continuo de la percepción (contexto de cita) en un nivel de conciencia avanzado (enriquecido). (1991b: 67)

El ensayo de Jan Kott reflexiona sobre el erotismo y el encuentro amoroso. El escritor polaco afirma que la imaginación erótica (*the erotic imagination*), expresión con la que se refiere a la masturbación, nunca desarrolla una persona o un objeto completo en el intelecto, sino fragmentos; pero que lo mismo sucede en el acto sexual consumado con otra persona. El erotismo es concebido, pues, como un acto de conocimiento, de

---

<sup>254</sup> Versión reproducida más recientemente, aunque con algunos cambios, en *The Memory of the Body: Essays on Theater and Death* (Evanston, Northwestern University Press, 1992, pp. 71-75). Es la única que se ha hecho al inglés.

encuentro y descubrimiento del otro, que existe entonces para uno mismo. Pero este encuentro sucede siempre a oscuras, metafóricamente, en tanto que nunca se llega a percibir el todo sino por partes. Lo visto y lo sentido es diseccionado, y su percepción es tanto imaginaria como física: «For in fact, it is four persons who go to bed together: the pair of real lovers and the pair of partners created; two bodies and two partners of imagination and desire, created mutually by each other» (Kott 1967: 46-47). A su vez, también el lenguaje es transformado:

Language goes back to its roots, to the moment of its birth. It is either non-articulated, a cry and an onomatopoeic sound, as if it were only just learning the names of things and actions. Or it is articulated and then its function is magical, or akin to magic. [...] Language becomes action, like in magic: it causes a thing or an action to exist just by naming it, and gives them qualities that have been expressed in words. (46)

Terminado el encuentro se acaba la magia, el cuerpo del otro deja de existir para uno mismo y se vuelve de nuevo extraño y ambiguo: «the reduction to essence is possible only for a fleeting moment» (47).

Como se verá, los paralelismos con «Nocturno de Bujara» son evidentes. A la luz de esta «arqueología del texto», como la llama Plett (1991b: 67), la cita enriquece la lectura con nuevos significados: la narración se presenta, pues, como un acto cuasi mágico de conocimiento a través de una experiencia única, física e imaginada, fragmentaria pero acabada, de encuentro de lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo desconocido, lo imaginado y lo real; y de ahí, «Oriente» y «Occidente», etc. Bujara deviene punto de convergencia de las más variadas polaridades humanas (cf. Benmiloud 2011: 202). El momento de encuentro de lo opuesto, el clímax de esta experiencia excepcional, está representado por esos gritos primigenios que escuchan primero Feri y después el propio narrador en Bujara (*OR* 3, 259, 262-63). Como *Las mil y una noches*, también el texto de Jan Kott sustenta el poder de la palabra en el cuento.

Por otra parte, es también significativo que el fragmento pertenezca a un autor polaco y que el narrador lo traduzca, haciendo un esfuerzo, de una versión inglesa. La propia citación se plantea en la ficción como uno más de los difíciles procesos de transculturación en los que se ven inmersos los personajes del cuento. El narrador lo vive en el ámbito de la reflexión literaria, de lo escrito, y en el presente inmediato de la historia. Frente a la alusión a *Las noches*, que pertenece al ámbito del pasado mítico, la geografía

de Oriente, la cultura oral, etc.; la alusión a Jan Kott corresponde a lo contemporáneo, lo reflexivo y razonable, la cultura escrita, etc. En última instancia, la bipolaridad que se da entre los dos grandes intertextos significativos contribuye, pues es la misma, a la que se expone en el cuento, la vivida por el narrador y la percibida por el narratorio.

En definitiva, cada uno de estos dos intertextos, *Las mil y una noches* y el *Breve tratado de erotismo*, representa un paradigma cognitivo opuesto, de modo que ambos cubren así las oposiciones binarias expuestas. La narración se articula entre estos dos ejes semánticos, cada uno de los cuales, sin haber perdido sus valores y significados originales, ha sido recontextualizado y revalorizado. Más aún, el cuento se constituye explícitamente como una reescritura de ambos textos a la vez: un nuevo cuento de *Las mil y una noches* y una exposición «práctica» de las ideas de Jan Kott. Esto es, se manifiesta expresamente como un nuevo intertexto: un cruce de caminos entre lo viejo y lo nuevo en el que la pasión por la acción y la búsqueda de sentido sigue creando historias.

### **La conciencia intertextual de Sergio Pitol en «Cementerio de tordos» y «El relato veneciano de Billie Upward»**

La situación narrativa de «Cementerio de tordos» y «El relato veneciano de Billie Upward» es muy parecida en los dos cuentos. Ambos tienen como punto de partida un marco inicial en el que un personaje innominado reflexiona, en Italia, sobre un relato publicado años atrás. En la novela *Juegos florales*, a la que ambos son incorporados como los capítulos cuarto y sexto respectivamente, se trata de un mismo personaje también anónimo<sup>255</sup>. Si bien los cuentos pueden leerse de manera independiente, nos interesa aquí ponerlos en relación por la reflexión metaliteraria sobre la intertextualidad que en ellos se hace. Ambos apuntan, además, por el uso común de determinados nombres propios o marcas intertextuales (el nombre de «Billie Upward», la colección de textos de «Orión», la ciudad de Roma), a un mismo contexto narrativo, por lo que, para nuestros fines, daremos por hecho que también en los dos cuentos se trata de un mismo personaje, o, al menos, de una misma consciencia literaria que, por la situación narrativa en la que se nos

---

<sup>255</sup> Acerca de una confusión que se ha dado a veces con respecto al personaje-lector de «El relato veneciano de Billie Upward», queremos transcribir aquí una nota de la profesora Laura Cázares con la que estamos completamente de acuerdo: «Cabe aclarar que varios críticos afirman que es Gianni el lector y comentarista de “Cercanía y fuga”. Esto no puede sustentarse con una lectura cuidadosa del texto y, menos aún, si se ha leído *Juegos florales*. Ese lector es el escritor frustrado que anteriormente despreció la obra de Billie Upward y ahora la revalora» (2016: 112, n. 33).

presenta, adopta el papel de escritor, lector y crítico que, en la vida real, correspondería al autor, a Sergio Pitol.

En «Cementerio de tordos» este escritor-lector recuerda un cuento que había escrito veinte años atrás y que tiene en las manos en ese momento. Reflexiona sobre cómo surgió la idea del relato, dónde y cuándo lo escribió, en qué se inspiró, el modo en que lo organizó y su contenido. Es decir, lo que leemos en «el interior» de «Cementerio de tordos» no pretende ser «el cuento mismo» que escribió el protagonista, sino su síntesis, su resumen, o, mejor dicho, la rememoración de su escritura, incluyendo tanto lo que escribió el autor como lo que decidió dejar fuera. Es también, y por lo mismo, el resumen de su relectura, de su evaluación de lo que compuso veinte años atrás, y, al mismo tiempo, el resumen de la recepción del cuento en diferentes momentos: por Raúl y Billie Upward en el pasado; por Eleonor, quien se limita a hojearlo sin interés, en el presente.

Por su parte, en «El relato veneciano de Billie Upward» el protagonista relee, como indica el título, el cuento que esta había escrito para la misma colección mencionada en «Cementerio de tordos», los Cuadernos de Orión. Se trata, según se indica, de un librito titulado *Closeness and Fugue*, traducido por el mismo personaje al español como *Cercanía y fuga* (OR 3, 217). «El relato veneciano...» consiste en su mayor parte, por tanto, como «Cementerio de tordos», en el resumen de un cuento otro que el lector real nunca llegará a leer, pero cuyo contenido, paradójicamente, es percibido en última instancia como el núcleo de acción principal del cuento marco. De hecho, «El relato veneciano...» ni siquiera tiene un cierre final del cuento marco como sí lo tiene «Cementerio de tordos». En este caso, el final del resumen de *Closeness and Fugue* es también el final de «El relato veneciano...». Con todo, se trata igualmente del resumen más su comentario, incluyendo aquí también la narración observaciones sobre la recepción que tuvo el cuento en su día y la impresión que le causa al personaje-lector su relectura<sup>256</sup>.

En este sentido, vale remarcar que ambos cuentos son herederos, como «Del encuentro nupcial» o «Ícaro», de esa técnica tan afín a Borges que Genette denominase el «pseudoresumen». Pitol, a su vez, con su propio estilo distintivo, hace del pseudoresumen, también, una de las técnicas frecuentes de su literatura, y volverá a utilizarlo, por ejemplo, en «Vals de Mefisto» o «El mago de Viena». La descripción que

---

<sup>256</sup> Sobre estos asuntos, véase el artículo de Cázares (2016).

---

hace Genette de este fenómeno en Borges sirve, en cualquier caso, para los cuentos de Pitol, recuérdese: «Textual y formalmente, el pseudoresumen funciona como un resumen descriptivo, eventualmente mezclado de comentario o destinado a introducir y a sustentar un comentario» (1982: 325).

Dicho esto, conviene adentrarse un poco más en el tema de cada uno de los relatos descritos en el interior de estos dos cuentos, ya que este contenido es el que será objeto de comentario en el primer nivel narrativo, pero también, aunque en un segundo nivel, el que conforma verdaderamente la trama principal, el misterio que subyace en del cuento, el núcleo de la acción expuesta. En «Cementerio de tordos» el relato descrito versa sobre los recuerdos de infancia del narrador en torno a una hacienda mexicana en Potrero, recreando los contrastes e intrigas que se dan entre las distintas familias y trabajadores, más, a su vez, entre los niños de unos y otros. Todo lo narrado a este nivel parece remitir, para quien conozca los escritos autobiográficos de Pitol y datos de su vida, a asuntos inspirados en sí mismo: la región en la que se crio; el mismo clima de hacienda veracruzana de su infancia, en la que se mezclan extranjeros y locales, gente de campo y gente de ciudad; e incluso el río Atoyac, en el que al final del relato, durante una excursión de campo, aparece muerta uno de los personajes del cuento, pero en el que en la vida real, durante otra excursión similar, según confiesa Pitol años más tarde, se ahogó su madre en un accidente cuando él era un niño (lo narra en «Vindicación de la hipnosis», en *El arte de la fuga*, OR 4, 112-18).

Por el contrario, el relato de Billie Upward, *Closeness and Fuge*, nos remite a una atmosfera completamente diferente. Se trata aquí de una joven llamada Alicia que viaja con la escuela a Venecia. La historia sucede en 1928 y consiste en la aventura, entre fantástica y onírica, que vive la protagonista la noche que, afiebrada, se escapa de la habitación de hotel en la que debía reposar para adentrarse en un mundo de misterio y pasiones. De hecho, la odisea nocturna de Alicia está contada con tal ambigüedad que es imposible saber si se trata de un relato fantástico o de la descripción de un sueño, y, en este sentido, la marcada relación de intertextualidad con *El sueño de una noche de verano* y *Alicia en el país de las maravillas* no sirve más que para apoyar esta ambigüedad, pues según se prime una u otra, se llegará a una interpretación distinta. Lo interesante, en cualquier caso, es que el cuento no solo se construye como una reescritura parcial de estos dos textos, sino de muchos otros. Las marcas de intertextualidad son explícitas: el nombre de la protagonista y su aventura nocturna en clave de sueño apuntan al relato de Lewis

Carroll; los de Titania y Puck, así como la escena en palacio, a la comedia de Shakespeare; el libro del autor austriaco sobre Casanova que la protagonista ha leído recientemente no puede ser otro, por los comentarios al argumento que de él se hacen, que *El retorno de Casanova* (1918), de Arthur Schnitzler; la frase que repite la profesora de Alicia varias veces para indicar que Venecia es «la más inverosímil de cuantas [ciudades] hubieran sido edificadas sobre la faz de la tierra», y que consigna a «un famoso escritor alemán» (OR 3, 220), es una cita cuasiliteral de *La muerte en Venecia* (1912)<sup>257</sup>; la descripción final del relato, con la mención precedente a un «Aleph circunscrito a Venecia» (OR 3, 228), es un obvio homenaje a Borges; etc.

De este modo, es posible vislumbrar paralelismos en la trama y los personajes con múltiples intertextos, confiriéndose una densidad connotativa amplísima a la trama del cuento. El relato veneciano de Billie Upward, *Closeness and Fugue*, está concebido como un verdadero palimpsesto en el que múltiples textos se reescriben unos sobre otros. De hecho, Venecia, ciudad sobre la que se ha producido una muy buena y vasta literatura, funciona como polo de atracción para sugerir aún otras lecturas no tan marcadas en el relato. La propia profesora de Alicia, lo expone en el cuento: «Las alumnas la oían con escasa atención, por rutina, sin importarles demasiado lo que repetía desde hacía una semana: Bizancio, El Giorgione, Crivelli, las conspiraciones españolas, la perfidia vaticana, Longhena y Palladio, Wagner, Vivaldi, las máscaras, Goldoni y Guardi, las incursiones de Henry James, de Walter Pater, de Ruskin y antes de Byron y de Shelley». Esto es, Venecia se constituye como un todo polivalente, un polo que absorbe una amplísima variedad de historias, anécdotas, textos, etc. La idea de integración, de totalidad, y, por tanto, de fusión de conceptos tradicionalmente contrapuestos — uniéndose este tema con lo ya tratado en torno a «Nocturno de Bujara»—, es también explícitamente expuesta por la profesora, quien continúa:

“La aparente superposición de estilos —decía— era en el fondo falsa”.

Había un espíritu de entendimiento en la ciudad en la ciudad que hacía

---

<sup>257</sup> Véase especialmente la descripción que se hace de Venecia en el capítulo tercero, cuando Aschenbach llega a la ciudad. Citamos por la traducción de Nicanor Ancochea: «Y entonces volvió a ver el más prodigioso de los desembarcaderos, esa deslumbrante composición de arquitectura fantástica que la República Serenísima ofrecía a las respetuosas miradas de los navegantes; la liviana magnificencia del palacio ducal y el puente de los Suspiros; las columnas de la orilla, rematadas por el león y el santo; el fastuoso resalto lateral del templo encantado, con el portal y el gran reloj en escorzo, y ante semejante visión pensó que llegar a Venecia por tierra, desde la estación, era como entrar en un palacio por la puerta de servicio, y que sólo como él lo estaba haciendo, en barco y desde alta mar, debía llegarse a *la más inverosímil de las ciudades*» (Mann 2014: 43-44)

menos bruscas las pugnas entre cánones diversos. El Romántico, el Renacimiento y el Barroco se integraban gracias a cierto sentido de la decoración, típicamente local. Venecia trazaba el puente perfecto entre Oriente y Occidente. Venecia unía a los bárbaros del Norte con los soñolientos pobladores de Alejandría y de Siria. (OR 3, 220-21)<sup>258</sup>

Lo interesante es que el lector del cuento marco, el que relee el relato de Billie Upward, ya avanzaba todos estos aspectos en los párrafos que sirven de introducción al pseudoresumen. Por ejemplo, en el que precede al desarrollo de la trama, recurriendo a otro tema de raigambre borgeana que se desarrollará en la trama, se adelanta:

Todos los tiempos son en el fondo un tiempo único, Venecia comprende y está comprendida en todas las ciudades [...]. Cada uno de nosotros es todos los hombres. ¡He sido, parece proclamar la protagonista, Troilo y Crescida! ¡Soy Paris y Helena! ¡Soy mi abuelo y quienes serán mis nietos! ¡Soy la basta piedra que cimenta estas maravillas y soy también sus cúpulas y estípites! [...] ¡Todo es todas las cosas! Y Venecia, con su absoluta individualidad, iba de alguna manera a revelarle a la autora, y, por consiguiente, a su heroína, ese secreto. (OR 3, 219)

Es ahí, por tanto, en el marco de los cuentos «Cementerio de tordos» y «El relato veneciano...», en el primer nivel narrativo en el que se sitúa al personaje-lector, donde se hace también explícita la relación de contrapunto que guardan ambos cuentos entre sí, y la conciencia que de la literatura como intertexto tiene Pitol, el autor real. En efecto, ambos relatos pueden leerse como una reflexión del escritor veracruzano sobre la literatura y, en particular, sobre la suya. Pero antes de adentrarnos en este tema, insistamos en la oposición planteada por ambos pseudoresúmenes: frente al tema local o nacional —la hacienda mexicana de provincias—, el paraje universal que representa la ciudad italiana de Venecia; frente a la anécdota familiar y la intriga de tinte realista, el tono onírico y fantástico; frente a la inspiración del recuerdo autobiográfico, el vuelo libre de la imaginación y la inspiración de tipo artístico-literaria.

Revisando estas oposiciones, se puede suponer que en los cuentos no solo se examinan los relatos ficticios del anónimo lector y de Billie, sino que la posición del personaje-lector sirve como sustituto del autor y que, desde la ficción, Pitol está

<sup>258</sup> Hemos corregida una errata evidente en esta cita: el cierre de las comillas abiertas en la primera frase.

considerando toda su carrera literaria. Así, todo lo que corresponde al relato descrito en «Cementerio de tordos» puede relacionarse con su primera etapa o, hilando más fino, con algunos textos específicos de ese primer período. Piénsese, por ejemplo, en los ambientes reproducidos en «La casa del abuelo» o «Pequeña crónica de 1943», firmados en 1959 y 1961, ambos posteriores a la saga de los Ferri. Incluso podría pensarse en «Un hilo entre los hombres», firmado en 1963, un cuento que, como los dos anteriores, gira en torno a la figura del abuelo y que se sitúa al principio de la segunda etapa que hemos distinguido<sup>259</sup>. Desde este punto de vista, los comentarios de los dos receptores ficticios cobran un nuevo significado, pueden leerse ambos como si se refirieran directamente a la obra del autor real. Raúl, por ejemplo, «opinó que era diferente a todo lo que había escrito, más lineal, lo que tal vez significaba que se estaba gestando en él un cambio de estilo, que al fin abandonaba ciertas influencias faulknerianas que se le habían endurecido como costras y que ese cuento podía abrir el camino que lo llevara a encontrar su verdadera voz» (1982a: 296). Raúl también habla de la posible influencia de Pavese, y Billie dice que el cuento «le recordaba los escenarios del primer Conrad» (1982a: 297).

Esto es, con el metacomentario asignado a estos dos receptores ficticios, Pitol revisa desde la ficción los autores que en un momento determinado de su obra pudieron servirle de inspiración en la vida real, pero también pone su texto en conflicto y en la mirada crítica de los otros. Billie, significativamente, le acusa de haber encontrado «el mensaje cargado de un nacionalismo atroz, cuajado de un odio malsano a los extranjeros» (*Id.*), lo cual despierta una polémica discusión en el cuento entre ella y el escritor. ¿Está Pitol ironizando sobre la lectura que pudo haber hecho alguien de su cuento en el pasado?, ¿se trata de una broma?, ¿o se trata más bien de una autocrítica a sus relatos ambientados en México? En cualquier caso, estas opiniones deben ser contrastadas con los comentarios que el personaje-lector hace en «El relato veneciano...» sobre el cuento de Billie. Cuento que, no se olvide, ha sido en realidad ideado por el autor real, Sergio Pitol, y sobre el que recaen, pues, sus propias opiniones.

En efecto, el pseudoresumen del «El relato veneciano...» puede interpretarse como el equivalente a una nueva etapa creativa, precisamente, aquella en la que se

---

<sup>259</sup> Cabe añadir, que tras «La casa del abuelo» y «Pequeña crónica de 1943», en 1962, Pitol escribe «Cuerpo presente», un cuento que, según ha escrito en «Diario de la pradera», fue el que marcó para él el inicio de un nuevo periodo: «En “Cuerpo presente” traté de acercar la historia a mi tiempo y a mis circunstancias y descubrí un lenguaje diferente. A partir de ese relato, y durante muchos años, mi concepción del cuento se fue modificando. Los temas, los recursos, los espacios literarios conocieron varias metamorfosis» (*OR* 5, 369-70).



encontraba el autor cuando lo escribió, la de *Vals de Mefisto*. De este modo, los párrafos que preceden a la descripción del cuento, y que forjan el metacomentario sobre *Closeness and Fugue*, pueden leerse como una declaración de principios de lo que trataba de conseguir en esta época. Muchas de estas líneas responden a la poética ya desarrollada en los ensayos críticos anteriores, o a la que seguiría desarrollando en los años siguientes. Por ejemplo:

... porque descubre que su aparente hermetismo había sido creado con toda conciencia para configurar el clima de ambigüedad necesario a los sucesos narrados y así permitirle al lector la posibilidad de elegir la interpretación que le fuera más afín. Hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo literario. De la fusión o choque de esos géneros se desprende el *pathos*, continuamente interrumpido y con reiteración diferido del relato. (OR 3, 217-18)

E, igualmente, la defensa que se hace de la trama en el comentario, es típicamente pitoliana: «La trama se teje en el subsuelo del lenguaje; intentar relatarla de modo lineal sería una traición a la escritora. A pesar de ello, Billie defendía siempre los fueros de la narración, del, para decirlo de alguna manera, relato sólido. Para ella, la palabra debía someterse y hasta ser el resultado de una trama» (OR 3, 218). Y, aún más importante para la idea que queremos defender aquí —a saber, la de la conciencia intertextual de Pitol en la elaboración y relectura de su obra—, el que el comentario, como en el caso de «Cementerio de tordos», señale también las obras que le han podido servir de inspiración: «Hay influencias evidentes de James, de Borges, del *Orlando* de la Woolf» (OR 3, 218).

Esto es, en ambos casos, el lector denota los estilos, autores y obras que han podido ayudar al autor a escribir cierto texto, apuntando así la lectura intertextual como una forma recurrente de leer del escritor-personaje con el que podemos identificar, en la ficción, la conciencia crítica del autor real, Pitol. Pero si la recurrencia a otros autores puede convertirse en una «costra endurecida» de la que resulte difícil desembarazarse, también puede transformarse en una forma creativa por antonomasia, polisémica y múltiple. Que el autor de «El relato Venecia...» era consciente de esto se demuestra ejemplarmente en la ficción, pero también, por si cabía alguna duda, en un fragmento de diario que publicó en fechas recientes a la escritura del cuento: «Diario de Moscú» (1982b), texto que, paradójicamente, funciona como metareflexión de este relato que es ya reflexión de sí mismo. En él, Pitol no solo anota las ideas que tiene para componer el

cuento y el modo en el que lo va desarrollando, mas las lecturas que hace para poder escribirlo: Shakespeare, Mann, Schnitzler, pero también el *Concierto barroco* de Carpentier, los *Cuadernos de Aspern* de James, el «Episodio veneciano» de Julieta Campos, Da Ponte, Goldoni, el *Andreas* de Hoffmannsthal. Como ha escrito Laura Cázares: «Por ese diario nos damos cuenta de todas las exigencias del acto creativo, de cómo determinadas lecturas generan la escritura que, a la vez, genera la lectura. El texto como una dinámica de absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos (Todorov [...])» (2016: 111).

En síntesis, la meditación establecida tanto dentro como fuera de los textos en torno a «Cementerio de tordos» y «El relato veneciano de Billie Upward» es importante porque subraya el uso consciente que el autor hace de la intertextualidad como forma creativa, pero, también, por la conciencia que el autor demuestra tener de las diferentes etapas creativas de su obra y del modo en que se ha ido modificando en ella esa forma de apropiarse de los textos otros para su trabajo creativo.

### **5.3. ENTRE LA VIDA Y LA LITERATURA: SERGIO PITOL Y JUAN MANUEL TORRES, O LA INTERTEXTUALIDAD COMO HOMENAJE**

Como ya se ha dicho en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo, la literatura de Pitol tiende a mezclar la experiencia biográfica con lo ficcional, lo vivido y presenciado con lo literario<sup>260</sup>. En esta línea es importante destacar el diálogo intertextual que establece el autor, no ya con las grandes obras del canon, sus maestros tutelares o sus admirados autores extranjeros, sino con sus propios amigos y conocidos, a los que otorga un lugar preeminente en su ficción. Así sucede, por ejemplo, con el escritor y cineasta veracruzano Juan Manuel Torres (1938-1980), de modo que la amistad que mantuvo con

---

<sup>260</sup> Las ideas principales que sirvieron de germen a este apartado fueron leídas, primero, en la ponencia «Amistad y literatura: Sergio Pitol y Juan Manuel Torres», dada en Irvine, en el XXIII Congreso Anual de Mexicanistas de Juan Bruce-Novoa el 13 de abril de 2017. Después, más desarrolladas, en la tertulia «Sergio Pitol y Juan Manuel Torres: La ficción como homenaje», la cual tuvo lugar en el Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia del INBA (Ciudad de México) el 17 de mayo de 2017. La asistencia a ambos eventos fue posible gracias a una beca del Programa de Estudios Latinoamericanos de Boston University, lo que quiero agradecer públicamente. Además, en el segundo evento participaron también como ponentes Noé Cárdenas y Antonio Saborit, Laura Elisa Vizcaíno hizo de moderadora y dirigió el acto el director del Centro Villaurrutia, Héctor Orestes Aguilar. A todos ellos, y especialmente a Héctor Orestes por la organización y la difusión del acto, mi más cordial gratitud: en mi primera visita a México, me hicieron sentir como en casa.

él en vida dio lugar a una compleja red de referencias textuales que entretejen ficción y recuerdos, admiración y respeto. Es por ello que una lectura cruzada de las narraciones que uno y otro escribieron no solo permite indagar en el contexto biográfico inmediato de la relación Pitol/Torres o teorizar sobre sus ficciones como si de un archivo de experiencias compartidas se tratara, sino observar otros intertextos que subyacen en estos cuentos y el empleo que se hace de ellos con un nuevo objetivo: el de ensalzar la amistad y la obra de su amigo, el de homenajearlo. Pero antes de entrar de lleno en materia, pues todo lo referido cuaja muy especialmente en «Vals de Mefisto» y «Nocturno de Bujara», será de rigor resumir brevemente los años de amistad que Juan Manuel y Sergio compartieron en Polonia —espacio real, cultural y ficcional en torno al que gira esta relación—, así como remontarse a los primeros y más tímidos intercambios de referencias entre textos, observando así el modo en que se va forjando este peculiar diálogo literario.

Habría que empezar, pues, por recordar que Juan Manuel Torres partió hacia Polonia en 1962, tras ser becado por el Instituto Cinematográfico de Lodz. Antes, en 1961, había formado parte del grupo Nuevo Cine, conformado, entre otros, por los escritores José de la Colina, Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis; ya que desde 1955 residía en la Ciudad de México. Como otros jóvenes escritores, Torres llegó a la capital mexicana para estudiar en la Universidad Nacional Autónoma de México; en su caso, comenzó entonces estudios de psicología, los cuales se realizaban en la Facultad de Filosofía y Letras. Es en el entorno del grupo Nuevo Cine que Torres escribió y publicó el que fuese su primer libro, *Las divas* (1962a), una breve colección de ensayos sobre las actrices más famosas del primer cine italiano. Pitol, que asistió a alguna de estas reuniones a su paso por México en 1961, da cuenta en *El arte de la fuga*, precisamente, del tiempo en que Torres estaba redactando ese libro (en «Con Monsiváis, el joven», *OR* 4, 76). También en esa época, antes de partir hacia Polonia, Torres escribe sus primeros cuentos, los cuales aparecen en las publicaciones periódicas del mismo entorno literario en el que publicaron el grupo del Medio Siglo: *Universidad de México. Revista de la UNAM* (Torres 1962b), el suplemento *México en la cultura* (Torres 1963a) y *Revista Mexicana de Literatura* (Torres 1963b). Se trata de textos hoy en día desconocidísimos, pero que dan prueba de los primeros indicios literarios del veracruzano.

No obstante, Torres, como Pitol, parte joven de México y pasa varios años en el extranjero. En 1962 consigue una beca del Instituto Cinematográfico de Lodz y viaja a

Polonia para hacer los estudios de dirección cinematográfica<sup>261</sup>. Una vez allí, según cuentan, aprendió el idioma con velocidad y se enamoró de la cultura del país. Fue discípulo de Andre Wadja y compañero de Roman Polanski en la escuela de cine. Además, en los seis años que duró su estancia, hasta finales de 1968, tuvo tiempo de realizar varios viajes por Europa y —lo que más interesa destacar de todo esto— comenzó a escribir los relatos que, a su regreso a México, conformarían su primer y único libro de cuentos, *El viaje*, publicado en 1969.

Paralelamente, Pitol, que a principios de 1963 se encontraba en Pekín como traductor, aprovechó unas vacaciones de diez días para viajar a Varsovia y, desde ahí, visitar a Torres en Lodz. De este modo, fue su amigo quien, según confiesa años más tarde en uno de sus textos autobiográficos —«Soñar la realidad», en *El mago de Viena*—, le «contagió su entusiasmo por Polonia y por su cultura» (OR 5, 239). En septiembre de ese mismo año regresó a Varsovia con la intención de quedarse a vivir allí. Hasta 1966 residió en Polonia, aunque durante esos tres años realizó numerosas escapadas breves a otros lugares de Europa. Vivió, desde la primera visita que realizó a Varsovia y a Lodz, como su amigo Torres, «enamorado de Polonia»<sup>262</sup>. Además, durante el tiempo que los dos convivieron en la nación eslava se reunieron en nuevas ocasiones y ensancharon su amistad con charlas sobre literatura y otros temas, todo lo cual se plasmaría de modos distintos en sus publicaciones de aquellos años.

En primer lugar, cabe decir que el amor por la literatura polaca que ambos procesaron y compartieron, se plasmó en las pioneras traducciones que realizaron de autores hasta entonces desconocidísimos no solo en México, sino en el mundo hispánico en general. Si Pitol fue mucho más prolijo, pues haría de ello un oficio con el que sustentarse económicamente, Torres hizo también alguna que otra traducción a partir de 1966. En concreto, versiones suyas de Bruno Schulz se publican en México en 1967, 1970 y 1974; y en este último año, en la misma colección, una antología del cuento polaco, aparece también una traducción suya de un relato de Gombrowicz<sup>263</sup>. Casualidad

---

<sup>261</sup> Para los datos biográficos de Torres, seguimos principalmente los artículos de Ciuk (2009) y Ortiz Flores (2005). También, las diversas notas de De la Torre (1989), Muñoz (1991), Pacheco (1980), y Pitol. Las menciones que este último hace de Juan Manuel en sus textos explícitamente autobiográficos son varias. Lo cita, por ejemplo, en su autobiografía de 1967 (OR 4, 38), en el texto «De un viaje. 1980», en *El arte de la Fuga* (OR 4, 76), en *El viaje* (OR 4, 329), en *El mago de Viena* (OR 5, 239-40) y en el prólogo al quinto volumen de las *Obras reunidas* (OR 4, 10). También en varias entrevistas.

<sup>262</sup> En la autobiografía de 1967 (OR 4, 38).

<sup>263</sup> A estas traducciones de Torres, cabe añadir otras dos desconocidísimas e inhallables, que se imprimieron en Polonia. Se trata de dos libritos de apenas 35 páginas sobre el arte contemporáneo polaco. Son *La música*

o no, traducciones de un cuento de Schulz, «Los pájaros» (Torres 1967: 479-83; reeditado en Torres 1976), y del relato de Gombrowicz, «El bailarín del abogado Kraykowki» (Torres 1974b), publicó también Pitol en los mismos años en que publicó las suyas Torres: «Los pájaros» aparece en la *Antología del cuento polaco* de 1967, y el relato de Gombrowicz en *Bakakai* (1974). Ahora bien, si con respecto a las traducciones de Gombrowicz puede pensarse en dos trabajos independientes por su falta de semejanza, en el caso del cuento de Schulz, las dos versiones son tan similares, palabra por palabra e incluso frases enteras, con tan solo pequeñas variantes, que es imposible no imaginar un trabajo en equipo o una dependencia de una traducción con respecto a la otra. Es evidente, pues, que ambos cultivaron el placer por los mismos autores polacos, y que compartieron lecturas y traducciones; todo lo cual, por supuesto, se reflejaría en sus propias creaciones literarias, como comentaremos en seguida.

En segundo lugar, cada uno de ellos incluyó al otro en la dedicatoria de alguno de sus libros de estos años. Pitol, en su *Antología del cuento polaco* (1967), escribió: «Para mis amigos polacos. // Para Elena Poniatowska y Juan Manuel Torres, también polacos» (6), gesto que no podía ser más significativo, pues el libro es una muestra más de la pasión que despertaron en él los escritores del país eslavo, cuyo descubrimiento le atribuía a Torres. Recíprocamente, este último, que publicó *El viaje* dos años después, a su regreso a México, precedió sus relatos de la siguiente nota: «Para Jotlanta y Sergio». Pero sin duda, más importante que las dedicatorias es el hecho de que los dos amigos, que ensayaron entonces formas narrativas que hoy describiríamos como autoficcionales, decidieran incluir al otro en forma de alter ego en algunos de sus cuentos de ambiente polaco, cristalizando así los recuerdos de ciertas vivencias personales en la ficción. Pitol lo hace en su relato «Hacia Varsovia» y, décadas después, en «Una mano en la nuca». Juan Manuel, en el cuento titulado “El mar”. Vayamos por partes.

Sabemos, porque Pitol lo ha repetido en varias entrevistas y textos de carácter autobiográfico durante años, que muchos de sus cuentos tienen como punto de partida alguna experiencia real luego ficcionalizada<sup>264</sup>. Es lo que sucede, por ejemplo, en “Hacia Varsovia”, que se gestó al regreso de la primera visita que le hizo a Juan Manuel a

---

*contemporánea en Polonia*, de Ludwik Erhardt (Torres 1966), y *El teatro polaco contemporáneo*, de Edward Csató (Torres 1968).

<sup>264</sup> De ahí que el autor haya afirmado repetidas veces, como ya hemos visto, que sus libros de cuentos y sus dos primeras novelas son un registro de sus movimientos durante los veintiocho años que transitó por Europa y otros lugares ajenos a México.

principios de 1963. En la autobiografía que publicó Pitol también en 1967 relataba: «En aquella primera visita a Polonia fui a Iodz [sic] a visitar a Juan Manuel Torres. Una serie de imágenes producidas al regreso me llevaron a escribir “Hacia Varsovia”» (Pitol 1967a: 55-56)<sup>265</sup>. Experiencia que, efectivamente, es reflejada en el relato: «Bebí un largo trago de la cantimplora con que antes de partir de Lodz me había obsequiado Juan Manuel» (OR 3, 120). Es a partir de ahí, pues, que podemos suponer que una de las escenas que aparece en «Una mano en la nuca» está inspirada también en una vivencia real: alguna excursión de domingo que Pitol debió realizar con sus amigos al sur de Varsovia. El relato evoca allí a un personaje que traza paralelos entre «Bruno Schulz y sus grandes contemporáneos austriacos» (OR 3, 145), escritores por los que tanto Torres como Pitol sintieron en la vida real un gran entusiasmo. En las tres primeras publicaciones del cuento este personaje se llama Juan Gustavo<sup>266</sup>; a partir de *Cementerio de tordos* (1982a)<sup>267</sup>, Juan Arturo; pero a partir de las correcciones de 2004 para las *Obras reunidas* toma el nombre de Juan Manuel. ¿Se trata del reconocimiento del autor a la persona real que inspiró el personaje o de un homenaje (más) a su amigo? Sea como sea, se establece aquí un nuevo vínculo entre los distintos textos y se refuerza de nuevo la concepción que el autor quiere imponer de su obra de que en ella vida y literatura se confunden.

De forma paralela, todo parece indicar que uno de los cuentos de Torres en *El viaje*, «El mar», en el cual se habla de un personaje mexicano llamado «Sergio», hace alusión a alguna experiencia amorosa de Pitol en Budapest. Es más, dado que se trata de una mención breve y de una anécdota cuasi independiente de la acción narrativa, cuya posible exclusión no menguaría especialmente el sentido del relato, puede pensarse que estamos, sobre todo, ante un pequeño homenaje, un guiño entre amigos a alguna anécdota real más tarde ficcionalizada. El libro puede ser difícil de conseguir y es bastante desconocido, por lo que citamos el fragmento completo:

Recordé que Cylia me había hablado de Sergio. Habían tropezado en Budapest, durante aquel viaje del que Sergio hablaría eternamente. «Era un espectáculo atroz», me dijo.

---

<sup>265</sup> En la reedición de 2006 corrige: «En aquella primera visita a Polonia fui a Lodz a visitar a Juan Manuel Torres. Una serie de imágenes producidas al regreso de Lodz me llevaron a escribir “Hacia Varsovia”» (OR 4, 38). La historia la cuenta con más detalles en *El mago de Viena* (OR 5, 239-40), también, en la última versión revisada de la autobiografía de 1967, *Memoria, 1933-1966* (2011: 89-90).

<sup>266</sup> Así en *No hay tal lugar* —donde a la sazón leemos «... y los grandes maestros austriacos» (1967b: 50)—, *Del encuentro nupcial* (1970a) y *Asimetría: Antología personal* (1980a).

<sup>267</sup> Así también en *Cuerpo presente* (1990a), *El relato veneciano de Billie Upward* (1992a) y *Todos los cuentos* (1998d).

«Nunca he visto a nadie tan desesperado». Cylia había querido acostarse con Sergio, pero él estaba demasiado enamorado en esa época y como prueba de su amor ofrecía su fidelidad. «Pero K, aunque violentamente la exigía, en el fondo no lograba entender esa fidelidad», añadió Cylia. «Ninguna persona normal la hubiese entendido. No me gustaría ser la amante de un mexicano. Solo los conozco a ustedes dos, es cierto, pero creo que le dan al amor una importancia excesiva. Me imagino que ustedes serán muy desgraciados». (Torres 1969: 36-37)

Pero se puede ir aún un poco más lejos y sostener que la amistad y las charlas literarias que mantuvieron Pitol y Torres fueron mucho más allá de la inclusión ficcional de cada uno de ellos en los relatos del otro. En nuestra opinión, las lecturas compartidas de autores austriacos como Robert Musil y polacos como Bruno Schultz y Witold Gombrowicz entre otros, así como la experiencia común en el extranjero y sus muchas conversaciones, cuajaron en el hallazgo de una senda literaria particular que ambos recorrieron juntos. Solo así pueden explicarse las muchas confluencias, temáticas y estilísticas, que existen entre sus cuentos de aquellos años —y, muy particularmente, entre el libro de Torres, *El viaje*, y los tres cuentos de ambiente polaco de Pitol («Hacia Varsovia», «El Regreso» y «Una mano en la nuca») —: la autoficcionalización; el tema del mexicano en Polonia; la aparición de escenarios narrativos comunes, como el Hotel Bristol de Varsovia, en el que se hospedaba Pitol; la convivencia de lo soñado y lo real, o del delirio y la locura; la importancia que ambos otorgan a la complejidad de la trama en una época en que esta había sido relegada a un segundo plano; el uso de paréntesis para incluir meditaciones personales en el interior de la narración; y la reflexión metaliteraria son solo las características más llamativas compartidas por los dos. Así, «Hacia Varsovia», de Pitol, y «En el verano», de Juan Manuel Torres, comparten similitudes tan grandes, incluso en algunos detalles concretos de su trama, que casi podrían haber sido firmados, salvando pequeñas distancias, por uno u otro.

Esto es, al que igual que «Hacia Varsovia», el tema principal de «En el verano» es el del mexicano que viaja a Polonia como forma de reencuentro con las raíces familiares. En el relato de Juan Manuel, la protagonista, Anna, se dirige al país eslavo para cumplir la promesa que le hizo a su madre de conocer sus orígenes. Sus padres fueron emigrantes polacos en México que añoraron durante años el regreso a su país natal, pero el padre ya falleció y la madre, débil y enferma, convence a su hija para que cumpla su deseo. Aparece así también otro de los temas recurrentes en Pitol, la del mexicano en

Europa confrontado con una situación y una cultura ajena a su vida corriente. Más aún, se recrea también el hotel Bristol, que aparece igualmente en «El regreso», de Pitol. Además, el reencuentro de Anna con su abuela polaca insiste sobre ese soñado incidente de «Hacia Varsovia», donde el protagonista, aparentemente, se reúne también con la hermana de su abuela.

Más después de la publicación de estos cuentos, cada uno de ellos sigue explorando, ya más alejados entre sí, su propio camino creativo en la novela, aunque aún con temas y matices estilísticos en común. Ambos se obsesionan en los años siguientes con la creación artística como tema; algo que, de hecho, estaba también muy presente en el ambiente literario de esa época en México y otros lugares de Europa o Latinoamérica, como ya hemos observado antes en relación al *boom*<sup>268</sup>. Juan Manuel publica, en 1970, *Didascalias*; y Pitol, en 1972, *El tañido de una flauta*. *Didascalias* sería el último libro de Juan Manuel, quien en los años siguientes, asentado en la Ciudad de México desde el 68, se dedicaría fundamentalmente al cine y a otra obra que no llegaría a terminar, *Mi adorada Emy*, de la que solo vieron la luz algunos fragmentos (Torres 1973; 2010: 25-31). José Emilio Pacheco definió aquel último libro de Torres —*Didascalias*— como «un experimento importante de prosa artística y novela consciente de sí misma en la línea que habían hecho predominar algunos escritores del llamado “boom”» (48). Más particularmente, Torres parece explorar en *Didascalias*, como lo estaba haciendo Salvador Elizondo con tan solo unos años de ventaja, los senderos narrativos abiertos por el *Nouveau roman* francés. En un tono explícitamente autoficcional —el protagonista de la novela se llama Juan Manuel Torres—, el libro desarrollaba diferentes posibilidades narrativas paralelas en el tiempo y la imaginación, pues uno de sus puntos de partida, teorizado en el interior de sí mismo, era el de «escribir una obra que comprendiese todas las posibilidades», una obra en la que el lector pudiese ir eligiendo, «de acuerdo con su propio gusto o al azar», las opciones narrativas que más le gustasen para componer su propio libro (1970a: 17).

Consciente tal vez del olvido en el que iba cayendo esa novela de Juan Manuel, y admirando a su vez el estilo e ingenio de su creador, Pitol vuelve, nueve años después, a

---

<sup>268</sup> Tan solo en México, recuérdense los libros *Farabeuf o la crónica de un instante* (1967), de Salvador Elizondo; *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes; *Morirás Lejos* (1967), de J. E. Pacheco; *El garabato* (1967), de Vicente Leñero; *El hipogeo secreto* (1968), de Salvador Elizondo; *La obediencia nocturna* (1969), de Juan Vicente Melo; y *Cuaderno de escritura*, *El retrato de Zoe* (1969) y *El grafógrafo* (1972), de nuevo de Elizondo.



rendir homenaje a su amigo, esta vez de una forma mucho más explícita y directa que las anteriores. Nos referimos al cuento «Mephisto-Waltzer», escrito en 1979 y retitulado dos décadas más tarde como «Vals de Mefisto». Se trata de otra narración compleja basada en una estructura de cajas chinas en cuyo centro, en una puesta en abismo, se presenta a «un joven literato mexicano de nombre Manuel Torres» (*OR* 3, 210), el cual se entretiene en ensayar, mientras observa un concierto de piano, las mismas técnicas escriturales de *Didascalias*. Este personaje es descrito, para más señas, por una de las peculiaridades que debieron de conocer bien los amigos del Torres real, la de tomar apuntes y esbozar historias en cualquier trozo de papel que tuviese a mano<sup>269</sup>. Se trata de un nuevo guiño a la realidad, de una anécdota más que está siendo cristalizada en la memoria subjetiva de la ficción. En «Vals de Mefisto» leemos:

Manuel Torres comienza a escribir notas en la página en blanco del programa, pensando que podría serle de alguna utilidad en el futuro. Tiene esa manía. Ha hecho apuntes en toda clase de papeles, en menús de restaurantes, en facturas de pago, en cuanto papel ha caído en sus manos, para casi invariablemente perderlos a los pocos días, a las cuantas horas, a veces en el momento mismo de salir del lugar en el que los ha esbozado. (*OR* 3, 211)

Pero Pitol, como decíamos, no solo inserta a Juan Manuel como personaje en el cuento, sino que reescribe los procedimientos narrativos ensayados por él en su novela. Esto es, a imagen y semejanza de lo que hizo el autor de *Didascalias* en el mundo real, el escritor Manuel Torres en «Vals de Mefisto» se entretiene en inventar distintas posibilidades narrativas para un relato que, si bien ofrece varias alternativas, no concluye ninguna, ya que es el lector quien, en última instancia, debe escoger la historia que más le convenza. Se trata del juego de la ficción y de la ambigüedad como poética narrativa, pero también como estilo de vida. De ahí que la esposa del escritor ficticio que, en el cuento, lee el relato de su marido sobre Torres en el concierto, se decepcione al llegar al final de la historia —«la parte más interesante comenzaba en el punto donde su marido cerraba el relato» (*OR*, 216)—. No puede comprender lo que es la razón de ser de la literatura de Torres y Pitol: el misterio narrativo, que la realidad, «rica en golpes bajos,

---

<sup>269</sup> Escribe De la Torre: «... la obra literaria de Torres resultó escasa: publicó una novela y un volumen de cuentos, dejó a medias una segunda novela, anotó aforismos y premoniciones en servilletas y trozos de papel» (1989: 3).

no en grandes hazañas» (*OR* 3, 216), destruye, imposibilitando los avatares de la ficción<sup>270</sup>.

Desgraciadamente, el homenaje en vida de 1979 se tornó homenaje póstumo el 17 de marzo de 1980, día en que falleció Juan Manuel Torres en un accidente de coche. Es a los pocos meses que Pitol escribe «Nocturno de Bujara», otro de sus relatos más conocidos y mejor valorados, y, en nuestra opinión, la última gran muestra de respeto, admiración y amistad que le dedicó a su amigo. Envuelto en una ambigüedad que permite sospechar una narración autoficcional<sup>271</sup>, el narrador del cuento rememora sus años pasados en Polonia, cuando, se entretenían en inventar historias sobre Samarcanda y Bujara para confundir a una pintora italiana a la que no soportaban. El relato sugiere así, para quien conozca los datos previamente expuestos, ser de nuevo mezcla de ficción y recuerdos, homenaje a la amistad y a la senda creativa que ambos recorrieron juntos en Polonia. No por casualidad la voz narrativa salta del plural al singular en repetidas ocasiones; o se exponen fragmentos de discurso directo que podrían adjudicarse a cualquiera de los dos. Se busca una tonalidad común en la rememoración de las conversaciones entre ambos, una narración a dos voces en la que no pueda distinguirse lo que pertenece a uno u a otro, en que las dos voces se fundan entre sí.

En este sentido, es interesante contrastar lo hasta aquí dicho con el análisis que el propio Pitol hizo de su cuento en una entrevista con Cristina Pacheco el 18 de abril de 1981, apenas unos meses después de escrito el relato:

En el último relato que escribí, «Nocturno de Bujara», hice algo que siempre quise realizar: integrar la primera persona con otras voces y convertirla en un narrador objetivo. En este cuento relato un viaje que hago a Bujara con una pareja de amigos que van a casarse. Hay una serie de fragmentos que tratan de formar un relato objetivo simplísimo de ciertas ceremonias nupciales que vi; a la vez hago énfasis en determinadas

---

<sup>270</sup> Poco antes de lo ya citada, se lee también: «la realidad ha destruido todo el misterio que para él poseía aquella especie de diálogo que la música estableció entre la escena y el palco» (*OR* 3, 215).

<sup>271</sup> Esa impresión de autoficción se hace más patente hacia el final del relato —como ha notado Laura Cázares (1999a: 69)—, cuando el narrador ofrece ciertos datos sobre sí mismo que, sin mencionar su nombre explícitamente, remiten al autor real: «Terminadas las vacaciones, Juan Manuel volvió a Lodz a seguir sus cursos y yo acepté una invitación para pasar una temporada en Przemysl, una pequeña ciudad eclesiástica del sureste polaco, donde la soledad me permitió hacer y rehacer los relatos de un libro que pensaba editar a mi regreso a México» (*OR* 3, 264). Véase el trabajo de Cázares (1999a) para un estudio pormenorizado del complejo entramado que establece Pitol entre la realidad y la ficción en este relato, y especialmente en su relación con el texto «De un diario.1980» (1983a). Así, algunos de los temas que tocaremos aquí a continuación, fueron ya avanzados por Cázares en dicho trabajo.

claves que me permiten meter un relato semiimaginario que se remonta a conversaciones que sostuve hace quince años con Juan Manuel Torres en un café de Varsovia. La tensión que produce el choque de este recuerdo con la relación del viaje por el Asia central integra el cuerpo del relato. (Cristina Pacheco 143)

También merece recordarse, a fin de ver hasta qué punto quedan entrelazados recuerdos y ficción, vivencia real e imaginación, un texto poco conocido del veracruzano, pero directamente relacionado con el tema: «De un diario. 1980», publicado en la revista *Diálogos* en 1983 (Pitol 1983a). En este fragmento, como indica el título, de un diario, reelaborado para su publicación, Pitol habla sobre su viaje real a Samarcanda, sobre las impresiones que le causa el país, los recuerdos que tiene de Torres y el modo en que concebirá el cuento «Nocturno de Bujara», al que transitoriamente decide que llamará «Gótico de Samarcanda» (1983a: 23). De este modo, la narración viene a reincidir sobre el modo en que se entreteje ficción y realidad, la idea del homenaje, el tema de los escritores polacos y, en concreto de Jan Kott, que Pitol recuerda le recomendó Torres. Allí se lee, por ejemplo:

El viaje a Samarcanda me ha hecho recordar viejas historias que Juan Manuel y yo inventábamos en Varsovia sobre supuestas aventuras que le ocurrían a alguien en esa ciudad del Asia Central. Algo que tenía que ver con la estación del ferrocarril. Alguien, pero ¿quién?... ¡Carajo, no logro recordar nada!, llegaba a la estación donde unos individuos lo estaban ya esperando. Lo conducían a una especie de palacete en ruinas y lo casaban con una vieja de ochenta años. Veré que se puede armar con eso. (1983a: 21)

Igualmente, se encuentran anotaciones como la siguiente: «Hacer referencia a la traducción que hizo [Juan Manuel] de un texto magnífico de Jan Kott: “Pequeño tratado de erotismo”, que, si mal no recuerdo, trata de la parcialidad de las relaciones en el acto amoroso. Un poco este viaje, y todos los viajes, han sido para mí eso, la aprensión de tres o cuatro imágenes y la imposibilidad de concebir el todo» (Pitol, 1983: 23).

En efecto, como se ve en el relato, volver a recordar a Juan Manuel y las conversaciones con él mantenidas, es para Pitol también recordar los años en Polonia y las lecturas polacas. No solo Jan Kott, citado explícitamente en el texto, sino también Schulz o Gombrowicz. Así, Mora Ordóñez ya ha notado en un trabajo anterior los

paralelismos que existen entre algunos puntos de «Nocturno de Bujara» y la obra de Schulz (2014). En concreto, cabe destacar las similitudes entre las descripciones de las aves en «Nocturno de Bujara» y en «Los pájaros», cuento que los dos tradujeron y al que, podría pensarse, se remontan precisamente las bromas e invenciones que comparten ambos amigos en torno a estos animales. Igualmente, vale decir que «la idea de la fragmentación del conocimiento humano que equivale, a fin de cuentas, a una incapacidad para conocer el todo», aunque introducida en el cuento mediante el fragmento de Jan Kott, es también una constante en Gombrowicz, por ejemplo, en *Cosmos*, novela traducida por Pitol en una edición de Seix Barral de 1969 por cuya cubierta posterior acabamos de citar<sup>272</sup>.

Mas lo que nos demuestra la lectura conjunta de la obra de Pitol y Torres es que si el primero pretendía plasmar en uno de sus cuentos la materia surgida de sus conversaciones y lecturas comunes, Torres ya había hecho lo mismo varios años atrás. De hecho, si nos atenemos tan solo a lo que se narra en «Nocturno de Bujara», puede afirmarse que, así como «Vals de Mefisto» rememoraba las técnicas literarias de *Didascalias*, este otro retoma temas y motivos del libro de cuentos de Juan Manuel, de *El viaje*, dándonos a entender que lo que contase Torres allí ya había surgido, a su vez, de las charlas mantenidas por los dos. Las bromas sobre aves salvajes y asesinas que recrean los amigos en «Nocturno de Bujara», y que parecen remitir a Schulz, estaban también anunciadas en uno de los relatos de Torres, el mismo en el que se nombraba a «Sergio», «El mar». Escribía Juan Manuel, por ejemplo:

Sin volverse a verme el señor G. empezó a hablar.

—Mire usted esas gaviotas —dijo—, son muy distintas de las que ustedes tienen en México. Se llaman *larus canus*. Aquella más grande, casi dos veces mayor, es *larus marinus*. Fíjese como la siguen las *canus*. Las que ustedes tienen son *larus argentatus*. Son enemigas mortales de las *canus*. Cuando casualmente se encuentran, pelean hasta la muerte. Mire, la *larus marinus* ha atrapado un pez.» (*El viaje* 45).

Y Pitol, en «Nocturno de Bujara»:

---

<sup>272</sup> En *El mago de Viena*, Pitol hace suya unas palabras del escritor polaco relacionadas exactamente con la misma cuestión: «NO saber nada. Cuando traduje el diario argentino de Gombrowicz encontré un fragmento que me interesó mucho y que sentí casi como propio: “Todo lo que sabemos del mundo es incompleto, es inexacto. Cada día se nos presentan mayores datos que anulan un conocimiento previo, lo mutilan o lo ensanchan. Al ser incompleto ese conocimiento es como si no supiéramos nada”» (OR 5, 242).

—¿Gaviotas de Laponia?... ¿Un *larus argentatus lapponiensis*? —preguntaba con absoluta seriedad Juan Manuel—. La verdad es que jamás he oído hablar de esa especie. Bueno, ustedes saben, en cuestiones de ornitología soy por completo un lego... ¿Estás segura de que se llama gaviota de Laponia? Mis libros de consulta deben ser muy elementales y no la registran. Deberé consultar algo más técnico. (OR 3, 251)

Más todavía, el propio embrión narrativo de «Nocturno de Bujara» —esa historia que Pitol, en el fragmento de diario publicado en 1983, dice no recordar— se hallaba ya en uno de los cuentos del libro de Torres, el que le daba título al libro, «El viaje». En ese relato, de forma intercalada en la narración principal, se cuenta «la historia de aquella desgraciadísima familia de Samarcanda que durante muchas generaciones había tratado de perfeccionarse en la perversión, renunciando a otros placeres más mundanos, [etc.]» (82). Ese relato funciona, pues, como contrapunto y complemento al cuento que inventan los dos amigos en «Nocturno de Bujara», ya que lo que no se cuenta allí, el misterio oculto de la trama que queda sin desvelar —esto es, lo que les pudo pasar a los viajeros que fueron a Uzbekistán—, está narrado en el cuento de Torres. A él deben acudir los lectores que deseen encontrar una posible explicación al misterioso argumento de «Nocturno de Bujara», ya que no pretendemos desvelarles aquí el secreto y preferimos invitarlos, como hiciera Pitol, a leer los textos de su amigo.

Esto es, si bien «Nocturno de Bujara» se construye de forma explícita, como hemos argumentado antes, sobre los dos ejes semánticos de *Las mil y una noches* y el texto de Jan Kott; su argumento, y algunas de las situaciones narrativas que contienen, lo hacen también sobre la escritura de Juan Manuel Torres. Igual que en el caso ya examinado de «El relato veneciano de Billie Upward» o en los otros cuentos de *Vals de Mefisto*, el autor ha vuelto a superponer y fundir diferentes referencias intertextuales que, según sean advertidas o no, crearán diferentes posibilidades de lectura.

Por otra parte, es importante recalcar que al introducir a Torres en «Nocturno de Bujara», se nos redirige no solo a una realidad factual, sino también a una realidad textual que, al mismo tiempo, está siendo reescrita y evocada. Se cumple así el mejor homenaje que un amigo podía brindarle al otro, el de reivindicar sus escritos como estímulo y complemento indispensable de su propia obra. En el entramado textual tejido por Pitol y Torres a lo largo de varias décadas lo que pudo haber sido mera práctica lúdica se

convierte en monumento a la vida y la amistad, en un archivo de recuerdos compartidos que, fundidos con lo literario, se reavivan con cada relectura.

Por último, valga también señalar que la relación textual de ida y vuelta que Pitol establece con Torres no ha sido única en su género. Con otros amigos escritores ha hilvanado el veracruzano estos guiños literarios, incluyendo la realidad en la literatura y la literatura en la realidad, traspasando fronteras fácticas y ficcionales en un juego postmoderno de homenajes recíprocos y reencuentros textuales. Carlos Monsiváis, Juan Villoro o Tabucchi, entre otros, han sido copartícipes de estas relaciones singulares que invitan mutuamente a la lectura de los unos y los otros. Pero particularmente fecunda ha sido, sin lugar a dudas, la relación intertextual establecida entre Pitol y el escritor español Enrique Vila-Matas, a la que dedicaremos algunos comentarios en el siguiente y último capítulo.

### 5.4. CONCLUSIONES

Resumiremos a continuación algunos de los puntos observados en este capítulo, aunque hay que recordar primero que no hemos examinado, ni intentado examinar, todas y cada una de las posibles lecturas o referencias a que remiten estos cuentos, sino las que, a nuestro parecer, nos parecían más relevantes en relación con el uso de la intertextualidad en este periodo. Por ejemplo, el elemento musical, no solo como referente erudito, sino como forma estructural se encuentra también en «Vals de Mefisto» —cuento que, podría argüirse, está pensado como la pieza de Liszt a la que se refiere, en forma de movimientos surgidos de un mismo tema<sup>273</sup>—, pero nos hemos centrado en «Asimetría» por el destacado papel de la ópera, algo que estaba ya apuntado en «El único argumento» y que será más notable aún en las novelas del *Tríptico del carnaval*. Igualmente, el tema de la oposición binaria Oriente-Occidente, estaba apuntado en «Hacia occidente», y se encuentra de nuevo perfilado en «El relato veneciano...», etc.

Destaquemos, pues, como uno de los puntos centrales, la capacidad del autor para fundir una tan vasta gama de asuntos y referencias en el espacio limitado de estos textos, y cómo, a pesar de jugar con oposiciones o asuntos aparentemente irreconciliables,

---

<sup>273</sup> En una entrevista realizada en 1990, explicaba Pitol: «En “Mephisto-Waltzer” me proponía hacer, dentro de los cuatro relatos que integro, cuatro historias que se cuentan como interpretaciones del “Vals de Mefisto”. Me propuse ir repitiendo los movimientos del vals de Liszt» (Salas-Elorza 2006: s. p.)

---

alcanza una unidad en armonía cuyas posibles lecturas o interpretaciones no se niegan las unas a las otras. Lo hemos visto, para citar otro ejemplo, en «Nocturno de Bujara», cuya articulación entre la cita y la alusión de Jan Kott y *Las mil y una noches* no niega que el cuento sea a la vez un homenaje a Juan Manuel Torres, ni que en el trasfondo de esta narración convivan las lecturas polacas con las experiencias personales. Como sucede en «El relato veneciano...» y los otros cuentos de *Vals de Mefisto*, se superponen las capas semánticas y connotativas, siendo cada uno de estos cuatro relatos un palimpsesto. Al cabo, lo que se desprende de todo ello es la conciencia intertextual del autor, acorde con la llamada postmodernidad literaria, que concibe y planea cada uno de estos textos como si de un pequeño aleph borgeano se tratara. El contrapunto, lo hemos visto, es «Cementerio de tordos», donde Pitol se reescribe a sí mismo en una lectura reflexiva de sus primeras historias.

Por lo mismo, el canon personal del autor se despliega aquí con mayor fuerza que nunca. No existen niveles entre obras y autores, sino que estas están regidas exclusivamente por el placer hedonista y la fuerza evocadora de sus imágenes: Shakespeare convive con Arthur Schnitzler, Juan Manuel Torres con Thomas Mann y *Las mil y una noches*, el *Don Giovanni* de Mozart con Conrad y Chéjov. Como los temas e historias de los relatos, como las ideas y cosmovisiones que en ellos se encierran, todos conviven en equilibrio y armonía.

Por último, valga insistir en los vasos comunicantes que existen entre estos y otros textos del autor. Las referencias a Juan Manuel se encuentran en otros cuentos suyos, el tema de la asimetría del mundo volverá a aparecer en uno de sus ensayos, «El único argumento» deviene un escrito sobre la ópera de Mozart, y los fragmentos de diario publicados a principios de los ochenta explican la forja creativa de «Nocturno de Bujara» y «El relato veneciano...». Todo ello, en fin, redundará en el cruce que establece Pitol, una y otra vez, entre vida y literatura; algo que, como se verá en seguida, se refuerza en los años noventa hasta el punto de convertirse en el tema central de sus últimos libros y, retrospectivamente, en uno de los fundamentales en el conjunto de todos sus escritos.





## CAPÍTULO 6

---

### 6. LA NARRATIVA BREVE DE LOS ÚLTIMOS AÑOS EN *EL ARTE DE LA FUGA* Y *EL MAGO DE VIENA*

Me gustaría alejarme, hasta donde sea posible, de visiones apocalípticas; detenerme, en cambio, en zonas de imprecisa determinación, en minucias: la escritura, la lectura, los sueños, todo aquello que eluda lo grandioso, lo jeremíaco, el afán apostólico y la pontificación didáctica. (Pitol *OR* 4, 82)

#### CUESTIONES PRELIMINARES

El grupo de textos al que vamos a referirnos en este último capítulo necesita, antes que nada, de unas precisiones teóricas que nos ayuden a posicionarnos con respecto a las cuestiones relativas al género o hibridismo genérico en que normalmente se ha visto enmarcado. Asimismo, esperamos que estas clarificaciones sirvan para poner un poco de orden en un asunto tan complejo. Además, estas breves notas se refieren a cuestiones que han ido ya apareciendo en un momento u otro a lo largo de los dos capítulos precedentes, cada vez con más frecuencia, pero solo llegados al punto en que nos encontramos ahora nos ha parecido necesario precisar ciertas distinciones que a partir de aquí pueden aportar matices importantes. Nos referimos, en breve, a dos asuntos concretos: el del estatuto literario de estos textos, más allá de que se consideren ficcionales o no; y el de la relación entre lo narrativo autobiográfico y lo ensayístico.

En cuanto a lo primero, no creemos que a estas alturas ya nadie se sorprenda de que la literatura o, mejor dicho, lo literario o la literalidad no dependan exclusivamente de la *fictionalidad* como rasgo esencial. A este respecto, nos contentaremos con recordar otro libro fundamental de Gérard Genette, *Ficción y dicción* (1991), donde mostró que la

literatura puede ser definida por dos tipos de regímenes o poéticas: una constitutiva y otra condicional. Bajo la primera incluye la ya mencionada ficcionalidad, que «es el criterio temático más frecuente y legítimamente invocado desde Aristóteles [...]: una obra (verbal) de ficción es reconocida de forma casi inevitable como literaria, independientemente de todo juicio de valor...» (1991: 8). Bajo la segunda se agrupa la llamada prosa de no ficción (en inglés, *non-fiction*), entendida como literaria o no según las «condiciones» que, en un lugar y época precisos, determinen la *literalidad* de un texto. A esta no ficción es a lo que Genette denomina *dicción*, rúbrica que incluye, por ejemplo, en lo que se refiere a la prosa, textos de historia, elocuencia, ensayo o autobiografía (1991: 23)<sup>274</sup>.

Hecha esta distinción, cabe meterse de lleno en el segundo asunto. La autobiografía, por una parte, la considera Genette forma narrativa de no ficción o, en su terminología, *relato factual* —en oposición pragmática al relato ficcional— (1991: 53-55; véase especialmente la n. 3 de la p. 54). Esta distinción básica —despojada aquí de todas las complejidades que entraña— se enmaraña cuando es imposible deslindar realidad de ficción, dos cuestiones que dependen, en último término, «del estatuto oficial del texto y su horizonte de lectura» (Genette 1991: 55) o, en otras palabras, de la convención establecida entre el escritor y sus lectores, lo que para la narrativa autobiográfica se viene conociendo desde hace tiempo como «pacto autobiográfico» (Lejeune 1975). Cuando se desmiente este pacto —haciendo, por ejemplo, que el yo autobiográfico participe explícita o implícitamente en hechos ficcionales—, cuando es puesto en duda o cuestionado, o cuando simplemente se cree que dicho pacto es imposible porque se piensa que la representación del yo (en cualquiera de sus formas) implica siempre una ficcionalización, entramos en el terreno de la *autoficción*: término que alude «a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto» (Casas 2012: 11)<sup>275</sup>.

Por otra parte, el ensayo, como «clase de texto», puede incluirse en lo que se ha considerado un cuarto género *natural* o modo esencial: lo que María Elena Arenas Cruz

---

<sup>274</sup> Hemos obviado todo lo relativo a la poesía por no venir al caso. Por ejemplo, en el régimen constitutivo, y en relación a la forma, que no al tema, como sucede con la ficcionalidad, Genette incluye también la poesía, ya que —expresado en modo sintético— «sea cual fuere la definición que se dé de la forma poética, un poema es siempre una obra literaria» (1991: 8).

<sup>275</sup> El asunto es complejo, pues. Véase, a modo de muestra, la compilación de textos realizada por Ana Casas (2012b).

ha llamado *género argumentativo* (1997: 27)<sup>276</sup>. Según ella, «lo que se presenta en el texto argumentativo no es un mundo posible e imaginario en el que quedan suspendidos los criterios de verdad y falsedad, sino una selección de la realidad, cuyos contenidos semánticos se refieren a lo verdaderamente existente y sucedido». Más aún:

Como estas clases de textos no suponen la creación imaginaria mediante el lenguaje de mundos posibles distintos al real, su lenguaje no es mimético (no procede de una fuente de lenguaje imaginaria como sucede en las obras ficcionales), sino estrictamente *lingüístico*. Por tanto, el sujeto de la enunciación emite frases reales auténticas, que pueden ser enjuiciadas tanto en su verdad o falsedad, como en su sinceridad o deshonestidad. (Arenas 1997: 31)

Es decir, existe en el ensayo, como en el resto de textos de tipo argumentativo, un «pacto de lectura» similar al aplicado por Lejeune a la literatura confesional, «según el cual el lector da por supuesto el principio de la sinceridad del sujeto de la enunciación, identificado con el autor real» (Arenas 1997: 32)<sup>277</sup>.

Todo esto nos parece fundamental porque, como se verá, es en este cruce de tensiones entre lo ficcional y lo factual, y entre lo narrativo autobiográfico y lo argumentativo, que coexisten los textos de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*. Lo que sostiene el paso de la narración al ensayo y viceversa, el punto en común de estas dos clases de textos que aquí se mezclan y conviven, es un mismo pacto de lectura que consiste en identificar, tanto en uno como en otro caso, la voz del autor con la del enunciante textual<sup>278</sup>. He ahí el punto de sutura, a nuestro modo de ver, que sostiene con firmeza la originalidad de estos libros, y el hecho de que sean tan difíciles de clasificar según las clases de textos ya conocidas. Cuando se pone en duda el pacto autobiográfico, queda aún la duda de si el otro sigue en pie o no. Es decir, a veces, el relato factual se confunde con el ficcional, pero este relato se descubre a la vez como parte de un sistema

<sup>276</sup> Aquí, aplicando la coherencia terminológica de Genette, tal vez lo más adecuado sería referirse, más que a un cuarto género natural, a un cuarto «archigénero» (1977: 228).

<sup>277</sup> La única excepción a esta norma, afirma Arenas, sería el diálogo humanístico, «en el que la argumentación dialéctica está enmarcada en un pacto ficticio, según el cual, estamos ante la representación mimética de una conversación supuestamente ocurrida» (1997: 32). Por lo demás, para las características del ensayo en particular, pueden verse los esquemas sintéticos que ofrece Arenas en las conclusiones de su estudio (1997: 451-58).

<sup>278</sup> De ahí que tanto ensayo como memorias, diarios o autobiografías hayan sido descritos por Pozuelo como parte de un género común, la «escritura del yo», cuya emergencia histórico-literaria está supeditada a la configuración del yo autor escritural en la cultura occidental (2005).

argumentativo, lo que crea una situación de ambigüedad excepcional con respecto al pacto de lectura. Pero no nos adelantemos, retomemos el hilo de nuestra exposición.

### **6.1. EL ARTE DE LA FUGA Y EL MAGO DE VIENA: DOS LIBROS DE TEXTOS INTEGRADOS**

Como ya se dijo, Sergio Pitol consideraba en el año 2003 que después de *Vals de Mefisto* y «El oscuro hermano gemelo» no había vuelto a escribir cuentos. Esa afirmación se añadió con modificaciones a *El mago de Viena* (2005, en el “Diario de la pradera”) y fue de nuevo reproducido en el quinto volumen de las *Obras reunidas* (2008). Merece la pena repetir aquí tal aserto y meditar un poco sobre él, pues es, cuando menos, problemático: «A veces pienso que no he intentado hacer otros [cuentos], porque serían inferiores a estos preferidos, y por eso he derivado a la novela y el ensayo» (OR 5: 383). Como mínimo, dos son los problemas de clasificación genérica que contiene la afirmación: por una parte, la idea de que «El oscuro hermano gemelo» es un cuento cual los de *Vals de Mefisto*; por otra, la de que el autor solo ha escrito novela y ensayo desde entonces. Esto es, Pitol parece considerar toda su obra de los noventa y principios de los dos mil en un riguroso esquema que solo distingue tres categorías —cuento, novela, ensayo—, algo que la práctica de su escritura híbrida pone en tela de juicio.

*El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005), cada uno a su manera y en distinto grado, rompen muchas de las convenciones genéricas tradicionalmente establecidas. Se entrelazan aquí ficción y no ficción —o dicción, en términos de Genette—, narración y exposición argumentativo-expositivo (ensayo). Por eso, en nuestra opinión, tratar de delimitar estos tres libros como obras autobiográficas, novela de viajes o reunión de ensayos sería, por reduccionista, empobrecerlos, ya que se estarían delimitando de antemano las expectativas del lector, quien, como es sabido, siempre se aproxima al texto con un horizonte de expectativas definido en gran medida por el género en que se ha encasillado lo que va a leer —a menos, claro está, que lo que se busque es una sorpresa por contraste—. Castro Ricalde, citando varios ejemplos, indica que «a partir de *El arte de la fuga*, ni los reseñistas ni las indicaciones paratextuales se atreven a categorizar, en forma tajante, la obra de Pitol» (2007a: 287), pero lo cierto es que, bien por necesidades del mercado, bien por el ánimo clasificatorio de los lectores, las editoriales o el propio escritor, esto sí ha ocurrido en varias ocasiones. Lo hace, como

ya hemos visto, Pitol (en el prólogo de 2003 y los libros de 2005 y 2008), y lo hizo la editorial Fondo de Cultura Económica al preparar las *Obras reunidas*. A este respecto, es ilustrativo que mientras en España esta triada se reunía en un solo volumen bajo el título global *Trilogía de la memoria* (2007b); en México, *El arte de la fuga* y *El viaje* quedaron en el tomo cuarto de las *Obras reunidas*, *Escritos autobiográficos* (2006), y *El mago de Viena*, en el quinto, *Ensayos* (2008), con la complejidad añadida de que en este proceso de reediciones Pitol solo revisó y corrigió los textos publicados por la editorial mexicana, dándose a la imprenta, casi simultáneamente, obras de idéntico título pero contenido dispar. Mas remontémonos aún a la década anterior.

Los ochenta y el inicio de los noventa fueron testigos de un giro en la obra de Sergio Pitol, quien, tras la publicación de *Vals de Mefisto*, se consagró ciertamente a la novela y el ensayo. En el primer campo han de situarse tres de sus obras más conocidas: *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1990), que más tarde conformarían el *Tríptico del carnaval* (1999). Al segundo pertenecen los libros de ensayos *Siete escritores ingleses: De Jane Austen a Virginia Woolf* (1982d) y *La casa de la tribu* (1989). El primero es una versión revisada y ampliada de *De Jane Austen a Virginia Woolf: Seis novelistas ingleses en sus textos* (1975), libro que, a su vez, se remonta a los prólogos preparados por él para distintas ediciones de estos autores ingleses entre 1967 y 1971<sup>279</sup>. *La casa de la tribu* tiene un origen similar, pues versiones anteriores de varios de los textos ahí incluidos se habían publicado previamente como prólogos o ensayos en revistas. Ahora bien, si el libro de 1982 se clasificaba con facilidad entre los ensayos de tipo crítico, «organizados a partir de una lógica expositivo-argumentativa» y reconociendo, por tanto, plenamente, la tradición del ensayo como género, *La casa de la tribu* «promovió, en cambio, otro tipo de recepción que detectaba líneas fluctuantes, algunas alteraciones que comenzaban a detonar interrogantes sobre la escritura de Pitol, que no podía ser clasificada claramente como cuento o novela» (Castro 2007b: XVII). Así, en 1993, Guillermo Sheridan se refería a este último libro como

<sup>279</sup> *De Jane Austen a Virginia Woolf* es tanto una antología de prólogos como una antología de textos, pues a cada uno de ellos sigue una selección del libro referido. En *Siete escritores ingleses* la selección de textos ha desaparecido, por lo que los prólogos se leen ya sí, específicamente, como ensayos independientes, además de que a los textos sobre Jane Austen, Emily Brontë, Robert Louis Stevenson, Charles Dickens, Joseph Conrad y Virginia Woolf se une otro sobre Henry James que pasará también a *La casa de la tribu*. Años después, Pitol publicará aún, rescatando otros prólogos y ensayos sobre Ronald Firbank, Evelyn Waugh, Ivy Compton-Burnett y Flann O'Brien, *Adicción a los ingleses: Vida y obra de diez novelistas* (2002a).

«crítica conversacional», «viaje narrativo» o incluso «autobiografía literaria», explicando que «es en apariencia una colección de ensayos, pero en esencia es una crónica privada de sus afectos de lector» (1993: 264). Esta evolución es la que constata el estudio de Ricalde en su artículo «Sergio Pitol, ensayista», mostrando cómo hay un recorrido en la ensayística del veracruzano que va de las formas que priorizan lo argumentativo-expositivo a aquellas que priorizan lo descriptivo-argumentativo, eclosionando en *El arte de la fuga*: «Esto permite arribar a un concepto “fluctuante de literatura”, modelado por interacciones continuas entre el gran número de variables: el autor, sus textos, los textos ajenos, su contexto y los distintos niveles de interpretación vigentes» (Castro 2007b: XIX).

Ya en los noventa, y antes de que apareciera *El arte de la fuga*, publica también dos colecciones de cuentos, dos nuevas antologías que reúnen piezas anteriores, *Cuerpo presente* (1990) y *El relato veneciano de Billie Upward* (1992). Este punto nos parece importante porque *El arte de la fuga* se va a conformar de una forma similar a las colecciones de cuentos y ensayos recién mencionadas, siguiendo ese proceso tan común en Pitol de seleccionar, corregir, recolocar en un nuevo contexto. Esto es, el libro consiste en una colección de textos breves: muchos de ellos publicados en versiones anteriores en los años inmediatamente anteriores; otros, nuevos o inéditos, como «El viaje a Chiapas», que cierra el volumen y fue compuesto para la ocasión.

La nota común a todos ellos es el tono personal y autobiográfico, pero existen grandes diferencias entre unos y otros, oscilando entre lo narrativo y lo expositivo, la realidad —o aquello que entendemos como «realidad» en la escritura, esto es, los datos factuales y los referentes verificables— y la ficción. De ahí que las clasificaciones se compliquen: aunque no se abandona nunca el tono autobiográfico con el que se inicia el volumen, las distintas piezas fluctúan entre la narración de viajes, el diario íntimo, la reflexión o indagación ensayística, la crónica, y el relato o microrrelato insertado. Todo lo cual ha abierto un debate sobre cómo clasificar este libro y el modo en que debe leerse. Por ejemplo, Castro Ricalde ha hablado de «una práctica discursiva renovadora, productiva y, al mismo tiempo, parte de las transformaciones sociales del fin de siglo XX e inicios del XXI», cuya estructura y finalidad están más cercanas al escrito de tipo ficcional que al ensayo (2007a: 286, 295). La misma inclinación parece demostrar Cázares, para quien la memoria de Pitol, así en la autobiografía de 1967 como en *El arte de la fuga*, «se muestra también como ficcional» (1999b: 139). Oswaldo Zavala, en un artículo excelente

sobre la forma en que esta obra renovó el discurso autobiográfico en México, entiende que se trata de un libro de memorias, pero no deja de señalar que pone en tensión el pacto autobiográfico descrito por Lejeune (Zavala 2012: 266). María del Pilar Vila, sin perder de vista la complejidad del asunto, postula leer estos textos como ensayos (2012). Montelongo afirma que tanto en este como en el libro de 2005 ha habido una inversión de términos con respecto a obras anteriores: «hay relatos [ficción breve] en *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, solo que ahora están enmarcados por ensayos y escritos autobiográficos: exactamente lo contrario de lo que sucede en las novelas de Pitol y en su virtuoso *Vals de Mefisto*» (2007a: 107). Por su parte, y como en otras ocasiones, el propio autor ofrece también su interpretación, lo que, entendemos, proyecta el tipo de lector ideal que tiene en mente para su obra. En «Soñar la realidad», un texto de *El mago de Viena*, escribe:

En Xalapa, donde me instalé en 1993, nació un último libro: *El arte de la fuga*, una *summa* de entusiasmos y desacralizaciones que a medida que transcurre se convierte en resta. Los manuales clásicos de música definen la Fuga como una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon, es decir, la posibilidad de establecer una forma mecida entre la aventura y el orden, el instinto y la matemática, la gavota y el mambo. En una técnica de claro oscuro, los distintos textos se contemplan, potencian y deconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es una relativización de todas las instancias. Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los escenarios y los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único, lo que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas? Como siempre la aparición de una Forma resolvió a su modo las contradicciones inherentes a una Fuga. (OR 5, 241)

Por nuestra parte, no pretendemos determinar una categoría definitiva en la que podría situarse este libro, ni el modo concluyente en que deberían ser leídos sus textos, más bien subrayar la hibridación genérica que en él se presenta, el elemento narrativo consustancial a muchas de sus piezas y la forma fragmentaria en que está pensado y elaborado, a base de textos breves, como los libros de cuentos y ensayos.

De la misma manera se presenta *El mago de Viena* (2005), otro conglomerado de textos reunidos para conformar un todo misceláneo y diverso; en este caso aún mayor que el anterior, pues el autor elimina las divisiones internas del libro, algo que puede verse también como parte de un proceso creativo en la forma en que pensó estas dos obras. Si *El arte de la fuga* se dividía en 1994 en cuatro secciones —«Memoria», «Escritura», «Lecturas» y «Final»—, en cada una de las cuales puede observarse una cierta recurrencia temática y formal, la versión revisada de 2006 sustituyó los subtítulos por capítulos numerados, lo que determinaba en menor grado la lectura de cada sección: a diferencia de la versión anterior, era ahora el lector quien debía de buscar el motivo o la forma recurrente. En *El mago de Viena* el conglomerado es total, sin subdivisiones internas en capítulos, tan solo un texto tras otro sin aparente orden —a excepción de los textos agrupados sobre Darío Jaramillo y Enrique Vila-Matas—. En este sentido, el epígrafe de E. M. Foster que se encuentra al inicio del libro bien puede tomarse a modo de «instrucciones de lectura», como si de la famosa novela de Cortázar se tratase: «Only connect...» (OR 5, 211)<sup>280</sup>.

Con respecto a *El mago de Viena*, declaró Pitol en la entrevista que le hizo Monsiváis: «iba a ser un conjunto de artículos, de prólogos y textos de conferencias. Pero al ordenarlos en un índice me pareció muy fastidioso. Comencé a retocarlos, buscar una estructura narrativa, hacer de esos materiales algo como una novela o una narración autobiográfica...» (Monsiváis 2008: 14). Esto es, al igual que en *El arte de la fuga*, trató de crear una unidad, pero el elemento fragmentario es indiscutible. Como sucede con los cuentos integrados a sus novelas, los textos funcionan perfectamente por sí solos, escindidos y separados del todo. Lo que Pitol hace, pues, es tender puentes entre ellos, conjugarlos de forma que se creen conexiones, pensar en un lector ideal, un lector intertextual que busque las marcas que unan las distintas piezas. Se crea, en fin, en estos dos libros, lo que Salas-Elorza —basado en otros autores precedentes— gusta en llamar hipernarrativa, entendiendo por ello lo siguiente:

Un texto literario vasto, abierto, con múltiples entradas, de carácter transtextual, que tiene sus fuentes en la hipertextualidad como pluralidad, complejidad y conjunto de “afinidades electivas”, en las ramificaciones y conexiones dinámicas de sus componentes, en la variabilidad y

---

<sup>280</sup> Sobre *El mago de Viena* nos llega, en los últimos días antes de terminar este trabajo, un estudio excelente de Jezreel Salazar (2017), a él remitimos para más detalles. Véase también: Montelongo 2007b.



flexibilidad de éstos, en la ambigüedad, en el perspectivismo múltiple y en el relativismo, en el metacomentario, en las relaciones paratextuales, en las rupturas de las fronteras entre géneros literarios y de otras artes, en la producción textual, en la coparticipación del hiperlector. Y es, ante todo, una propuesta alternativa de narración y de lectura. (2007: 21)

Es por estas características comunes en su composición que en este capítulo dejaremos de lado *El viaje*, libro mucho más unitario en su tema, estructura y desarrollo, así como más singular en su formación, ya que no deriva de textos previamente publicados —con la excepción de algunos fragmentos—. De hecho, una gran diferencia entre *El viaje* y los otros dos libros de los que venimos hablando es que invita, por la forma cronológica en que se desarrolla el hilo narrativo principal, así como por su división en capítulos numerados sin subtítulos, a una lectura lineal de principio a fin; mientras que *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, a medida en que el lector se va internando en ellos, van dejando claro que se trata de un texto con diferentes posibilidades de lectura, la cual no tiene que ser forzosamente ordenada de principio a fin (cf. Salas-Elorza 21)<sup>281</sup>. Es más, en nuestra opinión, *El viaje* no plantea los mismos problemas de clasificación que sus obras hermanas, precisamente porque no se trata de una miscelánea de textos. El libro puede ser fácilmente descrito como relato o novela de viajes, género también híbrido por definición que incorpora fácilmente citas, anécdotas diversas y digresiones ensayísticas, sobre todo tal y como se desarrolló en las últimas décadas del siglo XX de la mano de autores como Claudio Magris —*El Danubio* (1986)— o W. G. Sebald —*Los anillos de Saturno* (1995)—, quienes llevan el concepto de literatura de viaje a un grado más complejo y sofisticado, lo que se ha denominado ensayo en movimiento, «esto es, un ensayo cultural impulsado por las vivencias adquiridas durante un viaje» (Uzcanga 2008: 229), al que también se une Pitol con esta obra fundamental<sup>282</sup>.

Prueba, como decíamos, de la versatilidad de los textos de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, así como de que pueden funcionar perfectamente por separado, igual que los cuentos integrados en novelas o los ensayos surgidos de los cuentos, etc., es que

<sup>281</sup> Somos conscientes de que este punto puede ser debatido, ¿acaso no ordena el autor sus textos para que sean leídos en un orden fijo, especialmente en *El arte de la fuga*, donde divide cuatro secciones? Ciertamente, es de creer que, como sucede en los volúmenes de cuentos, el orden establecido no es aleatorio; pero de la misma forma en que un libro de relatos permite al lector la posibilidad de empezar por donde desee, lo hacen estos dos libros de carácter fragmentario.

<sup>282</sup> Hemos eliminado los guiones del término ‘ensayo-en-movimiento’, que Uzcanga toma de Carrión (2005), quien a la vez remite la acuñación original a Eloy Fernández-Porta.

muchos de ellos, en versiones ligeramente diferentes o idénticas, se han publicado antes o después en solitario. A modo de ejemplo, «Viajar y escribir» fue elaborado para un encuentro de escritores organizado por el profesor Julio Ortega —dedicatario del texto en *El arte de la fuga*— e impreso primero en la revista *INTI* (1995b). «Schveik» nace del prólogo que Pitol redactó para una edición de la conocida novela del checo Jaroslav Hašek, *Las aventuras del buen soldado Shveik durante la guerra mundial*, cuya traducción, de Rubén Martí, fue revisada por él (1992). «El oscuro hermano gemelo» se publica como cuento en la revista *Vuelta* (1995a) y al año siguiente en una antología recogida en un libro homenaje al estudioso Luis Leal (1996b), así como, confundándose con escritos de diversa naturaleza, en *El arte de la fuga*, aunque aparece después en las siguientes colecciones de relatos<sup>283</sup>. «Todo está en todas las cosas», «Siena revisitada» y un fragmento de «Sueños, nada más» son otros textos extraídos de *El arte de la fuga* que pasan a formar parte de una antología de relatos, *Todo está en todas las cosas* (2000d), en la que también se encuentran los cuatro cuentos de *Vals de Mefisto* y «Vía Milán».

En cuanto a *El mago de Viena*, el propio título del libro proviene de una breve publicación anterior, «El mago de Viena y de nuevo Hamlet» (1999b), de la que saldrían, con ampliaciones y modificaciones, tres de las piezas de este volumen: «El mono mimético», «El mago de Viena» y «Hasta llegar a Hamlet». El «Diario de la pradera» tiene su origen en el prólogo que Pitol escribiese para el tercer volumen de las *Obras reunidas*; los textos sobre Darío Jaramillo fueron publicados primero en la *Revista de la Universidad de México* (2004b); «En actitud contemplativa», que funciona aquí como reflexión independiente, deriva de «El único argumento»; y, como se recordará, «Breve tratado de erotismo» procede del cuento «Nocturno de Bujara», con la peculiaridad de que «Juan Manuel» es ahora «Juan Manuel Torres», especificándose la realidad ficcionalizada anteriormente (cf. Montelongo 2007b: 579-80). Lo ha observado ya antes Domínguez Michael, quien, basándose en ello, niega que sea «Pitol un revisionista de los géneros» —argumento que nos parece debatible—:

Si examinamos un libro como *El mago de Viena*, al parecer otra más de las especies que mutan de la novela al ensayo, descubrimos que Pitol es otra cosa: un editor audaz y enérgico de sus propios textos, reseñas presentadas como narraciones y fragmentos de memoria transfigurados en

---

<sup>283</sup> Por ejemplo, en *Todos los cuentos* (1998d), las *Obras reunidas III* (2004c), *El oscuro hermano gemelo y otros relatos* (2004a), *Los mejores cuentos* (2005c) y *Soñar la realidad: Una antología personal* (1998c).

cuentos. En ese camino, el apunte biográfico de Henry James en Venecia o la morfología de Flann O'Brien, presentados una vez como capítulos ensayísticos de *La casa de la tribu* (1989), aparecen como parte de un relato casi íntimo en *El mago de Viena*, tal como «El oscuro hermano gemelo» pasa de ensayo en *El arte de la fuga* a ser la ficción, por llamarla de otra manera, que cierra *Cuentos y relatos*, tomo tercero de las *Obras reunidas* (2004). (2007: 413-14)

En fin, la numeración podría ser mucho más larga y detallada, pero lo que nos interesa aquí no es elaborar una lista completa de las procedencias, sino demostrar la forma de *collage* en que están contruidos estos dos libros: se utiliza un procedimiento que, como se ha venido observando a lo largo del presente estudio, es recurrente en la conformación de su obra como un todo, ya que Pitol hace de la reescritura y reordenación de sus escritos un verdadero arte. Seleccionar, corregir y conectar, así funciona una de las técnicas literarias fundamentales del autor de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, quien se va perfeccionando en ella a lo largo de toda su vida hasta alcanzar su momento cumbre con la composición de estos dos libros. Para ello, no tiene inconvenientes en desplazar sus escritos de un contexto a otro, resignificándolos constantemente a través de su integración en formas mayores, y poniendo así en entredicho la categoría genérica que les fue asignada previamente. En este sentido, creemos que puede hablarse aquí de «colecciones de textos integrados» —en consonancia con los libros de cuentos así llamados—, cuya peculiaridad reside precisamente en lo heterogéneo de las piezas entrelazadas, ya de por sí tendentes al hibridismo<sup>284</sup>.

Un intento de clasificación de estos textos según su nota predominante, y sin ánimo alguno de simplificar, puede ayudar a entender la complejidad de ambos libros. Así, y en nuestra opinión, podrían distinguirse grupos según el mayor o menor grado de ficción o ficcionalización, verismo autobiográfico, narración o ensayo, etc. En *El arte de la fuga*, por ejemplo, los textos del primer apartado tienden a ser explícitamente autobiográficos, mientras que los del segundo —piénsese en «El narrador», «El oscuro hermano gemelo» o «La lucha con el ángel»— se dejan llevar por la imaginación,

<sup>284</sup> Recuérdese lo ya mencionado en el capítulo tercero (apartado 3.1., p. 129): Brescia y Romano definen «colecciones de textos integrados» a «aquellos textos que se entrelazan entre sí, conformando un patrón de relación» (2006: 7-8). Remarcan, además, que «esa variante narrativa se ha ensayado con asiduidad en la práctica literaria latinoamericana», y que «el fenómeno crea un área genérica intermedia, entre cuento y novela», aunque las posibilidades entre ambos extremos son muy variables y diversas (2006: 7-8).

poniendo en entredicho la correspondencia total entre lo narrado y lo acontecido en la realidad extraliteraria. Se produce de este modo la duda en el lector, cuya confianza en el pacto autobiográfico —«autor igual a narrador»— es aquí cuestionada, lo que retrospectivamente pone en cuestión los textos antecedentes. Igualmente, podría decirse que, si bien los textos de estos dos grupos entrelazan constantemente reflexión y narración, la nota predominante en el tercer grupo es la propia de la exposición analítica del género ensayístico. En «El gran teatro del mundo» y «Schveik», verbigracia, incluso desaparece la voz íntima y personal, protagónica, del resto del volumen, abundando, por el contrario, las fórmulas impersonales.

De la misma manera, «Soñar la realidad» o «Diario de la pradera» en *El mago de Viena* funcionan como autobiografías sintéticas del autor —con el énfasis siempre puesto en su faceta creativa—, «Conrad, Marlow, Kurtz» no se aleja un ápice de la clásica estructura expositiva del ensayo, y el texto que da título al libro da vía libre a la ficción para exponer, narrativamente, las ideas literarias de Pitol. Además, en este libro aparecen también, como complemento a estos tres tipos dominantes de textos, otros más breves de tipo reflexivo, en los que se exponen ideas, pensamientos o proclamas de forma sintética (v. g.: «No saber nada», «En actitud contemplativa», «No saben ya quiénes son»).

En síntesis, la nota común a los dos libros es la heterogeneidad de los textos breves que los componen, pero también una serie de ideas, temas y características comunes que reaparecen una y otra vez enlazándose. Se constituye así la voz y persona de Sergio Pitol (personaje, cronista de su tiempo, lector y escritor); una visión del mundo; una teoría y práctica de la literatura; y un canon literario, cuyos autores son comentados, alabados, descritos e incluso ficcionalizados (es el caso de «De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió», cuyo verismo funde una vez más realidad y ficción). Por todo ello, en lo que se refiere al uso de la intertextualidad, abundan sobremanera la cita explícita y el metacomentario, con la particularidad de que muchas de las apostillas del autor se refieren a sus propios escritos, lo que permite hacer una lectura retrospectiva de toda su obra a partir de estos libros. De hecho, podría argumentarse que es sobre todo a partir de *El arte de la fuga* que la obra de Pitol comienza a configurarse como un todo unitario con mayor potencia que nunca. Al convertir sus propios libros en objeto de comentario y, recíprocamente, a él mismo y su vida en uno de los temas principales, se entretajan unos textos con otros, las distintas obras, y, sobre todo, se insiste en la fusión entre vida y

escritura, de modo que cuentos de los años cincuenta y sesenta pueden leerse a partir de aquí como una suerte de retratos de inspiración autobiográfica.

Abreviando, hasta aquí hemos comentado, de modo general, la forma en que a nuestro entender están compuestos *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, dos libros complejos que necesitarían más atención y detalle, pero en los que no seguiremos profundizando por alejarse de nuestro objeto de estudio. Lo que nos interesa, una vez hechas las matizaciones necesarias sobre estos volúmenes, y explicado los puntos en común que tienen en su composición con las colecciones de cuentos, es observar cómo se desarrolla el uso de la intertextualidad en la narrativa breve de esta última etapa creativa de Sergio Pitol marcada por la hibridez, así como el modo en que se perpetúan aquí algunas técnicas ya exploradas en la cuentística. Esto es, ni estudiamos los libros en conjunto ni estudiamos todo lo que en ellos aparecen. Nos centramos en algunos ejemplos específicos de tipo narrativo en los que se muestran, en nuestra opinión, la originalidad con que eclosionan en la etapa de madurez del veracruzano las conjunciones vida y literatura, ficción y realidad, narración y ensayo, teoría y práctica poética; siempre con el uso de la intertextualidad como forma de diálogo con la tradición literaria, con la historia y con el mundo. Dejamos fuera, además, los escritos más estrictamente autobiográficos, muchos de los cuales han sido ya citados y comentados a lo largo de esta tesis, pues, como decíamos, es en este último periodo que la carga autobiográfica se hace mucho más explícita. En general, nos concentramos en dos grupos, aquellos en los que se combina lo narrativo autobiográfico con el ensayo, lo que Luis Leal llamó «cuento-ensayo», y otros donde el método expositivo predominante es el de la crónica o el viaje, ya sea este ficcional o no.

## 6.2. LOS CUENTO-ENSAYOS

El término «cuento-ensayo» lo recupera Russell M. Cluff de la obra crítica de Luis Leal para referirse a una parte de la producción de Pitol en *El arte de la fuga*, concretamente, a los textos «El narrador» y «El oscuro hermano gemelo» (Cluff 2012). A su vez, Luis Leal se inspira en el trabajo crítico de Alfonso Reyes quien, en *Apuntes para la teoría crítica*, tras explicar que entendía bajo el término de «Novela [con mayúscula en el original] todos los géneros épicos y narrativos, de todas las épocas, en

verso o en prosa, leyendas, cuentos, fábulas o “ejemplos” didácticos, novelas propiamente tales, antiguas y modernas», afirmaba que «hay también géneros mezclados que desbordan las previsiones, y que en otro tiempo se llamaron *géneros* geniales, como lo es la novela-ensayo, que hasta puede afrontar disquisiciones filosóficas» (Reyes 1963: 473 y 477). Es en base a eso, pues, que lo acuñó Leal para referirse a algunas piezas breves de Alfonso Reyes, quien, según indica, «dio preferencia a ciertas formas híbridas» (Leal 1965: 101). Como ejemplos, Leal comenta brevemente algunos recursos de «La primera confesión», «El rey del cocktail», «El testimonio de Juan Peña», «En las repúblicas del Soconusco» y otros, a los que aún podría sumarse «La mano del comandante Aranda».

El sustantivo compuesto nos parece adecuado en tanto que, sin recurrir a neologismos, describe nítidamente la conjunción que se da entre ensayo y narración ficcional —no necesariamente en partes iguales— en varios de los escritos de Pitol de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* —no solo en los dos ejemplos citados por Cluff—. Además, el término tiene la doble ventaja de, por una parte, haber sido excelentemente definido por Luis Leal, y, por otra, de insertar a Pitol en una tradición literaria a la que sin duda pertenece y deseaba integrarse: la de Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, dos de sus maestros tutelares, como ya hemos tenido ocasión de comentar anteriormente.

En cuanto a la definición que da Leal de «cuento-ensayo», merece subrayarse una cuestión, la de la confusión buscada entre «voz del autor» y «voz del narrador», dos puntos que, como ya hemos visto, son en realidad consustanciales al género ensayístico. Esto es, según Leal, «Reyes no cree que el cuentista pueda esconderse tras de su obra; debe, más bien, expresarse en ella. Y eso es precisamente lo que nos ofrece Reyes en su cuento-ensayo: la expresión personal» (1965: 103)<sup>285</sup>. Radica aquí, en nuestra opinión, una diferencia fundamental entre los últimos trabajos de Pitol y otros anteriores como pueden ser «El último argumento», «Cementerio de tordos» o «Asimetría». En los textos que veremos a continuación, hay una amplia serie de señales (paratextuales, contextuales, referenciales) que apuntan a identificar autor y narrador y, por tanto, a establecer un pacto similar al de los textos de tipo autobiográfico o ensayístico, cuando no a los dos a un mismo tiempo. Si en la etapa anterior se injertaba el discurso ensayístico en el cuento,

---

<sup>285</sup> Véanse también las páginas 104-05, donde explica la intención de Reyes al confundir autor y narrador: «El propósito de Reyes al no deslindar al narrador del autor es el de dar a su narración un aire personal, el de evitar el vacío de lo impersonal, que Reyes aborrece» (1965: 105).

esto se hacía, en principio, siempre desde la contracción del «pacto narrativo» propio de la ficción, el cual implica «poner en suspenso las condiciones de “verdad” referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro» (Pozuelo 1988: 233-34). De este modo, se comprobará rápidamente que los puntos descritos por Leal en referencia al cuento-ensayo en Reyes se cumplen, *mutatis mutandi*, en los textos de Pitol. El cuento-ensayo se caracterizaría así:

en primer lugar, por la introducción, verdadero ensayo en torno al tema que se va a desarrollar en la parte narrativa de la obra; por la presencia del narrador, quien se dirige al lector; por la digresión erudita, que encontramos a cada paso; por el interés en el análisis y la disposición de los materiales, y no en la intriga, y por el estilo personalísimo, cuajado — en el caso de Reyes— de imágenes extraídas, más que de la realidad objetiva, del mundo de los libros. (Leal 1965: 103)

Paralelamente, ha sido Jaime Alazraki, aunque sin usar el término acuñado por Leal, uno de los críticos que más ha enfatizado la forma en que algunos de los cuentos de Jorge Luis Borges se desarrollan como un ensayo y viceversa. Verbigracia: «Lo que Borges renueva en el ensayo es su sujeción a una forma, a un rigor formal, que recuerda la tesitura estructural del cuento. Borges dispone los materiales de sus ensayos según un modelo más próximo a la narración breve que al discurso ensayístico» (1982: 10); y «a su vez, varios de sus cuentos funcionan como una maquinaria ensayística» (1982: 11). Tema este último que precisamente se relaciona con la referencialidad intertextual típica del ensayo que utiliza Pitol en esta última etapa: «La abundancia de citas, fechas, referencias bibliográficas, tesis, antítesis, ediciones, etc., hacen pensar en algunos ingredientes asociados al ensayo. “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Examen de la obra de Herbert Quain” ejemplifican este hibridismo genérico» (1982: 11-12). En síntesis: «Con Borges, el ensayo adquiere una textura narrativa, e inversamente, el relato cobra una densidad ensayística» (Alazraki 1982: 12)<sup>286</sup>.

Funcionan así, en definitiva, varios de los textos de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, cuya afinidad literaria con los de Reyes y Borges los sitúa como descendientes. Pensamos, por ejemplo, en «El narrador», «El oscuro hermano gemelo», «La marquesa

---

<sup>286</sup> Sobre todo esto, véase también el artículo «Estructura oximonórica en los ensayos de Borges» (Alazraki 1974).

nunca se resignó a quedarse en casa», «La lucha con el ángel», «El mago de Viena», «Hasta llegar a Hamlet» o «Formas de Gao Xingjian».

Ya Russell M. Cluff ha llamado la atención, formidablemente, sobre el modo en que en «El narrador» y «El oscuro hermano gemelo» el ensayo pasa momentáneamente a la narración ficcional, así como las distintas proporciones que de ensayo o narración ofrecen cada uno: «para concluir, advertimos que todo lo que es “El narrador” también lo es “El oscuro hermano gemelo”, pero en proporciones opuestas. Si el primero es ensayo-cuento, el segundo tiene que denominarse un cuento-ensayo en todo sentido del binomio» (2012: 95). Cluff se refiere, precisando, a un diez por ciento de narración en «El narrador» frente a un noventa en «El oscuro hermano gemelo». Sin embargo, la proporción no altera el resultado. La cuestión aquí es la de cómo conviven los dos modos discursivos, deviniendo ambos partes integrales de un todo. En los dos textos citados, por ejemplo, la narración es igualmente exposición práctica de lo argumentado o expuesto, lo que las convierte, por tanto, en ejemplo del argumento, en la praxis de la teoría. Y lo mismo podría decirse de los otros cuento-ensayos.

Varios de estos textos siguen, de hecho, una estructura muy similar. Se inician con una exposición teórica en la que el comentario crítico, la cita explícita o la mención de otros autores literarios son esenciales, en tanto que el escritor se apoya en ellos como forma de autoridad para manifestar y exponer sus opiniones. El más obvio es quizás «El oscuro hermano gemelo», cuya apertura se conforma como un *collage* de citas con sus respectivos comentarios. El escritor se apropia así de las voces y los ejemplos de otros, que devienen parte de su exposición, la cual es, fundamentalmente, la de una poética. A la vez, se despliegan enormes listas de lectura, de autores y nombres. Se trata del deleite de la literatura por la literatura, como se ve en cuanto se pasa del comentario a la práctica. Ese discurso ensayístico sostenido en la identificación de la voz textual con la del autor da paso al modo narrativo, narración que funciona a modo de ejemplo de lo ya dicho y que tiene mucho de juego y ambigüedad. Al final, se retorna al modo ensayístico, a la forma inicial, con lo que se descubre que la narración enmarcada era igualmente parte de la exposición teórica y que el texto lo es todo por igual: exposición de una poética, ficción que ejemplifica y practica esa poética, mirada autobiográfica que se autfigura y analiza en su propia industria.

Para citar algunos ejemplos, quien haya seguido la trayectoria de Pitol difícilmente dudará en relacionar con él mismo los «personajes» descritos en tercera



persona en «El narrador», «El oscuro hermano gemelo» y «Hasta llegar a Hamlet». Se dan aquí, como ha escrito Jezreel Salazar a propósito del último de estos textos, «dos pactos de lectura simultáneos (o alternados): el pacto ficcional y el pacto referencial, en torno a los cuales le resulta difícil decidir [al lector]» (Salazar 2017: 296-97). En «El mago de Viena» la narración o *exemplum* adopta la forma de un pseudoresumen, el cual es comentado y debatido, ejercicio borgeano de Pitol que le sirve para contraponer dos tipos de literatura: la *light* frente a la *auténtica*, frente a la verdaderamente original, refinada y culta, la de los que leen «para dialogar con el mundo» (OR 5, 217).

De este modo, aquí como en los otros textos, el autor expone sus ideas sobre la doble faceta de la literatura: la escritura y la lectura. También, despliega una vez más las listas de autores y títulos que tanto le apasionan, donde los clásicos conviven con los modernos y los «excéntricos» con los hegemónicos. En síntesis, la cita y el comentario crítico devienen parte de un proceso mayor según el cual el autor formula su poética y, con ello, a sí mismo como parte de un todo, de una literatura sin fronteras basada exclusivamente en la calidad y originalidad de su ser para transmitir y conmover.

### 6.3. MEMORIAS, CRÓNICAS Y VIAJES

Frente al grupo de textos recién comentado encontramos otro de tipo narrativo que adopta formas muy diferentes. Ya se dijo: están, por ejemplo, aquellos de carácter explícitamente autobiográfico como los de la primera parte de *El mago de Viena* o «Soñar la realidad» y «Diario de la pradera», que se presentan a modo de memorias sintéticas del escritor y sus vivencias, además de que son una reflexión constante sobre su vida y su literatura. También, aquellos que adoptan la forma del diario o se presentan, según el caso, como la crónica personal de algún acontecimiento concreto relevante en su vida. En estos textos, son un *leitmotiv* recurrente el tema del viaje y la figura del escritor en movimiento constante, en relación con culturas y gentes distintas.

Como sea, sorprende que aun en estos escritos de tipo factual, el autor no renuncie a establecer un constante diálogo intertextual con otras obras suyas y ajenas, un síntoma más de que vive el mundo a través de la literatura y de que lo vivido puede siempre convertirse en arte. Lo vemos, por ejemplo, en el fragmento inicial de «Todo está en todas las cosas», maravilloso relato breve que abre *El arte de la fuga* donde Pitol pareciera estar

reescribiendo «El relato veneciano de Billie Upward» con él como protagonista. Se nos presenta aquí, además, ese personaje que vamos a ver y sentir en otras crónicas y relatos: un escritor en tránsito perpetuo que, libro en mano, trata de desentrañar una realidad difícil de percibir en toda su esencia, razón por la que se apoya en la lectura y, por supuesto, en el acervo cultural que arrastra consigo. En este sentido, el cuarto y último apartado de *El arte de la fuga*, constituido exclusivamente por el «Viaje a Chiapas», viene a reforzar y concluir esa figura que se ha estado constituyendo a lo largo del volumen.

Ya hemos escrito en otra ocasión sobre el lugar de excepción que, en nuestra opinión, ocupa el «Viaje a Chiapas» en el grueso de la producción artística de Pitol (Nogales-Baena 2016). En líneas generales la narrativa del veracruzano ha rehuído siempre de lo político y lo social, al menos de forma tan explícita. Sin embargo, en este texto se conjugan las técnicas propias de su taller literario con su posición ideológica. Es, al mismo tiempo, un testimonio literario del levantamiento y una invectiva contra el Gobierno del Partido Revolucionario Institucional, determinadas clases sociales mexicanas y ciertas formas anquilosadas de pensamiento<sup>287</sup>. Igual que en todos sus escritos, y por más que este sea ciertamente inusual, Pitol no renuncia a los guiños literarios, al diálogo subterráneo con otros autores o a la inclusión de textos exógenos procedentes de otros medios, como por ejemplo fragmentos de una declaración de los jesuitas mexicanos sobre el conflicto (OR 4, 292-93), del conocidísimo comunicado del Subcomandante Marcos del 18 de enero, «¿De qué nos van a perdonar» (OR 4, 295-96), y de una carta abierta de los intelectuales italianos que apoyaron la vía democrática abierta por el movimiento zapatista (OR 4, 306).

Más aún, en el apartado central del «Viaje a Chiapas», donde el escritor narra, *stricto sensu*, el periplo de cuatro días que realizó por el sudeste mexicano, se conforma una breve narración de viaje cuyo objetivo último, como sucede en otros textos suyos de este tipo, y en la inmensa mayoría de los relatos de este género, es tanto «conocer al otro y lo otro» como «conocerse a sí mismo» (Spang 2008: 27-28). La puerta a la reflexión introspectiva se abre, precisamente, por mediación de una breve escapada ensayística, una reflexión sobre el libro de Tabucchi *Sostiene Pereira*, que Pitol dice haber leído el primer día de trayecto: «Fue la mejor preparación para iniciar el viaje, esa peregrinación

---

<sup>287</sup> Así lo ha definido él: «un testimonio de los acontecimientos de la sublevación de los zapatistas en Chiapas» (OR 4, 11).

que de alguna manera me proponía dirigir hacia el fondo de mí mismo» (OR 4, 299)<sup>288</sup>. El viaje fáctico se desdobra enseguida, por tanto, en otro íntimo y personal. Pitol dice vivir «el surgimiento de un nuevo Yo», estableciendo así una relación de similitud entre el personaje ficticio de la novela italiana y su propia persona. Pereira, según indica, «pretende permanecer ajeno a la política, no meter sus manos en aguas turbias», pero acaba convertido «en un activo enemigo del régimen salazarista» (OR 4, 300). De igual manera, la experiencia en Chiapas reactivará la conciencia política del autor, que había renegado del activismo en el arte décadas atrás<sup>289</sup>. Si en la ficción Pereira concluye denunciando públicamente la barbarie del régimen; en la vida real Pitol escribirá el «Viaje a Chiapas», haciendo públicas sus críticas al mal gobierno, el racismo y la desigualdad social en el país. Una vez más la literatura es la forma de entender la vida y a la inversa, como si la una no pudiera ser explicada sin la otra. Asimismo, no deja de sorprender que cuando el veracruzano volvió a referirse al efecto iluminador que tuvo en él aquel viaje, en «Historia de unos premios» (2000b), volviese a utilizar la referencia textual, la comparación con la transformación narrada por Chéjov en *La isla de Sajalín* (1895): «Chéjov, al volver de la isla de Sajalín, uno de los penales más lóbregos del zarismo, declaró que dicho viaje había transformado su concepción de la vida, y que su literatura mostraría de algún modo esa transformación» (2000b: 13)<sup>290</sup>.

### Un último cuento

Comentario aparte, aunque sea breve, merece finalmente el que no dudamos en calificar —este sí— de último cuento de Sergio Pitol: «De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió». Contextualizado en *El mago de Viena* como una más de sus memorias, y precedido de un ensayo laudatorio sobre el escritor español —«Vila-Matas»— a cuento de la concesión del Premio Rómulo Gallegos, este texto pretende lo contrario que el recién mencionado «Viaje a Chiapas»: no hacer de la vida una experiencia similar o comparable a la literaria, sino de la literatura y con lo literario

<sup>288</sup> Cécile Quintana se ha ocupado en otro lugar de la común transposición en Pitol de la fórmula «leer igual a una forma de viajar» a «viajar igual a una forma de leer» (Quintana 2006).

<sup>289</sup> Recuérdense sus comentarios críticos sobre la revista *Cauce* en la autobiografía de 1967: «*Cauce* se extinguió después de la publicación del segundo número, lo que fue una fortuna, pues, al paso que íbamos hubiéramos acabado por desbarrancarnos en el más embrutecedor de los realismos socialistas. (1967a: 42-43). Véase antes el cap. 2, ap. 2.1., p. 75.

<sup>290</sup> «Historia de unos premios» (2000b), dicho sea de paso, es el discurso leído por Pitol en la ceremonia de entrega de otro premio, el Juan Rulfo.

escribir una página de la vida<sup>291</sup>. La técnica utilizada remite, pues, a la de «Vals de Mefisto» o «Nocturno de Bujara»: suponemos que la ficción rehace experiencias vividas y personales, pero también podemos observar que se construye sobre una cadena de textos y homenajes recíprocos que conforman un diálogo intertextual.

Esto es, sabemos por multitud de textos cruzados que Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas han compartido durante años una amistad recíproca y una pasión literaria similar, en la que los fetiches canónicos de uno y otro se asemejan, así como sus afinidades literarias<sup>292</sup>. Ambos han devenido, de hecho, por la fuerza de sus ensayos, cuentos y novelas, parte de esa escogida familia literaria que Pitol denomina «excéntricos», y que gusta de querer situarse en los márgenes y, al mismo tiempo, situar autores marginales en el centro del canon literario. Todavía más, en el recíproco intercambio de elogios, los dos han protagonizado una serie de textos en que uno se presenta como discípulo del otro y viceversa, pero también en que se han rescatado memorias de viajes y vivencias en común, o en que, en los escritos de Vila-Matas, Pitol aparecía como personaje de ficción<sup>293</sup>.

Así sucede, por ejemplo, en *Lejos de Veracruz* (1995), quizás uno de los mayores reconocimientos que Vila-Matas le ha hecho al veracruzano. Las primeras páginas de esa novela son un homenaje explícito a la persona y la escritura de Pitol, y, más en concreto, al estilo de «El relato veneciano de Billie Upward». De hecho, al igual que este cuento se integra más tarde a una estructura narrativa superior, el comienzo de la novela del español puede leerse como una unidad narrativa autónoma por sí misma, un texto en el que, como en el de su maestro (o discípulo) se baraja la ficción con los guiños literarios, y la poética con la práctica. El narrador personaje de *Lejos de Veracruz* es, por encima de todo, un amigo y lector de Pitol que analiza su obra y trata de reescribirla siguiendo su guía. Allí se lee:

Pasé todo el trayecto evocando el estilo inconfundible de Billie Upward, aquel personaje de un cuento de Sergio Pitol, aquella mujer que escribía relatos venecianos entre las brumas de la vieja Europa y un aparente

---

<sup>291</sup> «De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió» se reeditaría más tarde junto a otros cuentos y ensayos en *Ícaro* (2007a)

<sup>292</sup> Sobre la relación entre Vila-Matas y Pitol, existen algunos trabajos precedentes (Carrasco 2012; Mamour 2016: 212-14), pero queda aún mucho por decir. Desde un punto de vista más amplio, Francisca Noguero ha trazado las relaciones entre Vila-Matas y algunos de los escritores latinoamericanos más importantes de los últimos años (Noguero 2016)

<sup>293</sup> Véase, verbigracia: Pitol *OR* 5, 331-33; y Vila-Matas 2000; 2005a; 2005b.

hermetismo creado para configurar el clima de ambigüedad necesario a los sucesos narrados y así permitir al lector la posibilidad que le fuera más afín. De ahí que la novela de Billie Upward tenga algo de libro de viajes, pero también de novela, de ensayo literario y hasta de dietario. (Vila-Matas 1995: 12)

El fragmento, nótese, es una cita cuasi literal, aunque no marcada, del inicio del cuento de Pitol, en el que, de igual modo, se analiza y teoriza de antemano lo que se pretende conseguir en la narración. En «El relato veneciano de Billie Upward», a la sazón, se lee: «... porque descubre que su aparente hermetismo había sido creado con toda conciencia para configurar el clima de ambigüedad necesario a los sucesos narrados y así permitirle al lector la posibilidad de elegir la interpretación que le fuera más afín. Hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo literario» (OR 3, 217-18).

Años más tarde, y antes de que Pitol publicase *El mago de Viena*, en 2003, Vila-Matas vuelve a hacer a su amigo protagonista principal de uno de los episodios de su narrativa, de *París no se acaba nunca*, memorias ficcionalizadas en las que el veracruzano desempeña el papel de guía a una misteriosa librería en la capital francesa. De nuevo se mezclan aquí vivencias y recreaciones literarias, amistad y reconocimientos: «De pronto, me pareció que él se estaba moviendo como si estuviera dentro de uno de sus relatos. Y recordé que sus cuentos serían cuentos cerrados si acabaran revelándonos algo que jamás nos revelan: el misterio que viaja con cada uno de nosotros. El estilo de cuentista de Pitol ha consistido siempre en contarlo todo pero no resolver el misterio» (Vila-Matas 2003: 152).

Resumiendo, el asunto es complejo y daría para un estudio de mayor calado, pero valgan estos dos ejemplos como botón de muestra. Al cabo, lo que queremos indicar es que es en este contexto de reconocimientos, diversiones, elogios y amistades literarias en el que se inscribe el que puede ser considerado último cuento de Sergio Pitol: «De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió». Por una parte, hay varias señales más o menos visibles que apuntan a lo fantástico del episodio: la primera, la posibilidad de usar a un escritor real como personaje de una narración ficticia, enunciada en la primera página del texto, cuando Pitol indica que estaba buscando en sus diarios materiales que pudieran ayudarle a escribir una novela policiaca con Gogol como protagonista, «sí, señores, el auténtico Nikolai Vasilievich Gogol, el ruso» (OR 5, 334).

Después, y entre otros, el contexto en el que Pitol dice haber recordado el viaje de Vila-Matas. En un diario en el que, no se olvide, «encontraba nombres ficticios y apodos» (OR 5, 335), dice hallar el día en que el amigo le llamó a Moscú para comunicarle que estaba en Samarcanda —el 23 de abril de 1979—: «sí, claro, un viaje fatigoso pero absolutamente *inimaginable* (OR 5, 335; énfasis nuestro). A lo que hay que añadir que «no estaba seguro si aún dormía o estaba despierto» y la forma en que se propone reproducir el episodio: «seguiré las entradas del diario y las complementaré con la memoria hasta donde pueda lograrlo» (OR 5, 336). Más adelante, argüirá aún: «a partir de entonces tengo muy pocas notas en mi diario, y las que hay no sirven para nada» (OR 5, 339). Y, por si quedaba alguna duda, ya al final agrega: «[Enrique] calificaba ese viaje como un espejismo, solo sabía que había algo de cierto cuando se ponía las prendas regaladas por las madres de los telares de Asjabad», y «también yo lo recuerdo como un espejismo» (OR 5, 349).

Por otra parte, es obvio que se trata de configurar, como en otros casos que podrían citarse, una figura ejemplar del escrito «excéntrico», original, delirante, estrambótico y peculiar con los que tanto Vila-Matas como Pitol quieren emparentarse e identificarse. Aquellos como Gogol, varias veces citado en el relato, y sobre los que en *El viaje* escribía:

Pueden ser trágicos o bufonescos, demoniacos o angelicales, geniales o bobos; el común denominador en ellos es el triunfo de la manía sobre la voluntad, al grado de que entre ambas no hubiese frontera visible. [...] Hay autores y personajes cuya excentricidad los hubiera conducido en ésta época de *juppies* a la celda de un manicomio, o a una casa de reposo con tratamiento médico si su economía se lo permite. El mundo de los excéntricos y familias anexas los libera de los inconvenientes del entorno. La vulgaridad, la torpeza, los caprichos de la moda, y aun las exigencias del Poder no los tocan, o al menos no demasiado, y no les importa. [etc.] (OR 4, 327)

Por último, sería conceder demasiado a la realidad pensar que la semejanza de esta aventura de Vila-Matas con otras descritas por Pitol en «Nocturno de Bujara» o *El viaje* son casuales. Todo lo contrario, en el ciclo de pleitesías que uno y otro se lanzan, Pitol inserta a Vila-Matas en un escenario similar al de uno de los cuentos que siempre ha alabado el español, el de «Nocturno de Bujara», para el que escribió un prólogo en

2001 en el que afirmaba que este relato hay que leerlo cinco veces seguidas, como el número de fragmentos que tiene, y que se trata de un cuento perfecto. Más aún, en ese prólogo Vila-Matas afirma también: «*Nocturno de Bujara* habla del poder de la ficción. En un momento en el que en mi país se discute acerca de la moda de las novelas que conjugan realidad y ficción, el cuento de Pitol me trae el recuerdo de historias que he inventado y que no han tardado en hacerse realidad. Son historias que han llevado una existencia real sin saber que eran ficticias» (2001: 12).

Es con este y otros tantos textos del español que dialoga «De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió». Diálogo público pero íntimo, lúdico y emotivo, este recíproco intercambio de homenajes a la amistad y la ficción nos ha legado una de las mejores páginas de la obra de Sergio Pitol: su último cuento.





## **CONCLUSIONES FINALES**

---



Para sellar este trabajo recapitularemos las cuestiones principales ya expuestas en las conclusiones parciales de los capítulos tercero, cuarto y quinto. Iremos enlazando todo ello con lo recién comentado sobre *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* para ver cuáles son los puntos de encuentro entre la obra cuentística y la de los años noventa y dos mil, de qué modo se ha perpetuado lo allí comentado en estos últimos libros.

A modo de síntesis, hemos observado cómo desde sus inicios literarios hasta la actualidad Pitol ha ido dejando un reguero de marcas intertextuales que intensifican la lectura y, de un modo u otro, amplían el universo semántico y connotativo de sus textos. Estas referencias se imponen también como una suerte de canon personal en el interior de sus ficciones, canon que va cambiando con los años y que da cabida a una vasta gama de autores y listas diversas que en otros contextos serían comúnmente contrapuestas. A su vez, los autores u obras de estas listas no son nunca expuestos en el vacío ni están exentos de comentario. La forma en que son reescritos, mencionados y, en general, utilizados para la creación implica una transformación y mediación en su significado, una transducción en la que de forma explícita o implícita se impone la lectura personal del artista que las incorpora a sus narraciones, punto en el cual los enlaces que el veracruzano establece entre su obra de ficción y sus escritos biográficos y ensayísticos juegan un papel fundamental. Todo esto es llevado a cabo de muy diversas maneras, con fines distintos y, por lo mismo, con los efectos más variados.

En el primer capítulo hemos explicado la forma en que el autor se basó en otros modelos literarios para componer sus primeros cuentos retomando una práctica que proviene de la antigüedad, la de la *imitatio*. Esta *imitación* (en el sentido retórico del término, pero también entendida como la transformación o la imitación según Genette) no es ni meramente servil ni falta de originalidad. Aunque predominan ciertos modelos según el caso, el autor adapta los diferentes recursos a temas y ambientes específicos, combinándolos cuando lo cree necesario y añadiendo rasgos propios que los enriquece o personaliza. Se evitan, en esa primera etapa, las referencias explícitas a otros autores, lo que contrasta de modo notorio con el siguiente grupo de cuentos, que refleja la evolución de Pitol como intelectual y escritor hacia nuevas esferas culturales y literarias. Si en los primeros relatos los maestros tutelares devienen modelo de *imitación*, y las alusiones y citas significativas se refieren fundamentalmente a las lecturas del canon clásico, la Biblia y la tragedia griega, del segundo grupo en adelante se desdibuja la *imitación* de modelos

concretos, mientras que la referencialidad a obras y autores de la más variada gama es traída a primer plano y convertida en elemento significativo central, claramente tematizado. Los epígrafes en los libros de los años sesenta, las referencias explícitas de varios títulos, las largas listas de autores y libros, así como la aparición de referencias concretas a otras obras demuestran que los maestros y lecturas favoritas no se presentan ya entonces como base estructural o modélica de los relatos, sino como una serie de índices que apuntan hacia diversos fines, entre otros: concretar las afinidades literarias del escritor, hacer una muestra pública de reconocimiento de las deudas contraídas, ensalzar el gusto por la alta cultura del siglo XX, o expandir las posibles interpretaciones de los cuentos a través del uso consciente de referencias que, en tanto que remiten a textos artísticos, amplifican enormemente la ambigüedad semántica y connotativa. La intensidad con que se presentan las referencias intertextuales en las etapas siguientes, el lugar central que ocupan en el desarrollo de la trama de algunos cuentos, el uso de la pseudointertextualidad o el pseudoresumen y del lúdico *name-dropping* en otras ocasiones son características propias de la llamada literatura postmoderna, por la que puede afirmarse que Pitol comienza a transitar desde mediados de los años sesenta.

De hecho, esos rasgos no solo están presentes en los cuentos de finales de los setenta y principios de los ochenta, sino que se vuelven más complejos, más —si se quiere decir así— sofisticados (en su acepción de ‘elegante’ y ‘refinado’, pero también en la de ‘técnicamente complejo o avanzado’). Se crea un entorno ficcional y metarreflexivo en que devienen aún más importantes como principio constructivo central, como asunto temático y teorizado expuesto en primer plano. Hemos visto algunos ejemplos de ello, de la forma novedosa en que todo esto se integra con el tema y la exposición narrativa de las tramas: el elemento musical y operístico en «Asimetría», o la conciencia intertextual, palimpséstica —si se nos permite el término—, de «El relato veneciano de Billie Upward». Como resultado de la capacidad del autor para fundir una tan vasta gama de asuntos y referencias en el espacio limitado de esos textos breves, destaca la pluralidad de lecturas posibles, sin que unas nieguen a las otras, sino en una convivencia armónica e integral. Recuérdese, para citar otro ejemplo, y sin tener siquiera en cuenta otras posibilidades que se desprenderían de los diálogos, las puestas en abismo y el estudio de la trama en relación con la dimensión fantástica que subyace al relato, «Nocturno de Bujara», en el que la articulación entre la cita y la alusión de Jan Kott y *Las mil y una noches* no niega que el cuento sea a la vez un homenaje a Juan Manuel Torres, ni que en

el trasfondo de esta narración convivan las lecturas polacas con las experiencias personales registradas en otros escritos suyos. Como sucede en «El relato veneciano...» y los otros cuentos de *Vals de Mefisto*, se superponen las capas semánticas y connotativas, constituyéndose cada una de estas cuatro piezas como un palimpsesto. Al cabo, lo que se desprende de todo ello es la conciencia intertextual del autor, acorde con la llamada postmodernidad literaria, que concibe y planea cada una de estas piezas como si de un pequeño aleph borgeano se tratara. En los relatos o textos breves señalados de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* todo ello se hace, si aún era posible, más explícito y evidente. Basado en un pacto de lectura que difumina la distancia entre autor y narrador, Pitol termina apropiándose abiertamente de las voces y textos otros, los cuales son reescritos, ensalzados, comentados, vivificados y, aún más, vividos por él mismo.

Parece demostrado, por tanto, que desde sus inicios el veracruzano piensa la escritura, el modo de composición, desde un punto de vista intertextual, basado en la confianza y los antecedentes que le otorgan otros autores, pero también en la posibilidad de poder enlazar sus distintos trabajos a lo largo del tiempo. La construcción de conjuntos de textos integrados, basados en distintas marcas de lectura que crean puentes entre sí y dependen de una lectura cruzada para sobrepasar los límites impuestos a priori, es una de las características que se repite e incrementa a lo largo de las décadas en sus libros. Muchos de sus textos breves no están pensados de forma completamente independiente, o lo están pero han pasado a formar después parte de un todo mayor. En cualquier caso, estos textos viven en la tensión entre su autonomía y el conjunto con el que se relacionan. Esto se ve desde las primeras narraciones hasta las construcciones mayores de *El arte de la Fuga* o *El mago de Viena*, donde el método practicado primero en la cuentística y después en sus ensayos eclosiona. En estos dos se hace más patente que nunca la intención final de crear una red de lectura intertextual entre sus escritos que lo abarque todo. El gesto es, si cabe, aún más patente tras la revisión y reedición de estos y otros libros suyos en los volúmenes de sus *Obras reunidas*, lugar donde termina de tejerse esa enorme red que, en desarrollo constante sigue aún ampliándose y reajustándose en las últimas publicaciones autobiográficas: *Una autobiografía soterrada: Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones* (2010) y *Memoria, 1933-1966* (2011).

Los trasvases entre experiencia vivida y realidad ficcionalizada son una constante apuntada todo a lo largo de las entrevistas, ensayos y escritos autobiográficos dispersos de Pitol desde sus comienzos como escritor, pero es sobre todo a partir de los

textos integrados de *El arte de la fuga* que se crea una lectura retrospectiva del conjunto de sus narraciones en que realidad y ficción, teoría y práctica literaria dejan de ser comprendidos como compartimentos estancos. Este enlace entre textos autobiográficos y ficcionales, cuya consecuencia es el recién apuntado trasvase entre ficción y realidad, se debe en último término casi exclusivamente, no se olvide, al cruce de referencias intertextuales establecidas por él entre textos de ámbitos distintos: ficcionales y —como diría Genette— diccionales. El resultado, en última instancia, es la confusión o desfiguración de las fronteras: los cuentos pueden leerse como realidades ficcionalizadas, y el verismo descriptivo de acontecimientos (aparentemente) factuales es cuestionado, derivando en una suspensión del juicio de verdad similar al puesto en escena en la lectura propia de la ficción (cf. Pozuelo 1988: 233-34).

La tensión entre géneros, que fue ya señalada en el tercer capítulo a razón de la lectura de esos cuentos que apuntan, en su lectura unitaria, a una forma narrativa más extensa, se reproduce después en todos los periodos del escritor. Por otra parte, es evidente que esta forma de plantearse la escritura, supone un lector activo, capaz de enlazar las diversas referencias intertextuales que han sido previamente planeadas por él. Los vasos comunicantes que establece son sin duda una de sus características esenciales y, junto a ello, el constante retocar y reescribir para que los nuevos libros se adapten siempre a esa visión de conjunto que planifica una y otra vez. De esta forma, los cuentos se van enriqueciendo y refinando en las versiones posteriores, cada nueva colección es nueva en el sentido de que ha sido corregida y revisada, perfeccionada, pero también en el sentido de que establece un nuevo juego de contrastes entre unas y otras piezas. Esto se observa muy bien en la forma en que ideó sus *Obras reunidas*, a la manera de Alfonso Reyes o Jorge Luis Borges con sus *Obras completas*, es decir, seleccionando, reordenando y reeditando; pero se observa igualmente en los libros misceláneos y antologías de cuentos que no dejan de sucederse aún en los últimos años, donde una y otra vez, Pitol trata de componer caleidoscopios distintos que, en la integración de sus partes, representen un todo renovador. En síntesis, y como ya se dijo antes, la escritura y la obra del veracruzano no deja de enriquecerse y superarse con los años.

En relación con sus contemporáneos, el cambio experimentado por Pitol en lo que va de sus primeras narraciones a los libros finales nos parece en todo punto trascendente. En sus inicios, se acoge como muchos otros al auspicio del norteamericano William Faulkner, uno de los responsables del surgimiento de la así llamada nueva narrativa en

Hispanoamérica, y, al menos, de otras tres figuras fundamentales en el desarrollo de este mismo proceso, Carpentier, Borges y Rulfo. Todo lo cual hace que su obra entronque de lleno con ese proceso de renovación formal vivido en el continente hacia mediados de siglo, en la línea de la vía transculturadora al estilo de Rulfo o García Márquez, si bien con un cuento como «La pantera» que no menosprecia la búsqueda del registro neofantástico adjudicado a Borges. El caso es que los referentes transculturadores tienden a desaparecer cuando Pitol pasa de escribir en el contexto de una narrativa hispanoamericana o, específicamente, mexicana, a una narrativa que se va a pretender cosmopolita e internacional. Desaparecerán las referencias a los textos clásicos que, al igual que en Faulkner o en Rulfo, tendían a dar un aire mitológico o trascendental a los sucesos narrados, y desaparecerán los rasgos estilísticos o temáticos concretos que remitían tan evidentemente a sus maestros de juventud. Ciertamente, con la excepción de los momentos borgeanos y otros guiños a la obra del argentino, que reaparecen sucesivamente a lo largo de la narrativa de Pitol hasta *El mago de Viena*, todos estos primeros referentes son olvidados en las siguientes etapas, síntoma de que el autor va remodelando su canon personal con los años, pero también, de que pretende desplazar su narrativa a un contexto literario distinto en el que ser leída.

La variedad de nombres y títulos que pueblan estos cuentos, así como las referencias a otras obras es sobrecogedora: la pintura, el cine, la escultura, el teatro, la novela y la poesía son abarcados. Las listas de lecturas de estas narraciones, como las que elabora el autor en sus ensayos, antologías o colecciones editoriales, yuxtaponen escritores reconocidos con desconocidos, polacos con ingleses, latinoamericanos con españoles. Pitol no establece niveles entre unos y otros, sino, todo lo contrario, al incluirlos por igual, equipara su valor y cualidades artísticas, invitando a expandir las listas canónicas del sistema literario en el que escribe, a situar en el centro autores periféricos cuasi desconocidos. Las referencias a la cultura polaca, japonesa, china y otras, aunque su núcleo duro cultural siga siendo siempre el europeo (las literaturas germanas, anglófonas, italianas e hispánicas), demuestran un afán por expandir el sistema de referencias cuasi cerrado en el que se había aislado el sistema hispánico literario y, por sorprendente que parezca, lo consigue, especialmente a partir de su obra mayor de los noventa y dos mil, que revaloriza todos sus escritos anteriores y los imponen a ellos mismos como modelo de ruptura, como núcleo en torno al cual gira ahora una nueva lista de escritores unidos por sus afinidades literarias. El canon personal del autor, basado en

## Conclusiones finales

---

la ética del placer hedonista y la potencia evocadora de sus imágenes, se despliega así con una fuerza transformadora, capaz de atravesar las fronteras lingüísticas y jerárquicas comúnmente establecidas.



## ***FINAL CONCLUSIONS***

---



To conclude, we will summarize here the main points already indicated in the partial conclusions of the third, fourth and fifth chapters. We will be linking all this with the recent comments on *The Art of Flight* and *The Magician of Vienna* to see the connections between the short stories of the previous decades and these latest books of the mid-nineties and afterwards.

In short, we have observed how Sergio Pitol, from his literary beginnings to the present, has been leaving a trail of intertextual marks that intensify the reading and, in one way or another, extend the semantic and connotative universe of his texts. These intertextual references also become a representation of a sort of personal canon within his fiction. It is a canon that changes over the years and which accommodates a wide range of authors and works that in other contexts would be commonly opposed. At the same time, the authors or works are never placed in a vacuum; they are not exempt from comments. The way in which they are rewritten, mentioned and generally used implies a transformation and mediation in their meaning, a transduction in which the personal reading of the artist is explicitly or implicitly incorporated into his short stories. At this point, the links between Pitol's fictional works and his biographical and essayistic writings play an essential role. All this is carried out in many different ways, for diverse purposes and, therefore, with the most varied effects.

In the first chapter, we have explained how the author relied on other literary models to compose his first stories, retaking a practice that comes from the ancient times, the *imitatio*. This imitation (in the rhetorical sense of the term, but also understood as 'transformation' or 'imitation' according to Genette) is neither a merely servile, nor does it mean a lack of originality. Although certain models predominate according to the case, the author adapts the different resources to specific themes and environments, combining them when he believes it is necessary and adding his own features that enriches or personalizes them. In this first stage, explicit references to other authors are avoided, which contrasts with the following group of stories, which reflects the evolution of Pitol as an intellectual and writer towards new cultural and literary spheres. In the first short stories, the tutelary masters become his models of imitation, and the significant allusions and quotations refer mainly to the readings of the classical canon—the Bible and Greek tragedy—. However, from the second group onwards the writer avoids the imitation of specific models, and the references to works and authors of the most varied range is

brought to the fore and converted into a significant central element, an unmistakably thematic one. Some of the short stories' titles in the books from the sixties, the explicit references of various epigraphs, the long lists of authors and books, as well as the appearance in the narratives of other concrete references show that tutelary masters and favorite readings are no longer presented as a structural basis or model of the short stories, but as a series of indexes aimed at various purposes, such as: to concretize the writer's literary affinities, to make a public display of recognition of the debts he owes to other writers, to extol the taste for the high culture of the twentieth century, or to expand the possible interpretations of the short stories through the conscious use of references that, while referring to artistic texts, greatly amplify semantic and connotative ambiguity. The intensity with which the intertextual references are presented in the following stages, the central place that they occupy in the development of the plot of some stories, the use of pseudointertextuality or the pseudosummary and of the playful name-dropping in other occasions are characteristic of the so-called postmodern literature, through which it can be asserted that Pitol begins to transit from the middle of the sixties onward.

In fact, these traits are not only present in the short stories of the late seventies and early eighties, but they also become more complex in this third period. They became more—in a word—sophisticated (in their sense of 'elegant' and 'refined,' but also in the sense of 'technically more complex or advanced'). The short stories of this period create a fictional and meta-reflexive environment in which the intertextuality is even more important as a central constructive principle, as a thematic and theorized subject set forth in the foreground. We have seen some examples of it, of the novel form in which all this is integrated with the theme and the narrative exposition of the plots: the musical and operatic element in "Asimetría," or the intertextual, palimpsestic consciousness of "El relato veneciano de Billie Upward." As a result of the author's skill to fuse such a wide range of issues and references in the limited space of these short texts, he emphasizes the plurality of possible readings, without denying others, but in a harmonious and integral coexistence. Another example is "Nocturno de Bujara", where the articulation between the quotation of and the allusion to Jan Kott and *The Thousand and One Nights* does not deny that the short story is both a tribute to Juan Manuel Torres, nor that in the background of this narrative are present the Polish readings with the personal experiences recorded in his other writings—and we are not even considering other reading possibilities that would emerge from the dialogues, the plots and the study of the plot in

relation to the fantastic dimension that underlies the story—. As it occurs in “El relato veneciano de Billie Upward” and the other short stories of *Mephisto’s Waltz*, the semantic and connotative layers are superimposed: each of these four pieces constitutes a palimpsest. After all, what emerges from all this is the author’s intertextual awareness, in accordance with so-called literary postmodernity, which conceives and plans each of these texts as if it were a small Borges’ aleph. In the short narrative of *The Art of Flight* and *The Magician of Vienna* all this is made, if it is still possible, even more explicit and evident. Based on a pact of reading that diffuses the distance between author and narrator, Pitol ends up openly appropriating other’s voices and texts, which are rewritten, extolled, commented, vivified and, moreover, become his own lived experiences.

It seems clear, therefore, that from his literary beginnings Pitol approaches his way of writing and his composition technique from an intertextual point of view, based on the trust and the precedent that other authors provide him with, but also based on the possibility to link his different works over time. One of the characteristics that is repeated and increased throughout the decades of Pitol’s literary output is the construction of integrated sets of texts, based on different reading marks that create associations and depend on a cross-reading to exceed the a priori imposed limits. Many of his short texts are not conceived to be completely independent, or they are, but have become part of a greater whole. In any case, these texts live in the tension between their autonomy and the set to which they are related. This is seen from the earliest narratives to the major projects of *The Art of Flight* or *The Magician of Vienna*, where the method practiced first in the storytelling and then in its essays reaches an apogee. In these two books, the final intention of creating an intertextual reading network among his writings that encompasses every previous text becomes more evident than ever. The gesture is even more palpable after the revision and re-edition of these and other books in the *Obras reunidas*, where he keeps developing the enormous network that still continues to expand and readjust in the last autobiographical volumes: *Una autobiografía soterrada: Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones* (2010) and *Memoria, 1933-1966* (2011).

The transfers between lived experience and fictionalized reality are constant all over Pitol’s interviews, essays and autobiographical writings since his early days as a writer, but a retrospective reading of all his short stories in which reality and fiction, literary theory and practice are no longer understood as airtight compartments is achieved most noticeably after the publication of *The Art of Flight’s* integrated texts. We cannot

forget that this connection between autobiographical and fictional texts—a consequence of which is the previously mentioned transfer between fiction and reality—is ultimately, almost exclusively, the product of intertextual references established between texts from different fields: fictional and—as Genette would say—dictional. The result, ultimately, is the confusion or disfigurement of boundaries: the short stories can be read as fictionalized realities, and the descriptive realism of (apparently) factual events is questioned, causing a suspension of disbelief similar to the reading of fiction (cf. Pozuelo 1988: 233-34).

The tension between literary genres—which was already emphasized in the third chapter by virtue of the reading of those short stories which never cease to be short stories, but which taken together as in a cohesive reading, gesture toward a more extensive narrative form— is reproduced in all Pitol's writing periods. On the other hand, it is evident that such a form of writing supposes an active reader capable of linking the various intertextual references that have been previously planned by the author. The linked vessels that he establishes are undoubtedly one of his essential literary characteristics and, along with that, the constant retouching and rewriting so that the new books always adapt to that vision of the whole that Sergio Pitol plans repeatedly. In this way, the short stories are enriched and refined in later versions, each new collection is new in the sense that it has been corrected and revised, perfected, but also in the sense that it establishes a new set of contrasts between various parts of the whole. This is very well observed in the way in which he devised his *Obras reunidas*, in the manner Alfonso Reyes or Jorge Luis Borges did with their *Complete Works*, that is, selecting, rearranging and re-publishing.

It is also observed in the miscellaneous books and anthologies of the short stories that have not ceased to appear even in recent years, where recurrently, Pitol tries to compose different kaleidoscopes that, in the integration of their parts, represent a different and renewing whole. In short, Pitol's writing and works do not cease to be enriched and overcome with the years.

In relation to his contemporaries, the transformation occurred between Pitol's first narrations and his final books seems to us absolutely transcendent. At his beginnings, as many others, he relied on the American William Faulkner, one of those responsible for the emergence of the so-called New Latin American Narrative, and at least three other key figures in the development of this same process, Carpentier, Borges and Rulfo. All

of these features connect his work with the process of formal renewal experienced in the continent by mid-century, in a similar way to the transculturation evident in Rulfo or García Márquez's work. Yet Pitol also writes a short story like "La pantera," in which he is not far from the neofantastic genre pioneered by Borges. The fact is that the transcultural references disappear when Pitol starts to write in the context of a narrative that pretends to be cosmopolitan and international, instead of Latin American or specifically Mexican ones. The references to the classic texts that, like in Faulkner or in Rulfo, gave a mythological or transcendental air to the narrated events disappear, as well as the concrete stylistic or thematic traits that would so obviously refer to the literary tutors of their youth. Certainly, with the exception of Borgesian moments and other allusions to the work of the Argentine writer, which reappear within Pitol's narrative until *The Magician of Vienna*, all those first mentors are forgotten in the following stages, a symptom of the notion that the author is remodeling his personal canon over the years, but also that he intends to move his narrative to a different literary context in which it could be read.

The variety of names and titles that populate these stories, as well as the references to other works, is overwhelming: painting, cinema, sculpture, theater, novel and poetry. The lists of readings that appear in these narrations, such as those elaborated by Pitol in his essays, anthologies or publishing collections, juxtapose recognized writers with total unknowns: Polish writers with English one, Latin Americans with Spaniards. Pitol does not establish levels between each writer, but, on the contrary, by including them equally, equalizes their artistic qualities, inviting to expand the canonical lists of the literary system in which he writes, and to place quasi unknown peripheral authors at the center. References to Polish, Japanese, Chinese and other cultures, although its cultural nucleus always remains mainly European (German, Anglophone, Italian and Hispanic literatures), show an eagerness to expand that system of closed references in which the Hispanic literary system had been isolated and, surprisingly enough, he reaches it, especially after his major works of the 90s and early 2000s, that revalues all his previous writings and impose themselves as a model of transgression of the system, as the core around which a new list of writers united by their literary affinities orbits. Pitol's personal canon, based on the hedonistic ethics of pleasure and the evocative power of his images, thus unfolds with a transformative force able to cross commonly established linguistic and hierarchical boundaries.





## **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

---



**Nota bene:**

Esta no es ni pretende ser una bibliografía temática sobre la teoría de la intertextualidad, la obra de Sergio Pitol o la bibliografía secundaria sobre él escrita. Es tan solo, como indica el título de este apartado, la lista de referencias citadas en el estudio precedente. Por esta razón, no se distingue bibliografía primaria de secundaria, pues el objetivo es que los lectores puedan localizar lo más fácil y rápidamente posible la referencia que desean. Lo que sí se ha tratado, no obstante, es de dar unas indicaciones lo más precisas posibles sobre los libros citados, indicando, por ejemplo, siempre que nos ha sido posible, el año en que aparecieron las ediciones previas a una edición corregida y aumentada, o, en el caso de algunos de los libros de Pitol y otras fuentes primarias, el nombre de la colección en la que fueron publicados, así como otros datos bibliográficos que creímos relevantes.

La lista sigue, pues, un orden estrictamente alfabético. Cuando un autor o entidad tiene más de una entrada bibliográfica, el orden es temporal. Cuando un autor tiene más de dos publicaciones en un mismo año y nos ha sido imposible averiguar cuál fue el orden en que aparecieron, seguimos de nuevo el orden alfabético y añadimos una letra al año de publicación. Este sistema de indexación responde a una adaptación del APA, aunque lo hemos modificado libremente teniendo en cuenta algunas recomendaciones que nos parecen muy prácticas de la séptima y la octava edición del *MLA Handbook* (2009 y 2016)<sup>294</sup>. Nos importaba, sobre todo, dejar constancia de la cuestión diacrónica, reflejando en todo momento cuándo fueron publicados los textos por primera vez, ya que ha sido este un dato tenido muchas veces en cuenta en nuestras consideraciones. De ahí que la fecha con que se citan las publicaciones no siempre coincida con la fecha de la edición utilizada. Esta responde, más bien, a la primera publicación conocida del trabajo citado, a excepción de algunos textos que fueron corregidos y aumentados, caso en que damos la fecha de esa otra edición. En la lista bibliográfica, la fecha entre paréntesis corresponde a la edición utilizada, y la fecha entre corchetes, a la primera edición. La única excepción a esta regla son las *Obras reunidas* de Sergio Pitol, cuya referencia se hace por la abreviatura *OR*, a la que sigue el número de volumen y, tras una coma, el de la página. Por ejemplo, la referencia *OR* 4, 133 corresponde a la página 133 del cuarto

---

<sup>294</sup> Tal vez merezca aclararse también que esto era posible porque no existe actualmente ningún manual o sistema estandarizado de citación e indexación bibliográfica para los estudios de humanidades en el mundo hispánico. La Universidad de Sevilla tampoco cuenta con un manual al uso para sus estudiantes y, que sepamos, deja a libre elección del doctorando la forma en que desea hacerlo.

volumen de las *Obras reunidas*. Se tomó esta decisión por la dificultad de distinguir claramente la primera publicación en el interior de estos volúmenes de la que a ellos corresponde, ya que, en casi todos los casos, y como se explica sobradamente en el cuerpo del estudio precedente, los textos no se incorporaron a estas obras reunidas sin modificaciones. Dado que el contenido de estos cinco volúmenes corresponde además a la mayor parte de la obra estudiada, siendo, por lo mismo, la más citada, creímos más cómodo para los lectores identificarla claramente cada vez que se utilizaba. En la lista bibliográfica los datos de estos volúmenes corresponden a: Pitol 2003c (*OR 1*); Pitol 2003d (*OR 2*); Pitol 2004c (*OR 3*); Pitol 2006c (*OR 4*); Pitol 2008 (*OR 5*).

Resta agregar que para reducir al máximo el volumen de esta lista bibliográfica, se ha utilizado un sistema de referencias. También, abreviaturas conocidas por todos como las siguientes: Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), FCE (Fondo de Cultura Económica), INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes [de México]), UAEM (Universidad Autónoma del Estado de México), UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), UV (Universidad Veracruzana) y otras. Cuando los créditos de un libro ofrecen más de una ciudad de origen, damos el de la ciudad en que fue impreso o, si esto no es claro, el de la que aparece en primer lugar y añadimos, tras una coma, [etc.].

Abad, Francisco, y Antonio García Berrio (coords.) (1983): *Introducción a la lingüística*.

Madrid: Alhambra.

Abad, Olivia y otros (1996): «Entrevista a Sergio Pitol» [realizada el 17 de abril de 1989].

En *Cázares* 2006: 209-32.

Acker, Bertie (1984): *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo Arreola y Fuentes:*

*Temas y cosmovisión*. Madrid: Editorial Playor.

Acosta, (1997): «Sergio Pitol y el tema del desencanto: La intertextualidad en su narrativa». Tesis doctoral. University of California.

Agustín, José (1978): *Literature and Censorship in Latin America Today: Dream within*

*a Dream [Three Lectures]*. John M. Kirk, y Don Schmidt (introducción y notas críticas). Denver: Department of Foreign Languages & Literatures.

Alazraki, Jaime [1974] (1982): «Estructura oximorónica en los ensayos de Borges».

*Asedio a Jorge Luis Borges*. Joaquín Marco (ed.). Barcelona, Ultramar, pp. 118-28.

- (1982): «Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar». *Revista Iberoamericana* 48/118-119: 9-20. ISSN 2154-4794. *Revista Iberoamericana*, doi: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1982.3678>.
- (1983): *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas - estilo*. 3.<sup>a</sup> ed. aum. [1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> ed. de 1968 y 1975]. Madrid: Gredos.
- Allen, Graham (2000): *Intertextuality*. Londres, [etc.]: Routledge.
- Alvadalejo, Tomás, y Antonio García Berrio (1983): «La lingüística del texto». En Abad y Berrio 1983: 217-60.
- Álvarez, Grisel Jaime, y Jorge Alberto Gómez Díaz (1996): «¿Intertextualidad en *El acoso?*», *Islas* 113: 124-52.
- Anderson Imbert, Enrique [1960] (1976): «Un cuento de Borges: *La casa de Asterión*». En Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, pp. 135-43.
- (1973): «“La mano del comandante Aranda”, de Alfonso Reyes». En Pupo-Walker 1973: 81-91.
- (1979): *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar.
- Angenot, Marc [1983] (1997): «La “intertextualidad”: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional». En Navarro 1997a: 36-52.
- Antúnez, Rafael [1993] (1999): «Epílogo: entrevista de Rafael Antúnez» [entrevista a Sergio Pitol]. En Pitol 1999e: 189-206. [Primero editada con el título «Domar a la divina vida: Entrevista con Sergio Pitol», en *Tierra Adentro* 63: 11-14].
- (coord.) (2015): *Conversaciones con Sergio Pitol*. México: Instituto Literario de Veracruz.
- Arce, Socorro (1999): «*Los climas*, de Sergio Pitol». En Brú 1999: 133-43.
- Arenas Monreal, Rogelio, y Gabriel Olivares Torres (1998): «Retrato oblicuo de Sergio Pitol. Entrevista» [realizada el 22 de abril de 1994]. En VV. AA. 1998 [*Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*]: 139-59.
- Ayén, Xavi (2014): *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA.
- Bajtín, Mijaíl M. [1963] (2012): *Problemas de la poética de Dostoievski* [1.<sup>a</sup> versión de 1929]. Tatiana Bubnova (trad.). 3.<sup>a</sup> ed. México: FCE.
- Balderston, Daniel (1985): *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Eduardo Paz Leston (trad.). Buenos Aires: Sudamericana.

- Balderston, Daniel (1996): «The Twentieth-Century Short Story in Spanish America». En *The Cambridge History of Latin American Literature: Volume 2. The Twentieth Century*. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo Walker (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 465-96.
- Baquero Goyanes, Mariano (1970): *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Barquero, Efraín (1959): *Enjambre*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Barrenechea, Ana María (1957): *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: Colegio de México.
- Barrera, Trinidad (coord.) (2008): *Historia de la literatura Hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Barrientos, Juan José (2008): «Otras vueltas: Sergio Pitol y José Bianco como traductores de Henry James», *Casa del tiempo* 1/11-12: 69-72.
- Barthes, Roland [1968] (2010): «La muerte del autor». C. Fernández Medrano (trad.). *Textos de teorías y críticas literarias: Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Nara Araujo y Teresa Delgado (selec. e introducción). 1.<sup>a</sup> reimpr. rev. Barcelona: Anthropos, pp. 221-24.
- [1971] (1987): «De la obra al texto». En *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*. C. Fernández Medrano (trad.). Barcelona: Paidós, pp. 73-82.
- [1973a] (2002): «Texto (teoría del)». *Variaciones sobre la escritura*. Roland Barthes (autor); Enrique Folch González (selec. y trad.). Barcelona: Paidós, pp. 137-54.
- [1973b] (1991): *El placer del texto*. Nicolás Rosa (trad.). *El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Roland Barthes (autor). 6.<sup>a</sup> ed. México D. F.: Siglo XXI, pp. 7-109.
- Batis, Huberto. (1984): *Lo que “Cuadernos del Viento” nos dejó: Memorias re la revista literaria publicada en México de agosto de 1960 a enero de 1967*. México, D. F.: Editorial Diógenes, S. A.
- Beaugrande, Robert-Alain de, y Wolfgang Ulrich Dressler [1981] (1997): *Introducción a la lingüística del texto*. Sebastián Bonilla (trad. y estudio prelim.). Barcelona: Ariel.
- Becerra, Eduardo (2008a): «Proceso de la novela hispanoamericana. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela 1910-1975». En Barrera 2008: 15-31.

- 
- (2008b): «Apuntes para la historia del cuento hispanoamericano contemporáneo». En Barrera 2008: 33-41.
- Beltrán, Geney [2005] (2008): «Historias para un país inexistente». *Blog en estado comatoso: Bitácora de Geney Beltrán Félix, escritor mexicano*, 2 de julio de 2008, <http://elgeney.blogspot.com/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html>. Consultado el 20 de septiembre de 2017.
- Beltrán, Rosa (2008): «Pitol traductor», *La palabra y el hombre* 4: 11-14 [También publicado en *Revista de la Universidad de México* 50 (2008): 36-9].
- Bengoechea, Mercedes, y Ricardo J. Solá (1997): *Intertextuality/intertextualidad*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Benmiloud, Karim (2003): «“En Familia” de Sergio Pitol: du conflit historique et familial au conflit formel, un jeune auteur entre théâtre et prose narrative». En *Dynamiques du conflit (Actes du Colloque du CRELLIC, 20-22 novembre 2002)*, Bernard-Marie Garreau (coord.). Lorient: Université de Bretagne Sud, pp. 323-36.
- (2004): «Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Sergio Pitol, novelistas de la modernidad mexicana». En *Las modernidades de México: Espacios, procesos, trayectorias*. Günther Maihold (comp.). México: Miguel Ángel Porrúa: pp. 373-90.
- (2006): «Le fratricide de “Victorio Ferri cuenta un cuento” à “El oscuro hermano gemelo”: une clef de la création de Sergio Pitol», *Bulletin Hispanique* 108/1: 269-322.
- (2011): «Civilisation et barbarie dans “Nocturno de Bujara” de Sergio Pitol». *Cultures urbaines et faits transculturels*. Daniel Vivès (coord.). Rouen: University of Pennsylvania Library, pp. 191-207.
- (2012a): «La figure de l'écrivain chez Sergio Pitol». En *La Littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle: Un parnasse éclaté: Colloque de Cerisy 2008*. Françoise Moulin-Civil, Florence Olivier, y Teresa Orecchia-Havas (coords.). Paris: Éditions Aden, pp. 249-73.
- (2012b): *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités*. Paris: Presses universitaires de France.

- . (2013): «Les lettres de María Zambrano à Sergio Pitol (1962-1988)». *Clartés de María Zambrano*. Raphaël Estève (coord.). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 223-41.
- (2016a): «La Venecia de Sergio Pito». En Corral 2016a: 363-76.
- (2016b): «Pasión por la ópera: literatura y arte lírico en Sergio Pitol», *Semiosis* 12/24: 161-78.
- Benmiloud, Karim, y Raphaël Estève (coords.) (2012): *El planeta Pitol*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Bergua Cavero, Jorge [2000] (2006): «Introducción general». En Sófocles, *Tragedias*, Biblioteca Gredos. Barcelona: RBA, pp. IX-XXVII.
- Bernardelli, Andrea (1997): «Introduction. The Concept of Intertextuality Thirty Years on: 1967-1997», *Versus: quaderni di studi semiotici* 77-78: 3-22.
- (2013): *Che Cos'è L'intertestualità*. Roma: Carocci.
- Bertens, Johannes W., y Douwe W. Fokkema (1997). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: J. Benjamins. ProQuest ebrary.
- Biblia de Jerusalén (1998): *Biblia de Jerusalén: Nueva edición revisada y aumentada*. José Ángel Ubieta López (ed.). Barcelona: Desclée de Brouwer.
- Blanco Outón, Cristina (1999): *Introducción a la narrativa breve de William Faulkner*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Bloom, Harold (1973): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press.
- (1975): *A Map of Misreading*. Nueva York: Oxford University Press.
- Borges, Jorge Luis, y otros (1989): *Obras completas*. 3 vols. Barcelona: Emecé.
- (1997): *Obras completas en colaboración*. 4.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Emecé.
- Boyarin, Daniel (1987): «Old Wine in New Bottles: Intertextuality and Midrash», *Poetics Today* 8/3-4, pp. 539-56.
- Bravo, Federico (2012): «“...es la forma la que vence...” o el triunfo del significante: *Hacia Varsovia*, “el oxímoron perfecto”». En Benmiloud y Estève (2012): pp. 97-110.
- Brescia, Pablo A. J. (1998): «“Fracasan luego existo”: Sergio Pitol y sus personajes». En VV. AA. 1998 [*Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*]: 179-94.
- Brescia, Pablo, y Evelia Romano (coords.) (2006a): *El ojo en el caleidoscopio*. México D. F.: UNAM.



- Brescia, Pablo, y Evelia Romano (2006b): «Estrategias para leer textos integrados». En Brescia y Romano: pp. 7-43.
- Broad, Peter G (2012): «Sergio Pitol entre fuga y retorno». En Benmiloud y Estève 2012: 311-19.
- Broich, Ulrich [1985] (2004): «Formas de marcación de la intertextualidad». En Navarro 2004: 85-105.
- (1997): «Intertextuality». En Bertens y Fokkema 1997: 249-255.
- Brú, José (comp.) (1999): *Acercamientos a Sergio Pitol. Premio Juan Rulfo 1999*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Estudios Literarios.
- Bubnova, Tatiana (2012): «“Problemas de la poética de Dostoievski”: ¿Una filosofía de la novela, o la novela de una filosofía?» [Introducción]. En Bajtín 1963: 25-54.
- Burgos, Fernando (ed., introducción y notas) (1997): *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*: vol. 1. Madrid: Castalia.
- Burton Richard (ed., trad. y notas) (1885): *The Book of The Thousand Nights and a Night*, vol. 1. U. S. A.: Shammar Edition.
- Carballo, Emmanuel [1964] (2013): «El cuento mexicano del siglo XX». En Pavón 2013: I, 191-326.
- (1967): «Prólogo». En Pitol 1967a: 5-14.
- Cardoza y Aragón, Luis (1955): «Perfección de la pasión». *Cauce: Revista bimestral de cultura* 1/1: 5-6.
- Carrasco, Cristina (2012): «Cuando la amistad vive en la ficción las autobiografías excéntricas de Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas», *Revista de literatura mexicana contemporánea* 53: 1041-45.
- Carrión, Jorge (2005): «¿Una tradición silenciada? Hacia un corpus de la literatura nómada», *Lateral* 123: 30-31. *Lateral*, [http://www.circulolateral.com/revista/articulos/123\\_carrion.htm](http://www.circulolateral.com/revista/articulos/123_carrion.htm), s.p.
- Casanova, Pascale [1999] (2001): *La república mundial de las Letras*. Jaime Zulaika (trad.). Barcelona: Anagrama.
- Casas, Ana (compiladora) (2012a): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- (2012b): «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En Casas 2012a: 9-42.

- Caster, Peter (2002): «“Go Down, Moses [and Other Stories]”: Bibliography as a Novel Approach to a Question of Genre», *The Papers of the Bibliographical Society of America* 96/4: 509-19. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/24295642](http://www.jstor.org/stable/24295642).
- Castro Ricalde, Maricruz (2000): *Ficción, narración y polifonía: El universo narrativo de Sergio Pitól*. México: UAEM.
- (2007a): «La Trilogía de la Memoria: hacia una ampliación del canon». En García 2007a: 281-96.
- (2007b): “Sergio Pitól, ensayista”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 13/34: XV-XX.
- Cázares Hernández, Laura [1989b] (2006): «Génesis de una novela y novela de una génesis». En Cázares 2006: 105-14.
- [1992] (2006): «Ironía, parodia y grotesco en “Aparición de la Falsa Tortuga”». En Cázares 2006: 35-50.
- [1993] (2006): «La mascarada: presencia de Tirso de Molina en *El desfile del amor*». En Cázares 2006: 115-26.
- [1999a] (2006): «De la realidad a la ficción, de la ficción a la realidad: “Nocturno de Bujara”». En Cázares 2006: 65-79.
- [1999b] (2006): «De lo solemne a lo lúdico: autobiografía y memorias». En Cázares 2006: 129-39.
- (2006): *El caldero fáustico: La narrativa de Sergio Pitól*. México, D. F.: UAM.
- (2007): «Los cuentos olvidados». En García 2007a: 109-26.
- (2016): «Lectura y lectores en *Vals de Mefisto*». En Corral 2016a: 101-18.
- Centro de Estudios Históricos [1976] (1994): *Historia general de México*. 2 vols. 4.<sup>a</sup> ed. México D. F.: El Colegio de México.
- Chavez-Magana, Noé (1982): «La generación cuentística mexicana del 1958». Tesis de doctorado. University of California, Irvine.
- Chávez Castañeda, Ricardo y otros (2004): *Crack. Instrucciones de uso*. México, D. F.: Random House Mondadori.
- Ciuk, Perla (2009): «Torres Sáenz, Juan Manuel». En *Diccionario de directores del cine mexicano*. México, D. F.: Conaculta, Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 757-58.
- Clayton, Jay y Eric Rothstein (1991): «Figures in the corpus». En Clayton y Rothstein 1991: 3-36.

- 
- (eds.) (1991): *Influence and Intertextuality in Literaty History*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Cluff, Russell M. (1978): «Estructuración y temática en tres prosistas mexicanos contemporáneos: Ricardo Garibay, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco». Tesis de doctorado. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- [1981] (2003): «El concepto de “climas” o el cosmopolitismo en los cuentos de Sergio Pitol». En Cluff 2003: 71-90.
- (1986): «Sergio Pitol: proceso y mensaje en *Juegos florales*». *La Palabra y el Hombre* 58: 50-7.
- [1987] (2003): «Proceso y terapia: dos metaficciones de Sergio Pitol». En Cluff 2003: 185-206.
- [1996] (2003): «Los Ferri: la saga familiar de Sergio Pitol». En Cluff 2003: 285-306.
- (1997): *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University.
- (2003): *Los resortes de la sorpresa (ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. Tlaxcala de Xicohtécatl: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- (2006): «Historia de una tradición: el cuento enlazado en México». En Brescia y Romano 2006: 185-223.
- (2007): «San Rafael, el otro microcosmos de *Tiempo cercado*». En Poot-Herrera 2007: 555-64.
- (2012): «El arte de la hibridez: Sergio Pitol, cuentista y ensayista». En Benmiloud y Estève 2012: 77-95.
- Cluff, Rusell M., y Silvia Molina (1982): «Sergio Pitol: donde sucedió la infancia» [entrevista], *Creación y crítica* 1/6: 13-15.
- Colorado, Alfonso (2012): «Suite en diez partes para Billie Upward». En Benmiloud y Estève 2012: 111-25.
- Compagnon, Antoine [1998] (2015): *El demonio de la teoría: Literatura y sentido común*. Manuel Arranz (trad.). Barcelona: Acantilado.
- Corral, Elizabeth (2013): *La escritura insumisa: Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- (ed. e introducción) (2016a): *Confluencias: Lecturas en torno a Sergio Pitol*. Instituto Veracruzano de la Cultura. Edición digital:

- [http://publicaciones.ivec.gob.mx//ebooks/9786079311834/9786079311834\\_conf\\_luencias.pdf](http://publicaciones.ivec.gob.mx//ebooks/9786079311834/9786079311834_conf_luencias.pdf).
- (2016b): Introducción. «Un viaje fascinante». En Corral 2016a: 7-47.
- Creighton, Joanne V. (1969): «Dubliners and Go Down, Moses: The Short Story Composite». Tesis de doctorado. University of Michigan.
- Cuéllar Martínez, Marina (1998): «La influencia de Faulkner en la narrativa de Sergio Pitol». En VV. AA. 1998 [*Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*]: 241-47.
- Culler, Jonathan [1979] (1998): «Literatura comparada y teoría de la literatura». *Orientaciones en literatura comparada*. Dolores Romero López (ed.). Madrid: Arco/Libros, pp. 105-24.
- Curiel Martínez, Geishel (2012): «*La muerte en Venecia* y “El relato veneciano de Billie Upward”»: La recepción de Thomas Mann por Sergio Pitol». Tesis de Maestría. UNAM.
- Dabrowska, Monika (2016): «Gombrowicz en español a cargo de Sergio Pitol: ¿traducciones irrelevantes o relevante falta de interés?», *Ideologías En Traducción: Literatura, Didáctica, Cultura*. Iwona Kasperska, Irlanda Villegas y Amaia Donés Mendia (eds.). New York: Peter Lang, pp. 69-80.
- De la Torre, Gerardo [1989] (2010): «Nota introductoria». *Juan Manuel Torres*. Juan Manuel Torres (autor); selección de Gerardo de la Torre. México: UNAM / Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, pp. 3-5. *Material de lectura*, <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/juanmanuel-torres-64.pdf>.
- Doležel, Lubomír (1986): «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti critici* 1/1, 5-48.
- [1990] (1997): *Historia breve de la poética*. [Título original: *Occidental Poetics: Tradition and Progress*]. Luis Albuquerque (trad.). Madrid: Síntesis.
- Domínguez Michael, Christopher (1995): «Breve repaso a las letras contemporáneas de Méxicio (1955-1993)». En Martínez y Domínguez 1995: 211-71.
- (2007): *Diccionario crítico de la literatura mexicana, 1955-2005*. México, D. F.: FCE.
- Donoso, José (1972): *Historia personal del «boom»*. Barcelona: Anagrama.

- 
- Dunn, Maggie, y Ann R. Morris (1995): *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne Publishers.
- Eco, Umberto [1979] (1981): *Lector in fabula*. Ricardo Pochtar (trad.). Barcelona: Lumen.
- (1992): «Réplica». En Eco y otros 1992: 159-172
- Eco, Umberto y otros (1992): *Interpretación y sobreinterpretación*. Juan Gabriel López Guix (trad.). España: Cambridge University Press.
- Editorial (1955): «Editorial». *Cauce: Revista bimestral de cultura* 1/1: 3-4.
- Escarpit, Robert (1971): *Sociología de la literatura*. Francesc Garriga (trad.). Barcelona: Oikos-tau.
- Esquilo (2006): *Tragedias*. Bernardo Perea Morales (trad.). Introducción general de Francisco Rodríguez Adrados. Revisión de Beatriz Cabellos Álvarez. Biblioteca Gredos. Barcelona: RBA.
- Ette, Ottmar (2008): *Literatura en movimiento: Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Rosa María S. de Maihold (trad.). Madrid: CSIC.
- Eurípides (2006): *Tragedias II*. José Luis Calvo Martínez, Carlos García Gual, y Luis Alberto de Cuenca (trad. y notas). Revisión de Alberto Bernabé. Biblioteca Gredos. Barcelona: RBA.
- Even-Zohar, Itamar [1990a] (2017): «Teoría de los polisistemas» [1.<sup>a</sup> versión de 1979]. Ricardo Bermúdez Otero (trad.). En Even-Zohar 2017: 8-28.
- [1990b] (2017): «El sistema literario». Ricardo Bermúdez Otero (trad.). En Even-Zohar 2017: 29-48
- [1997] (1999): «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas». Montserrat Iglesias Santos (trad.), revisada por el autor. En Even-Zohar 2017: 119-48.
- (2017): *Polisistemas de Cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv – Laboratorio de investigación de la cultura. Versión digital en pdf: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema\\_literario.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf). Consultado el 13 de septiembre de 2017.
- Fabián Acevedo, Lidia (2002): «Diálogos literarios en dos cuentos de *Vals de Mefisto* de Sergio Pitlor: “El relato veneciano de Billie Upward” y “Asimetría”». Tesis de Licenciatura, UAM.

- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández Galiano, y Raquel López Melero [1980] (2007): *Diccionario de mitología clásica*. 2 vols. 1.<sup>a</sup> ed. en «Biblioteca temática», 6.<sup>a</sup> reimp. Madrid: Alianza.
- Fernández de Alba, Luz (1998): *Del Tañido al Arte de la fuga: Una lectura crítica de Sergio Pitol*. México, D. F.: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/UNAM.
- (2007): «Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol». En García Díaz 2007: 297-313.
- (2010): *Sergio Pitol, Ensayista*. Xalapa: UV.
- Fernández Perera, Manuel (coord.) (2008): *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE, Conaculta, UV.
- Figuroa, Sergio (1999): «“La pantera”, un relato fantástico». En Brú 1999: 147-53.
- Fokkema, Douwe W. (1984): *Literary History, Modernism, and postmodernism*. Amsterdam, [etc.]: J. Benjamins Pub. Co.
- Fowler, Alastair [1979] (1988): «Género y canon literario». José Simón (trad.). En Garrido Gallardo 1988: 95-127.
- Frisch, Mark F. (1993): *William Faulkner: Su influencia en la literatura hispanoamericana: Mallea, Rojas, Yáñez y García Márquez*. Rolando Costa Picazo (trad.). Buenos Aires: Corregidor.
- (1999): «Latin America». A *William Faulkner Encyclopedia*. Robert W. Hamblin, y Charles A. Peek (eds.). Westport, Connecticut: Greenwood Press, pp. 219-22.
- Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- [1971] (1972): *Tiempo mexicano*. 3.<sup>a</sup> ed. México, D. F.: Joaquín Mortiz.
- (1976): «Recuerdos de Don Manuel». En Pedroso 1976: 11-5.
- (1994): *Nuevo tiempo mexicano*. México, D. F.: Aguilar.
- (1995): *Feliz Año Nuevo: Última entrega del diario «El año que vivimos en peligro» incluido en el libro Nuevo Tiempo Mexicano*. México: Aguilar.
- (2012): *Personas*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Galland Antoine (trad.) (2004) [1704-1717]: *Les Mille et une nuits: Contes arabes*. 3 vols. Jean-Paul Sermain, y Aboubakr Chraïbi (eds.). Paris: Flammarion.
- García, Josué Valencia. «La errancia sin fin: Sergio Pitol en su obra». En Brú 1999: 15-32.

- García Díaz, Teresa (2001): «Un viaje laberíntico por los mundos de Sergio Pitol», *Texto crítico* 9: 259-79. *Repositorio Institucional UV*, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7615/2/2001v9p259.pdf>.
- (2002): *Del Tajín a Venecia: Un regreso a ninguna parte*. Xalapa, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias: UV.
- (Coord.) (2007a): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena: Sobre Sergio Pitol*. Xalapa, Veracruz: UV.
- (2007b): «La refutación de los sentidos». En García 2007a: 127-44.
- García Flores, Margarita (1968): «Diálogo. Sergio Pitol: los cuentos, las páginas, el nacionalismo» [Entrevista a Sergio Pitol, 12 de agosto de 1968]. *Hojas de crítica* [suplemento de la revista *Universidad de México*]: 12-14.
- García Galiano, Ángel (1988): *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Literatura.
- García Morales, Alfonso (2014): «El cuento “La cena” en la Obra de Alfonso Reyes. “Acaso la Sombra del que apenas debo nombrar...”». En *pie de prosa: La otra vanguardia hispánica*. Selena Millares (ed.). Madrid: Iberoamericana, pp. 185-216
- García Ponce, Juan (1969): «El mundo de Sergio Pitol». *Cinco ensayos*. México, D. F.: Universidad de Guanajuato, pp. 79-110.
- (1981): «Sergio Pitol: la escritura oblicua», *Texto crítico* 21, 11-15. *Repositorio Institucional UV*, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6981>.
- [1985] (1994): «Sergio Pitol: la escritura como misterio; el misterio de la escritura». En Serrato 1994: 36-39.
- Garland Mann, Susan (1989): *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. New York: Greenwood Press.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Garrido Gallardo, Miguel A. (compilación de textos y bibliografía) (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros S., A.
- Garza, Homero A. (1955): «Revista Mexicana de Literatura», *El Porvenir. El periódico de la frontera* [Monterrey, L. N.] 13897 (2 de octubre): 15.
- Genette, Gérard [1972] (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- [1977] (1988): «Géneros, “tipos”, modos». María del Rosario Rojo (trad.). En Garrido Gallardo 1988: 183-233.

- [1982] (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.
- [1983] (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- [1991] (1993): *Ficción y dicción*. Carlos Manzano (trad.). Barcelona: Lumen.
- [1987] (2001): *Umbrales*. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Gerhardt Mia I. (1963): *The Art of Story-Telling: A Literary Study of The Thousand and One Nights*. Leiden: E.J. Brill.
- Glantz, Margo (estudio preliminar, compil. y notas) (1971): *Onda y Escritura en México: Jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Głowiński, Michał [1986] (1994): «Acerca de la intertextualidad», *Criterios* 32: 185-210.
- Gomá Lanzón, Javier (2003): *Imitación y experiencia*. Valencia: Pre-Textos.
- González, Ángel (1994): «A propósito de la intertextualidad». *ABC*, 22 de abril de 1994, p. 3.
- González Boixo, José Carlos (1983): *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Universidad de León.
- (2009): «Introducción. Del 68 a la generación inexistente». *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. José Carlos González Boixo (ed.). Madrid: Iberoamericana, Vervuert, pp. 7-23.
- González Boixo, José Carlos, y Javier Ordiz Vázquez (2008): «La narrativa en México». En Barrera 2008: 183-214.
- Guerra, Humberto (2001): «No hay tal lugar: El conflicto temporal, detonador del recuerdo y la revelación», *La colmena* 31, 29-42.
- (2007): «La dicotomía estructuradora en la Autobiografía de Sergio Pitol». En García 2007a: 315-28.
- (2016): *Narración, experiencia y sujeto: Estrategias textuales en siete autobiografías mexicanas*. México: Bonilla Artigas Editores, UAM-Unidad Xochimilco.
- Guillén, Claudio [1985] (2005): *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Gutiérrez Girardot, Rafael [2004] (2007): «Poeta doctus: Sergio Pitol o la transgresión en los géneros literarios». En García 2007a: 193-202.
- Guzmán Simón, Fernando (2015): *Las revistas literarias andaluzas de la transición*. Sevilla: CAL.



- Halicarnaso, Dioniso de (2005): *Tratados de crítica literaria: Sobre los oradores antiguos; Sobre Lisias; Sobre Sócrates; Sobre Iseo; Sobre Demóstenes; Sobre Tucídides; Sobre la imitación*. Juan Pedro Oliver Segura (trad.). Madrid: Gredos.
- Hassan, Ihab H. (1955): «The Problem of Influence in Literary History: Notes towards a Definition». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14/1, 66-76. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/426642>.
- Hebel, Udo J. (1989): *Intertextuality, Allusion and Quotation: An International Bibliography of Critical Studies*. New York: Greenwood Press.
- (1991): «Towards a Descriptive Poetics of *Allusion*». En Plett 1991a: 135-64.
- Helft, Nicolás (1997): *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*. Buenos Aires: FCE.
- Hermosilla Sánchez, Alejandro (2010): «Interpretación de una narración de Sergio Pitól: La Pantera», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 45: s. p. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/pantera.html>.
- (2010b): «Un viaje a los estertores de la cultura mexicana: La literatura de Sergio Pitól», *Revista de literatura mexicana contemporánea* 17/45: 69-78.
- (2011): «Jorge Luis Borges-Sergio Pitól: influencias, simetrías y transferencias literarias», *Signótica* 23/1: 1-18.
- (2012): *Sergio Pitól: Las máscaras del viajero: Caleidoscopios, lentes fractales y territorios asimétricos de la literatura mexicana, la danza del laberinto*. Xalapa: UV.
- Herralde, Jorge (2001): «Pitol en dos tiempos». *Opiniones mohicanas*. Prólogo de Sergio Pitól. Barcelona: El Acantilado, pp. 65-73.
- (2006a): «Sergio Pitól: la elegancia y el disparate», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 2: 31-48.
- (2006b): «Para Sergio Pitól». *Por orden alfabético: escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama, pp. 241-53.
- [2008] (2012): «Cinco encuentros con Sergio Pitól (1970-2006)». En Benmiloud y Estève 2012: 61-7.
- Hyakuzo, Kurata (1923): *The priest and his disciples*. Glenn William Shaw (trad.). Tokio: Hokuseido. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/priesthisdiscipl00kuraiala>. Consultado el 24 de septiembre de 2017.

- Ibsen, Henrik [1888] (2007): *La Dama del mar*. José Pérez Bances (trad.). Buenos Aires: Losada.
- Iglesias Santos, Montserrat (1994): «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas». *Avances en Teoría de la Literatura*. Darío Villanueva (comp.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 309-77.
- (estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía) (1999): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco.
- Ingram, Forrest L. (1971): *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton.
- Irby, James E. (1957): *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. México: UNAM.
- Izquierdo, Yolanda (2002): *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*. República Dominicana: Isla Negra.
- Jaramillo, Diana Isabel (2015): *Once autobiografías precoces y un solo proyecto: construir una visión de la lectura*. México, D. F.: Eón.
- Jenny, Laurent [1976] (1997): «La estrategia de la forma». En Navarro 1997a: 104-32.
- Kott, Jan (1966): *Aloes: Dzienniki i male szkice*. Varsovia: Państwowy Instytut Wydawniczy,
- (1967): *Polish Writing Today*. Celina Wieniewska (ed.). Varios traductores. Baltimore: Penguin Books.
- Krauze, Enrique (1983): *Caras de la historia*. México D. F.: Joaquín Mortiz.
- Kristal, Efraín (1987): «El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol», *Revista Iberoamericana* 53: 981-94.
- (1994): «Asociaciones: una lectura de Mephisto Waltzer», *Mester* 23/2: 45-51.
- Kristeva, Julia [1967] (1997): «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela». En Navarro 1997a: 1-24.
- [1968] (1969): «El texto cerrado». En Kristeva 1969: I, 147-85.
- [1969] (2001): *Semiótica [Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse]*. José Martín Arancibia (trad.). 4.<sup>a</sup> ed. 2 vols. Madrid: Fundamentos.
- Lachmann, Renate [1982] (2004): «Dialogicidad y lenguaje poético». En Navarro 2004: 106-120.
- Laddaga, Reinaldo (2000): «“Un refinamiento absurdo”: Enumeraciones de Sergio Pitol». *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 2, s. p.

- <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Laddaga.htm>. Consultado el 22 de septiembre de 2017.
- (2007): *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lafforgue, Jorge (introducción y comp.) (1972): *Nueva novela latinoamericana I*. Buenos Aires: Paidós.
- Lagmanovich, David (1989) : *Estructura del cuento hispanoamericano*. Xalapa: UV.
- (1995): «Los cuentos de Carlos Fuentes». En Pupo-Walker 1995: 427-51.
- Lara Rallo, Carmen (2006): *Las voces y los ecos: Perspectivas sobre la intertextualidad*. Anejo 63 de *Analecta Malacitana [AnMal]: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Lausberg, Heinrich [1960] (1967): *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura*. José Pérez Riesgo (trad.). 3 vols. Madrid: Cátedra.
- Leal, Luis (1965): «Teoría y práctica del cuento en Alfonso Reyes». *Revista Iberoamericana* 35: 101-08. *Revista Iberoamericana*, doi: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1965.2181>.
- (1972): «Mexico» [en la sección «Literature: Spanis American: 19th and 20th Century: Prose Fiction»], *Handbook of Latin American Studies* 34: 446-58.
- (1973): «El nuevo cuento mexicano». En Pupo-Walker 1973: 280-95.
- . [1991] (2013): «El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad». En Pavón 2013: I, 453-73.
- . (2010): *Breve historia del cuento mexicano*. 3.<sup>a</sup> ed. aum. [1.<sup>a</sup> ed. de 1956]. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones, 2010.
- Lejeune, Philipe [1975] (1991): «El pacto autobiográfico», *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*. *Suplementos Anthropos* 29: 47-61.
- Lemus, Rafael (2007): «Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana»
- Limat-Letellier, Nathalie (1998): «Historique du concept d'intertextualité». *L'intertextualité*. Nathalie Limat-Letellier y Marie Miguet-Ollagnier (eds.). Besançon: Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, pp. 17-64.
- López Parada, Esperanza (2012): «Memoria y olvido en la autobiografía: Sergio Pitol y el dato que falta». En Benmiloud y Estève 2012: 265-79.

- Lotman, Yuri M. [1970] (2011): *Estructura del texto artístico*. Victoriano Imbert (trad.). 1.ª ed. en Básica de Bolillo. Madrid: Akal.
- [1981] (1996): «El texto en el texto». *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Yuri M. Lotman (autor). Desiderio Navarro (ed. y trad.); con un capítulo final de Manuel Cáceres. Madrid: Cátedra, pp. 91-109.
- Luscher, Robert M. (1989): «The Short Story Sequence: An Open Book». *Short Story Theory at a Crossroads*. Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (eds.). Baton Rouge: Louisiana State University Press, pp. 148-67.
- Maestro, Jesús G. (1994): *La expresión dialógica en el discurso lírico: La poesía de Miguel de Unamuno: Pragmática y transducción*. María del Carmen Boves Naves (pról.). Kassel: Universidad de Oviedo, Reichenberger.
- Mai, Hans-Peter (1991): «Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext». En Plett 1991a: 30-59.
- Mamour Diop, Papa (2016): *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: Hibridismo, reescritura e intertextualidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Mann, Thomas (2014): *La muerte en Venecia & Mario y el mago*. Nicanor Ancochea (trad.). 1.ª ed., 3.ª reimp. Barcelona: Edhasa.
- Mantecón, José I. (1955): «Revista de revistas», *Revista Mexicana de Cultura* [suplemento Dominical de *El Nacional*] 426 (29 de mayo): 10.
- Manrique, Jorge Alberto (1976): «El proceso de las artes, 1910-1970». En Centro de Estudios Históricos 1976: II, 1357-73.
- Martínez, José Luis (1995): «Literatura Mexicana (1910-1960)». En Martínez y Domínguez 1995: 13-209.
- Martínez, José Luis, y Christopher Domínguez Michael (1995): *La Literatura Mexicana Del Siglo XX*. México, D. F.: Conaculta.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria: Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Morales, José Luis (2004): «La frontera de lo fantástico en la cuentística de Sergio Pitlor», *La Palabra y el Hombre* 131: 55-71.
- [2002] (2016): «Notas para una edición crítica de *Infierno de todos*». En Corral 2016a: 77-85.
- Martínez Suárez, José Luis (2008): «El viaje interminable, los cuentos de Juan Manuel Torres», *La Palabra y el Hombre* 5: 10-14.

- Marzolph Ulrich y Richard van Leeuwen (2004): *The Arabian Nights Encyclopedia*. 2 vols. Santa Barbara: Abc-Clio.
- Mateo Gambarte, Eduardo (1996): *El concepto de generación literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Melo, Juan Vicente (1966): *Juan Vicente Melo*. Pról. de Emmanuel Carballo. Colección Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX Presentados por sí mismos. México: Empresas Editoriales.
- Menczel, Gabriella (2015): «Orígenes intertextuales en *El ingenio maligno* de Rafael Ángel Herra», *Colindancias* 6: 149-58. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5360212>.
- Mendoza, Plinio Apuleyo (Introducción y ed.) (1990): *Libre: Revista de Crítica Literaria (1971-1972)*. Edición Facsimilar. Madrid: Turner, El Equilibrista.
- Merriam-Webster* (2017): «Name-dropping». *Merriam-Webster.com.*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/name-dropping>. Consultado el 24 de septiembre de 2017.
- Mesa, Jaime (2008): «La generación inexistente», *Fondo de Cultura Económica*, 29 de marzo de 2008, [http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=14705](http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705). Consultado el 20 de septiembre de 2009.
- Mesa Gancedo, Daniel (2006): «Quiromancia quirúrgica sobre un cuento de Cortázar: “Estación de la mano”», *Tópicos del Seminario* 16: 43-91.
- Meyer, Lorenzo (1976): «La encrucijada». En *Centro de Estudios Históricos 1976: II*, 1273-355.
- Mistral, Gabriela (1991): *Lagar II*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Biblioteca Nacional.
- Monsiváis, Carlos (1976): «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX». En *Centro de Estudios Históricos 1976: II*, 1375-548
- [1984] (2013): «El cuento en México (1934-1984)». En *Pavón* 2013: 429-51.
- (2008): «Prólogo. “Todo está en todo”»: *Diálogo con Sergio Pitol* [Entrevista a Sergio Pitol]. En *Pitol* 2008: 13-8.
- Montelongo, Alfonso (1994): «La construcción de personajes en la novelística de Sergio Pitol». Tesis de doctorado. Santa Barbara: University of California. *ProQuest*

- (1996): «Breve historia de un cuento mexicano: “Una mano en la nuca” de Sergio Pitól». En Poot-Herrera 1996: 407-22.
- (1998): *Vientres troqueles: La narrativa de Sergio Pitól*. Xalapa: UV.
- (2007a): «“Asimetría” en la obra de Pitól», En García 2007a: 93-107.
- (2007b): «*El mago de Viena* o la reconfiguración de una vida en la literatura». En Poot-Herrera y otros 2007: 577-86.
- Moog-Grünwald, Maria ([1981] 1985): «Investigación de las influencias y de la recepción». *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Manfred Schmeling (ed.). Barcelona: Alfa, pp. 69-100.
- Mora, Gabriela [1993] (2006): «Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados». En Brescia y Romano 2006: 53- 77.
- Mora Ordóñez, Edith (2014): «La manía de trazar laberintos. Universo polaco y ecos de Bruno Schulz en la narrativa de Sergio Pitól». *CAUCE. Revista Internacional de Filología. Comunicación y sus Didácticas* 36-37 (2013-2014): 185-206. *Centro Virtual Cervantes*, [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce36-37/cauce\\_36-37\\_010.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce36-37/cauce_36-37_010.pdf).
- Mora Rivera, Juan Javier (2014): «Apenas dos apuntes: La *Generación de medio siglo versus* la derecha en México», *Lepisma: Creación y crítica literaria* 1/1: 31-42. En la web.
- (2015): «Apuntes sobre un episodio perdido de Sergio Pitól: *Cauce*, de 1955», *Performance* 210 (18 de febrero): 5-6.
- Mora Valcárcel, Carmen de (1982): *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- (1986): «Introducción». *Confabulario definitivo*. Juan José Arreola. Madrid: Cátedra, pp. 9-56.
- (2000): *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. 2.<sup>a</sup> ed. amp. y corr. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- (2002): «La protohistoria literaria de Cortázar: “La otra orilla”», *La Licorne* 60, 2002: 47-70.
- (2006): «Realidad histórica e imaginación mítica en *Pedro Páramo*». *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Historia y maravilla*. María Guadalupe Fernández Ariza (coord.). Málaga: Universidad de Málaga, pp. 61-83.

- 
- (2008): «La herida del tiempo: Lectura de “Vals de Mefisto” de Sergio Pitol». *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 19: s. p. <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v19/moranuevo.html>.
- Morawski, Stefan (1970): «The Basic Functions of Quotation». *Sign. Language. Culture*. Algirdas Julien Greimas y otros (eds.). La Haya: Mouton, pp. 690-705.
- Mortara Garavelli, Bice ([1988] 1991): *Manuale di retorica*. Milán: Bompiani.
- Muñoz, Mario. (1981): «*Infierno de todos*: formalización de un sistema», *Texto Crítico* 21: 18-30.
- (1991): «Juan Manuel Torres». *Recuento de cuentos veracruzanos*. Mario Muñoz (ed.). Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, pp. 105-06.
- [1992] (1999): «Los inicios literarios de Sergio Pitol». En Muñoz 1999: 33-41.
- [1993] (1999): «La inocencia maligna. Los cuentos de iniciación de Sergio Pitol». En Muñoz 1999: 42-52.
- (1999): *Tres planos de la mirada. Lectura de narradores mexicanos e hispanoamericanos*. Veracruz: Instituto Veracruzano de cultura.
- (2007): «Los cuentos de juventud». En García 2007a: 67-92.
- Navarro, Desiderio (selección y trad.) (1997a): *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, Casa de las Américas.
- (1997b): «*Intertextualité*: treinta años después». En Navarro 1997a: V-XIV.
- (selección y trad.) (2004): *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Casa de las Américas.
- Nogales-Baena, José L (2014): «Intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitol: “Nocturno de Bujara”», *Cuadernos del Hipogrifo* 2: 184-97. *Cuadernos del Hipogrifo*, <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2014/11/184-1971.pdf>.
- (2015): «Ruptura temporal y textual en un relato de Sergio Pitol: “Asimetría”», *Lejana* 8: s. p. *Lejana*, [http://lejana.elte.hu/PDF\\_8/Jose%20L.\\_Nogales-Baena.pdf](http://lejana.elte.hu/PDF_8/Jose%20L._Nogales-Baena.pdf).
- (2016): «El “Viaje a Chiapas” de Sergio Pitol: Un testimonio literario del levantamiento zapatista», *Boletín Hispánico Helvético* 27: 25-41.
- (2017): «El laberinto borgeano de *Las mil y una noches*». En prensa. [Este artículo fue aceptado para su publicación en la revista *Quaderni Ibero Americani* en julio de 2014].

- Noguerol Jiménez, Francisca (2016): «Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos», *Atenea* 514: 169-88. *SciELO*, doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622016000200169>
- Ocampo de Gómez, Aurora M. (dirección y asesoría) (1988-2007): *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. 9 vols. México: UNAM.
- Ocampo de Gómez, Aurora M. y Eduardo Serrato Córdova (2002): «Pitol, Sergio (1933)». En Ocampo (1988-2007): VI, 528-40.
- Ochoa Sandy, Gerardo [1990] (2015): «Una tribuna excéntrica y multilingüística» [Entrevista a Sergio Pitol]. En Antúnez 2015: 33-43.
- Olea Franco, Rafael (2006): «Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados* a *Aura*», *Literatura mexicana* 17/1: 113-26. *Literatura mexicana*, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/522/521>.
- Orestes Aguilar, Héctor [1990] (1994): «La herida secreta de los excéntricos». En Serrato 1994: 258-62.
- [1991] (2015): «De la ciudad del Golem a *La vida conyugal*». En Antúnez 2015: 89-98.
- (2012): «Pedroso y Pitol: dónde, cuándo y cómo empezó todo». *Laberinto* [suplemento del periódico *Milenio Diario*] (14 de enero): 448.
- Orr, Mary (2003): *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.
- Ortega, Julio (1969): *La contemplación y la fiesta: Notas sobre la novela latinoamericana actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, C. A.
- (1995): «El nuevo cuento hispanoamericano». En Pupo-Walker 1995: 573-85.
- Ortega y Gasset, José (2004-2010): *Obras completas [OC]*. 10 vols. Madrid: Taurus.
- Ortiz, Fernando ([1940; 2.<sup>a</sup> ed. aum. y corr. de 1963] 2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Enrico Mario Santí (ed.). Madrid: Cátedra.
- Ortiz Flores, Patricia (2005): «Torres, Juan Manuel (1938-1980)». En Ocampo (1988-2007): VIII, 501-03.
- Oviedo, José Miguel (2002): «Introducción». *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX: 1920-1980. 1, Fundadores e innovadores*.



- Selección de José Miguel Oviedo. 1.<sup>a</sup> ed. revisada [1.<sup>a</sup> ed. de 1992]. Madrid: Alianza, pp. 11-30.
- (2012): *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente*. [1.<sup>a</sup> versión de 2001]. Madrid: Alianza.
- Pacheco, Emilio (1969): *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: Joaquín Mortiz.
- (1980): «Juan Manuel Torres (1938-1980)». *Proceso* 177 (24 de marzo): 48-49.
- (2006): *Álbum de zoología*. Dibujos de Francisco Toledo. 2.<sup>a</sup> ed. corr. México: El Colegio Nacional / Ediciones Era.
- Pace, Riccardo (2016a): «La escritura de la memoria de sergio Pitol: el “yo” en fuga, la fuga del “yo”». En Corral 2016a: 235-54.
- (2016b): «Ese vicio impune: la pintura (en la obra de Sergio Pitol)», *Semiosis* 12/24: 145-59.
- Pavlicic, Pavao [1989] (1993): «La intertextualidad moderna y posmoderna». Desiderio Navarro (trad.), *Criterios* 30: 65-83.
- Pavón, Alfredo (compilador) (2013): *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. 2 vols. Xalapa: UV.
- Peñate Rivero, Julio, y Uzcanga Meinecke, Francisco (eds.) (2008): *El viaje en la literatura hispánica: De Juan Valera a Sergio Pitol*. Madrid: Verbum.
- Pereira, Armando (1997): *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. México, D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- (coord.) (2004): *Diccionario de Literatura Mexicana: Siglo XX*. 2.<sup>a</sup> ed. corr. y aum. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Pereira, Armando, y Claudia Albarrán (2006). *Narradores mexicanos en la transición de Medio Siglo (1947-1968)*. México, D. F.: UNAM.
- Pérez, Genaro J. (2011): *Rabelais, Bajtin y formalismo en la narrativa de Sergio Pitol*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Pérez Colomé, Jordi (1997): «Internet estimula la tontería y aniquila la memoria» [entrevista con Sergio Pitol], *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura* 558-559: 25-27.
- Pérez Firmat, Gustavo (1978): «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura», *Romanic Review* 69/1-2: 1-14.

- Pfister, Manfred [1985] (2004): «Concepciones de la intertextualidad». En Navarro 2004: 25-49.
- [1991] (2004): «¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?». En Navarro 2004: 139-164.
- (2004): «Prefacio». En Navarro 2004: 9-14.
- Pietri, Uslar (2002): *Las lanzas coloradas. Primera narrativa*. Ed. crítica. François Delprat (coord.). Madrid, [etc.]: ALLCA XX.
- Piglia, Ricardo [2001] (2015): *Crítica y ficción*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Anagrama.
- Pitol, Sergio (1953a): «Sobre la literatura policial», *Medio siglo. Expresión de los estudiantes de la Facultad de Derecho* 1 (en.-mar.): 112-3.
- (1953b): «Alfonso Reyes, *Memorias de cocina y bodega*, Salvador Novo, *Las aves en la poesía castellana*», *Medio siglo* 3 (jul.-sep.): 118-21.
- (1957a): «Amelia Otero» [publicado con el pseudónimo Xavier Fierro], *Aventura y Misterio* 12 (oct.).
- (1957b): «El desengaño», *Las letras patrias* [México, INBA] 5: 52-65. [Primera versión de «Los Ferri»]. *issue* [https://issuu.com/cnl-inba/docs/pitol-letras\\_patrias\\_n5-1957](https://issuu.com/cnl-inba/docs/pitol-letras_patrias_n5-1957). Consultado el 24 de septiembre de 2017.
- (1958a): «Victorio Ferri cuenta un cuento», *Estaciones* 9 (primavera): 82-6.
- (1958b): «En familia», *Estaciones* 11 (otoño): 264-72.
- (1958c): *Victorio Ferri cuenta un cuento*. Juan José Arreola (ed.). Colección Cuadernos del Unicornio 14. [18 de octubre]. México, D. F.: Librería de M. Porrúa.
- (1959): *Tiempo cercado*. Colección La Aventura y el Orden 1. México: Editorial Estaciones.
- (1960): «La pantera». *La Palabra y el Hombre* 15: 103-6.
- (trad.) (1961a): «Dos poemas». Edith Sitwell (autora). *Revista de la Universidad de México* 15/7 (mar.): 4.
- (1961b): «La casa del abuelo», *Revista de la Universidad de México* 16/2 (oct.): 15-9.
- (1961c): «La casa del abuelo», *Anuario del cuento mexicano 1960*. México: INBA, Dep. de Lit., pp. 173-85.
- (1962): «Cuerpo presente», *Anuario del cuento mexicano 1961*. México: INBA, Dep. de Lit., pp. 189-99.

- 
- (1963a): «Hacia Varsovia», *La Cultura en México* [suplemento de la revista *Siempre!*] 85 (2 de octubre de 1961): XVI-XVII.
- (1963b): «Hacia Varsovia», *Anuario del cuento mexicano 1962*. México: INBA, Dep. de Lit., pp. 259-64.
- (1964a): *Infierno de todos*. Xalapa: UV.
- (1964b): «Vía Milán», *Ovaciones*, supl. 157 (27 de diciembre): 3.
- (1965a): «Al filo del agua: Prólogo a la edición polaca», *Diorama de la cultura* [suplemento dominical de *Excelsior*] 17728 (29 de agosto): 1 y 8.
- (trad.) (1965b): *Las puertas del paraíso*. Andrzejewski, Jerzy (autor). Serie del volador. México: Joaquín Mortiz.
- (1966a): *Los climas*. México: Moritz.
- (1966b): «La noche», *Ovaciones*, supl. 220 (3 de abril): 1-2.
- (1966c): «La pantera», *El Gallo Ilustrado* [suplemento dominical de *El Día*] 220: 2.
- (1966d): «La pareja», *Revista de Bellas Artes* 11: 45-50. *issue*, [https://issuu.com/cnl-inba/docs/66\\_09\\_11\\_completo\\_opr/104](https://issuu.com/cnl-inba/docs/66_09_11_completo_opr/104). Consultado el 24 de septiembre de 2017.
- (1966e): «El regreso», *Universidad de México* 3 (nov.): 7-9.
- (1966f): Prólogo. *Pedro Páramo* [1.<sup>a</sup> ed. en polaco]. Trad. de Kalina Wojciechowska. Warszawa: Książka i wiedza, 1966. [Con una 2.<sup>a</sup> ed. en 1975 (Kraków: Wydaw. Literackie)]. Retraducido en 2016 al español (Pitol 2016).
- (trad.) (1966g): *Cartas a la señora Z*. Kazimierz Brandys (autor). Serie Ficción 70. Xalapa: UV.
- (1967a): *Sergio Pitol*. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. México D. F.: Empresas editoriales.
- (1967b): *No hay tal lugar*. Colección Alacena. México: Era.
- (Selección, pról., trad. e introducciones individuales a cada autor) (1967c): *Antología del cuento polaco contemporáneo*. México: Ediciones Era.
- (1967d): «Amelia Otero», *El Gallo Ilustrado* [suplemento dominical de *El Día*] 269 (20 de agosto): 2.
- (trad.) (1968a): *Diario argentino*. Witold Gombrowicz (autor). Buenos Aires: Sudamericana.
- (trad.) (1968b): *El ajuste de cuentas y otros relatos*. Tibor Déry (autor). México, D. F.: ERA.
- (trad.) (1968c): *Madre de reyes*. Kazimierz Brandys (autor). México, Era.

- (trad.) (1969a): *Cosmos*. Witold Gombrowicz (autor). Biblioteca breve. Barcelona: Seix Barral.
- (trad.) (1969b): *Detrás de la puerta*. Giorgio Bassani (autor). Biblioteca Formentor. Barcelona: Seix Barral.
- (trad.) (1970a): *Amor*. Tibor Déry (autor). Colección Cocuyo. La Habana, Cuba: Instituto del libro.
- (1970b): *Del encuentro nupcial*. Cuadernos Ínfimos 16. Barcelona: Tusquets Editor.
- (trad.) (1970c): *El mal oscuro*. Giuseppe Berto (autor). Biblioteca Formentor. Barcelona: Seix Barral.
- (trad.) (1970d): *La virginidad*. Witold Gombrowicz (autor). Los heterodoxos 4; Cuadernos ínfimos 18. Barcelona: Tusquets.
- (trad.) (1970e): *Salto mortal*. Luigi Malerba (autor). Biblioteca Formentor. Barcelona: Seix Barral.
- (trad.) (1970f): *Washington Square*. Henry James (autor). Biblioteca Breve de Bolsillo; Libros de Enlace 66. Barcelona: Seix Barral.
- (1971a): *Infierno de todos*. Barcelona: Seix Barral.
- (1971b): «Donde aparece la falsa tortuga», *La Cultura en México* [suplemento de la revista *Siempre!*] 510 (17 de noviembre): IX-XII.
- (trad.) (1971c): *La cultura moderna en América Latina*. Jean Franco (autor). Confrontaciones; Los Críticos. México: Joaquín Mortiz.
- (trad.) (1971d): *El buen soldado*. Ford Madox Ford (autor). Barcelona: Planeta.
- (trad.) (1971f): *Adiós a todo eso*. Robert Graves (autor). Biblioteca Breve de Bolsillo; Libros de Enlace 102. Barcelona: Seix Barral.
- (trad.) (1971g): *Diario de un loco*. Lu Hsun (autor). Cuadernos Ínfimos; Serie Los Heterodoxos. Barcelona: Tusquets.
- (trad.) (1971h): James, Henry. *La vuelta de tuerca*. Biblioteca General Salvat 36. Navarra: Salvat Alianza.
- (trad.) (1971i): *Las bostonianas*. Henry James (autor). Biblioteca Breve de Bolsillo; Libros de Enlace 79. Barcelona: Seix Barral.
- (trad.) (1971j): *Lo que Maisie sabía*. Henry James (autor). Biblioteca Breve de Bolsillo; Libros de Enlace 100. Barcelona: Seix Barral.

- 
- (trad.) (1971k): *El volcán, el mezcal, los comisarios...: Dos cartas*. Malcolm Lowry (autor). Prólogo de Jorge Semprún. Cuadernos Marginales 15. Barcelona: Tusquets.
- (trad.) (1971k): *Las ciudades del mundo*. Elio Vittorini (autor). Barcelona: Barral.
- (1972a): *El tañido de una flauta*. México: Era.
- (1972b): *Los climas*. Barcelona: Seix Barral.
- ([1972c] 1982): «Prólogo». *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo*. Lewis Carroll. Adolfo de Alba (trad.). Ilustrado con grabados de John Tenniel. 5.<sup>a</sup> ed. México: Editorial Porrúa.
- (1972d): «Prólogo». *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo*. Lewis Carroll. Trad. Adolfo de Alba. Ilustrado con grabados de John Tenniel. México: Editorial Porrúa.
- (trad.) (1974a): *El corazón de las tinieblas*. Joseph Conrad (autor). Palabra en el tiempo 104. Barcelona: Lumen.
- (trad.) (1974b): *Bakakai*. Witold Gombrowicz (autor). Breve Biblioteca de Literaturas 20; Series de Respuesta 115. Barcelona: Barral Editores.
- (1975): *De Jane Austen a Virginia Woolf: Seis novelistas en sus textos*. SepSetentas 186. México: Secretaría de Educación Pública.
- (1980a): *Asimetría: Antología personal*. México: UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Humanidades.
- (1980b): «Asimetría», *La Palabra y el Hombre* 33 (en.-mar.): 17-24.
- (1980c): *El único argumento*. Con ilustraciones de Juan Soriano. México, D. F.: Ediciones Multiarte.
- (1981a): «El único argumento», *La semana de Bellas Artes* [suplemento de la Dirección de Literatura del INBA] 195 (26 de agosto): 8-9.
- (1981b): «Las lecciones de don Manuel Pedroso», *Unomásuno* (5 de septiembre): 17.
- (1981c): *Nocturno de Bujara*. México, D. F.: Siglo Veintiuno.
- (1982a): *Cementerio de tordos*. México, D. F.: Ediciones Océano.
- (1982b): «Diario de Moscú», *Territorios* 12: 3-13.
- (1982c): *Juegos florales*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (1982d): *Siete escritores ingleses: De Jane Austen a Virginia Woolf*. Sep Diana 186. México: Secretaría de Educación Pública.

- (1982e): «Una visión personal». *Revista de Bellas Artes* 3: 28-30. *issue*, [https://issuu.com/cnl-inba/docs/82\\_05\\_02\\_pdf\\_completo\\_opr](https://issuu.com/cnl-inba/docs/82_05_02_pdf_completo_opr). Consultado el 24 de septiembre de 2017.
- (1983): «De un diario. 1980». *Diálogos* 110: 21-3. *JSTOR*, <http://www.jstor.org.ezproxy.bu.edu/stable/27934747>.
- (trad.) (1984a): *Daisy Miller y Los papeles de Aspern*. Henry James (autor). Nuestros clásicos 61. México DF: UNAM.
- (1984b): *El desfile del amor*. Barcelona: Anagrama.
- (1984c): *Vals de Mefisto*. Barcelona: Anagrama.
- (1985a): «El único argumento», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 6/29: 83-91.
- (trad.) (1985b): *Un drama de caza*. Anton Pavlovich Chejov (autor). Libro de bolsillo; Sección clásicos 1142. Madrid: Alianza Editorial.
- (trad.) (1987): *Caoba*. Boris Pilniak (autor). Panorama de narrativas 118. Barcelona: Anagrama.
- (1988a): *Domar a la divina garza*. Barcelona: Anagrama.
- (1988b): «La palabra en el viento». En *Acechando al Unicornio: La virginidad en la literatura mexicana*. Brianda Domecq (selecc., estudio y notas). Medellín: FCE, pp. 341-4.
- (1989) *La casa de la tribu*. México: FCE.
- (1990a): *Cuerpo presente*. México D. F.: Era.
- (1990b): *La vida conyugal*. México, D. F.: Era.
- (1991a): «Fuentes nos transmitió de inmediato nuevas inquietudes», *Memoranda* 13: 31-32.
- (1992a): *El relato veneciano de Billie Upward*. Caracas: Monte Ávila.
- (1992b): «El único argumento», *Biblioteca de México* 6-7 (dic. 1991-feb. 1992): 69-70.
- (1992c): «La narrativa hispanoamericana y el boom», *Blanco Móvil* 55: 10-13.
- (1992d): «Los oficios de tía Clara», *Nuestra América* 3: 76-7.
- (1994a): *El desfile del amor*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1995a): «El oscuro hermano gemelo», *Vuelta* 226: 7-12.
- (1995b): «Viajar y escribir», *INTI* 42: 187-94. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23285415](http://www.jstor.org/stable/23285415).

- 
- (1996a): *El arte de la fuga*. México, D. F.: Ediciones Era.
- (1996b): «El oscuro hermano gemelo». En Poot-Herrera 1996: 593-609.
- (1997): «El encuentro nupcial», *La Palabra y el Hombre* 102 (abr.-jun.): 213-27.
- (1998a): «Don Giovanni, ese drama jocoso», *La Jornada Semanal*, 12 de abril, pp. 6-7. Disponible en la web: <http://www.jornada.unam.mx/1998/04/12/sem-pitol.html>
- (1998b): *Pasión por la trama*. México: Era.
- (1998c): *Soñar la realidad: Una antología personal*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1998d): *Todos los cuentos*. México: Alfaguara.
- (1999a): *El desfile del amor*. México, D. F.: Planeta Mexicana Conaculta.
- (1999b): «El mago de Viena y de nuevo Hamlet», *Letras libres* 7 (jul.): 12-20. *Letras libres*, <http://www.letraslibres.com/mexico/el-mago-viena-y-nuevo-hamlet>.
- (1999c): *Pasión por la trama*. Madrid: Huerga y Fierro.
- (1999d): *Tríptico del carnaval*. Barcelona: Anagrama.
- (1999e): *Un largo viaje*. México, D. F.: UNAM.
- (2000a): *El viaje*. México, D. F.: Era.
- (2000b): «Historia de unos premios», *Letras libres* 2/14 (feb.): 30-34.
- (2000c): «Pedro Henríquez Ureña». *La Palabra y el Hombre* 113: 21-34.
- (2000d): *Todo está en todas las cosas*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- (2001): Prólogo. En Herralde 2001: 9-15.
- (2002a): *Adicción a los ingleses: Vida y obra de diez novelistas*. México, D. F.: Ed. Lectorum.
- (2002b): *De la realidad a la literatura*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Ariel.
- (2002c): «Prólogo», *Los cuentos de una vida: Antología del cuento universal*. Selección y prólogo de Sergio Pitol. México D. F.: Debate, pp. 7-16.
- (2003a): *De la realidad a la literatura*. 2.<sup>a</sup> ed. Monterrey: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey.
- [2003b] (2006): «Discurso de recepción del Doctorado *Honoris Causa* de la Universidad Veracruzana». En Pitol 2006d: 389-98.
- (2003c): [OR 1] *Obras reunidas I. El tañido de una flauta, Juegos florales*. México: FCE.

- (2003d): [OR 2] *Obras reunidas II. El desfile del amor, Domar a la divina garza, La vida conyugal*. México: FCE.
- (2004a): *El oscuro hermano gemelo y otros relatos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- (2004b): «La ebriedad sin tiempo: presencia de Darío Jaramillo». *Revista de la Universidad de México* 8: 5-13.
- (2004c): [OR 3] *Obras reunidas III. Cuentos y relatos*. México: FCE.
- (2005a): «Discurso del premio Cervantes 2005». *Sergio Pitol. Premio Cervantes 2005*. Alcalá: Universidad de Alcalá, pp. XVIII- XXVII.
- (2005b): *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos.
- (2005c): *Los mejores cuentos*. Prólogo de Enrique Vila-Matas. Barcelona: Anagrama.
- (2006a): *La palabra y el hombre: Sergio Pitol en casa*. Edición especial de la revista *La Palabra y el Hombre*. Xalapa: UV.
- (2006b): «Manuel Pedroso», *Gaceta de la Universidad Veracruzana. Nueva época* 98: s. p. *Universidad Veracruzana*, [http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta%20virtual%2098/Gaceta98/98/Sus%20amigos/Amigos\\_08.htm](http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta%20virtual%2098/Gaceta98/98/Sus%20amigos/Amigos_08.htm).
- (2006c) [OR 4] *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. México, D. F.: FCE.
- (2007a): *Ícaro*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca: Editorial Almadía.
- (2007b): *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- (2008): [OR 5] *Obras reunidas V. Ensayos*. México, D. F.: FCE.
- (2010): *Una autobiografía soterrada: Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones*. México, D. F.: Almadía.
- (2011): *Memoria, 1933-1966*. México, D. F.: Era.
- (2016): «Juan Rulfo: *Pedro Páramo*» [Prólogo a la primera edición polaca de *Pedro Páramo* (Pitol 1966f)]. Bárbara Stawicka-Pirecka (trad.). *La Palabra y el hombre* 35 (en.-mar.): 6-9. [Republicado como «La magia redentora de Juan Rulfo» en *Babelia, El País* (19 de mayo de 2016): s. p. [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/10/babelia/1462899234\\_145842.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/10/babelia/1462899234_145842.html)].
- Pitol, Sergio, y Kazimierz Piekarec (trad.) (1971e): *Transatlántico*. Witold Gombrowicz (autor). Breve biblioteca de literaturas. Barcelona: Barral.



- Pitol, Sergio, y María Dolores Cabañas (selección de textos y fotos) (2006): *El viaje de una vida: Sergio Pitol. Premio Cervantes 2005* [exposición y catálogos]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- Pitol, Sergio y Sofía Szleyen (trads.) (1966): *El archivo*. Tadeusz Rozewicz (autor). Con dibujos de Roger Von Gunten. *Revista de Bellas artes* 8: 16-35. *issue*, [https://issuu.com/cnl-inba/docs/66\\_03\\_08\\_completo\\_opr](https://issuu.com/cnl-inba/docs/66_03_08_completo_opr). Consultado el 24 de septiembre de 2017. [Reeditado en: *Cuatro dramaturgos polacos*. Jerzy Andrzejewski y otros. México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1968, pp. 111-37].
- Plett, Heinrich (ed.) (1991a): *Intertextuality*. Berlin, Walter de Gruyter.
- [1991b] (2004): «Intertextualidades». En Navarro 2004: 50-84.
- Poniatowska, Elena [1981] (1994): «Sergio Pitol, el de todos los regresos». En Serrato 1994: 29-35.
- Poot-Herrera, Sara (1996): *El Cuento Mexicano: Homenaje a Luis Leal*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/UNAM.
- Poot-Herrera, Sara y otros (comps.) (2007): *Cien años de lealtad: En honor a Luis Leal = One Hundred Years of Loyalty: In Honor of Luis Leal*. Santa Barbara, California: University of California, Santa Barbara.
- Pozas Horcasitas, Ricardo (2008): «La Revista Mexicana de Literatura: territorio de la nueva elite intelectual (1955–1965)», *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 24/1: 53-78.
- Pozuelo Yvancos, José María [1988] (2010): *Teoría del lenguaje literario*. 7.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra.
- (2000): «Teoría del canon». Caps. I-VII de *Teoría del canon y literatura española*. José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez. Madrid, Cátedra, pp. 15-140.
- (2005): «El género literario ensayo». *El ensayo como género literario*. María Dolores Adsuar Fernández, María Belén Hernández González y Vicente Cervera Salinas (coords.). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 179-91. *WeKnow*, [http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/Cervera\\_Vicente\\_el-ensayo-como-genero-literario.pdf](http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/Cervera_Vicente_el-ensayo-como-genero-literario.pdf). Consultado el 10 de octubre de 2017.

- Prada Oropeza, Renato (1996): *La narrativa de Sergio Pitól: Los cuentos*. Xalapa: UV (Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias).
- Pujol, Carlos (1976): «Prólogo». Henry James. *Historias de fantasmas*. Barcelona: Caralt, pp. 10-11.
- Pupo-Walker, Enrique (dir. y pról.) (1973): *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Valencia: Castalia.
- (coord. y pról.) (1995): *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia.
- Quesada Gómez, Catalina (2012): «Ensayistas en fuga. Nuevas y ampliadas regiones del ensayo mexicano actual», *Revista iberoamericana* 240: 623-36.
- Quintana, Cécile (2006): «El “yo viajado” de Sergio Pitól». *Voyages et fondations: Séminaire du CRICCAL, 2003-2006*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, pp. 69-78.
- Rama, Ángel (1964): «La generación del medio siglo». *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Colombia: Procultura S. A., Instituto colombiano de cultura.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo (2012): «De los perfiles de “Vals de mefisto”». En Benmiloud y Estève 2012: 127-41.
- Ranis, Gustav (1974): «¿Se está tornando amargo el milagro mexicano?». *Demografía y Economía* 8/1: 22–33. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40602025](http://www.jstor.org/stable/40602025).
- Reyes, Alfonso (1960): *Obras completas de Alfonso Reyes XI: Última Tule / Tentativa y orientaciones / No hay tal lugar...* México, D. F.: FCE.
- (1963): *Obras completas de Alfonso Reyes XV: El deslinde / Apuntes para la teoría literaria*. México, D. F.: FCE.
- (1989): *Obras completas de Alfonso Reyes XXIII*. México, D. F.: FCE.
- Riffaterre, Michael [1979] (1997): «Semiótica intertextual: el interpretante». En Navarro 1997a: 146-162.
- [1981] (1997): «El intertexto desconocido». En Navarro 1997a: 170-172.
- [1994] (2000): «La ilusión de éfrasis». Carles besa (trad.). *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (introd., comp. y bibliografía). Madrid: Arco/Libros, pp. 161-83.
- Riley, Edward C. (2015): «Cervantes: Teoría literaria». En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, pp. 1453-70.

- Rodríguez-Alcalá, Hugo (1969): «Dos libros de Sergio Pitól», *Revista Hispánica Moderna* 35/1-2: 122-4.
- Rodríguez Chicharro, César [1965] (1994): «Infierno de todos». En Serrato 1994: 81-83.
- Rodríguez Monegal, Emir (1969) [1.ª ed. de 1961]: *Narradores de esta América I: Ensayo*. Montevideo: Editorial Alfa.
- (1972): «Notas sobre (hacia) el boom: I», *Plural* 4: 29-32.
- (1981): *Borges*. Paris: Seuil.
- Romero, Publio O. (1981): «Conversación con Sergio Pitól» [Entrevista realizada en Moscú, 1980], *Texto crítico* 21: 51-62.
- Rosado, Juan Antonio, y Adolfo Castañón (2008): «Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios». *La literatura mexicana del siglo XX*. Manuel Fernández Perera (coord.). México: FCE, Conaculta, UV, pp. 261-310.
- Rosser, Harry L. (1995): «La visión fatalista de Juan Rulfo». En Pupo-Walker 1995: 325-46.
- Rueda, Ana (1992): *Relatos desde el vacío. Un nuevo espacio vacío para el cuento actual*. Madrid: Orígenes.
- (1995): «Los perímetros del cuento hispanoamericano actual». En Pupo-Walker 1995: 551-71.
- Rulfo, Juan (1984): «Entrevista con el maestro Juan Rulfo». *Juan Rulfo, imagen y obra escogida*. México D. F.: UNAM, pp. 9-12.
- Ruprecht, Hans-George [1983] (1997): «Intertextualidad». En Navarro 1997a: 25-35.
- Said, Edward W. [1978] (1979). *Orientalism*. New York: Random House.
- Salas-Elorza, Jesús (1992): «La narrativa de Sergio Pitól y el proyecto dialógico de Mijail Bajtín». Tesis doctoral, University of Colorado at Boulder.
- (1999): *La narrativa dialógica de Sergio Pitól*. Cranston, Rhode Island: INTI.
- (2006): «Semana Santa en Tepotztlán: un texto en el tintero de Sergio Pitól (1990)». [Entrevista realizada el 16 de junio de 1990]. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 32: s. p. En la web: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html>.
- (2007): «Sergio Pitól: el mago de la hipernarrativa mexicana», *Revista de literatura mexicana contemporánea* 33: 19-32.
- Salazar, Jezreel (2017): «Una fuga de géneros: Ficción y memoria en *El mago de Viena* de Sergio Pitól». *La posición sesgada: Miradas a la narrativa reciente en América*

- Latina*. Alexandra Saavedra Galindo e Ivonne Sánchez Becerril (coords.). México: UNAM, pp. 279-314. *Libros UNAM*, <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/496>.
- Sánchez, Pablo (2005): «El proyecto literario y político de la revista *Libre*», *Iberoamericana* 5/17: 29-39. doi: <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.5.2005.17.29-39>.
- (2009): *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*. Prólogo de Joaquín Marco. Alicante: Universidad de Alicante. *Repositorio institucional de la Universidad de Alicante*, <http://hdl.handle.net/10045/10158>.
- Serrato Córdova, José Eduardo (comp.) (1994): *Tiempo cerrado, tiempo abierto: Sergio Pitól ante la crítica*. Prólogo de Alberto Vital. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM.
- (2013): *Las tramas de la parodia*. México: UNAM.
- Scholz, László (2002): *Los avatares de la flecha: Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Shaw, Donald L. (1999 [1.<sup>a</sup> versión de 1988]): *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Sheridan, Guillermo. [1993] (1994): «Sergio Pitól: Específico radical». En Serrato 1994: 263-66.
- Spang, Kurt (2008): «El relato de viaje como género». En: Peñate y Uzcanga 2008: 15-29.
- Tabucchi, Antonio [1991] (1994): «La máscara y el rostro de Sergio Pitól». Teresa Meneses (trad.). En Serrato 1994: 53.
- Toro, Alfonso de (1991): «Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)», *Revista Iberoamericana* 155-156: 441-67.
- (2008): *Borges Infinito, Borgesvirtual: Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Olms.
- Torres, Juan Manuel (1962a): *Las divas*. Cuadernos de cine 5. México, D. F.: Dirección general de difusión cultural, UNAM.
- (1962b): «Esta misma noche». *Universidad de México. Revista de la UNAM* 10: 23-4.

- 
- (1963a): «Desde la Tierra». *México en la cultura*, suplemento dominical de *Novedades*, 729 (10 de marzo): 3.
- (1963b): «Los primeros días». *Revista Mexicana de Literatura* 3-4: 6-9.
- (trad.). (1966): *La música contemporánea en Polonia*. Ludwik Erhardt (autor). Varsovia: Polonia.
- (trad.) (1967): «Cuentos», Bruno Schulz (autor), *La Palabra y el Hombre* 43: 479-97.
- (trad.) (1968): *El teatro polaco contemporáneo*. Edward Csató (autor). Varsovia: Interpress.
- (1969): *El viaje*. México, D. F.: Joaquín Mortiz.
- (1970a): *Didascalias*. México, D. F.: Era.
- (trad.) (1970b): «Las Tiendas de Canela. La Calle de los Cocodrilos», Bruno Schulz (autor), *La Palabra y el Hombre* 48: 481-98.
- (1973): «Juan Manuel Torres: de *Mi adorada Emy*». En *Convergencias, divergencias, incidencias*. Julio Ortega (ed.). Barcelona: Tusquets, pp. 131-40.
- (trad.) (1974a): «El libro». Bruno Schulz (autor). *El cuento polaco: Antología*. México: Ediciones Oasis, pp. 203-20.
- (trad.) (1974b): «El bailarín del abogado Kraykowki». Witold Gombrowicz (autor). *El cuento polaco: Antología*. México: Ediciones Oasis, pp. 221-34.
- (trad.) (1976): «Los pájaros», Bruno Schulz (autor), *La Palabra y el Hombre* 20: 15-17.
- Uzcanga Meinecke, Francisco (2007): «*El viaje* de Sergio Pitól: entre peregrinación rusa y viaje a la semilla». En Peñate y Uzcanga (2008): 15-29.
- Valckx Gutiérrez, Aimée (2014): «Pitol, Sergio». *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Francisco Lafarga, y Luis Pegenaute (eds.). Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 363-6.
- Valdés Manríquez, Hugo (1998): *El laberinto cuentístico de Sergio Pitól*. Monterrey, México: Conaculta.
- (2014): *El dueño y el creador: Un acercamiento al dédalo narrativo de Sergio Pitól*. Monterrey, Nuevo León: Consejo para la Cultura y las Artes.
- Vargas Llosa, Mario (1969): «Novela primitiva y novela de creación en América Latina», *Revista de la universidad de México* 10: 29-36.
- [1975] (1981): *La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»*. Barcelona: Seix Barral.

- Vernet Juan (trad. y ed.) (2007) [1.<sup>a</sup> ed. de 1964-1967]: *Las mil y una noches*. 2 vols. Barcelona: Planeta.
- Vila, María del Pilar (2012): «La alquimista de un género. Sergio Pitól y el ensayo literario», *Revista iberoamericana* 240: 605-22.
- Vila-Matas, Enrique [1995] (2004): *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama.
- (2000): «Tantas veces en lugares tan distintos». En *Los territorios del viajero*, México: ERA, pp. 89-92.
- [2001] (2006): «Sergio Pitól: la fuerza de la invención», *Revista de la Universidad de México* 23: 10-15.
- [2003] (2012): *París no se acaba nunca*. 5.<sup>a</sup> ed. en «Compactos». Barcelona: Anagrama.
- (2005a): «Presentación: Has hecho girar la locura». En Pitól 2005c: 7-39.
- (2005b): «Viajar y escribir». *El País* (5 de diciembre): [http://elpais.com/diario/2005/12/02/cultura/1133478007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/12/02/cultura/1133478007_850215.html).
- (2011): *El viajero más lento: El arte de no terminar nada*. Barcelona: Seix Barral.
- Villoro, Juan [1991] (2015): «El viajero en su casa». En Antúnez 2015: 69-87.
- (2000): «Sergio Pitól con pasaporte negro». *Escritores en la diplomacia mexicana. Tomo II*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, pp. 337-63.
- (2013): «Sergio Pitól cuentista. Lo que ella entendió». *Revista de la Universidad de México* 115: 22-25.
- Vital, Alberto (1998): «Las preguntas de Sergio Pitól». En VV. AA. 1998 [*Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*]: 161-68.
- Volpi, Jorge (1998): *La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968*. México, D. F.: Era.
- VV. AA. (1998): *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*. Xalapa, Veracruz, México: UV, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
- Wimsatt Jr., William K. y Monroe C. Beardsley [1954] (2005): «La falacia intencional y La falacia afectiva». Vicente Carmona (trad.). *Teorías literarias del siglo XX: Una antología*. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.). Madrid: Akal, pp. 399-425.
- Zavala Alvarado, Lauro (1989): «El nuevo cuento mexicano, 1979-1988», *Revista Iberoamericana* 55/148-149: 771-82.

Zavala, Oswaldo (2012): «La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitol, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo». *Rilce* 28/1: 257-72. *Dialnet Plus*, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/catart?codigo=3755957>.