

La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitól, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo

OSWALDO ZAVALA

College of Staten Island
City University of New York
2800 Victory Blvd. 2S-107
Staten Island, NY 10301
EEUU
oswaldo.zavala@csi.cuny.edu

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2010

En el momento de su publicación en 1996, *El arte de la fuga* de Sergio Pitól (nacido en México 1933) reconfiguró la escritura autobiográfica en México con la misma intensidad que en su momento produjo la lectura de *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos. “En una constante oscilación” entre la simultánea condición de espectador y actor de sus memorias reconstruidas, a decir de un crítico (Bradú 107), Pitól sorprendió a sus lectores habituados a sus novelas y cuentos¹ con un texto autobiográfico disperso y en apariencia carente de cualquier rigor o lógica estructural. Leído con mayor atención, el primer libro de memorias de Pitól inaugura un periodo de reflexión en su obra que termina por dislocar la definición misma de escritor latinoamericano en relación no sólo con la tradición nacional que lo enmarca, sino, como discutiré en lo que sigue, con el legado general de occidente. El subtítulo de la primera sección de *El arte de la fuga*, “Todo está en todas las cosas”, anuncia las estrategias textuales de su discurrir autobiográfico: al mismo tiempo reflexión vitalista de su memoria como inventario de su experiencia literaria, el texto de Pitól funde vivencias de tiempo y espacio específicos con los momentos cruciales en que lee y en más de un modo *aprehende* la cultura occidental. Justo en el cruce entre vida y literatura comienza a construirse su peculiar poética autobiográfica.

Permítaseme primero una breve digresión contextual: en un artículo sobre la naturaleza del retrato, Alfonso Reyes dictamina que el retratista, in-

merso en el flujo del tiempo, intenta capturar la esencia última del sujeto retratado. Reyes recuerda a Valle Inclán maravillado por el arte de Velázquez: “El accidente desaparece, queda la esencia. Velázquez no pinta lo que pasa, sino lo que perdura” (Reyes 1940, 324). Contra la búsqueda de una “mística” (Reyes 1940, 324) en Valle-Inclán, Reyes anota que Sócrates hurga en el retrato una verdad última: no lo que perdura debido a un valor intrínseco de verdad, sino lo que *debe* perdurar por ser condición representativa de lo que fue. Reyes opone así la mística (Valle-Inclán) contra la moral (Sócrates). Encima de ambas posibilidades del retrato, sin embargo, el pensador mexicano advierte una ulterior: el tiempo y su efecto de posteridad, de finitud, en el sujeto retratado.

Cuando el hombre se acerca a un peligro de muerte, como si la conciencia quisiera enriquecerse por compensación al saber que se acerca el término, se echa de un golpe sobre todo su caudal, sobre el pasado, y lo condensa en la memoria vertiginosa de un solo instante. Cuando el hombre se acerca a su retrato, se diría que en la mente artística [...] tiene que operarse bruscamente una condensación pareja, con vistas a la posteridad. En cierto modo, el retrato es un peligro de muerte. (Reyes 1940, 325)

Confrontado por la muerte, el retrato se condensa y se despega de su fuente (es decir, la vida del retratista) para convertirse, según Reyes, en paradigma, en abstracción, en hecho estético que trasciende, o intenta trascender, las condiciones de su origen: “La expresión artística ofusca el pretexto real que la provoca. El retrato se desprende de su modelo, como el edificio de su andamio y echa a vivir por cuenta propia” (326).

En las letras latinoamericanas, el retrato autobiográfico ha corrido una suerte análoga en coyunturas históricas muy precisas. Desde la “Respuesta a Sor Filotea” (1691) de Sor Juana Inés de la Cruz a las memorias de Fray Servando Teresa de Mier, el terreno es inestable y opresivo. El sujeto discurre sobre la frágil consolidación de su individualidad y analiza con ojo clínico su entorno sociopolítico, para terminar siempre deseando trascenderlo. Luego de las guerras de independencia y aniquilado el poder colonial, la autobiografía se convierte en el modelo depositario de la nación. Me refiero aquí al espacio textual sobre el cual se reflexiona de un modo subjetivo sobre las disyuntivas de la incipiente modernidad latinoamericana, como fue el caso paradigmático de los *Recuerdos de provincia* (1850) de Domingo Faustino Sarmiento en Ar-

gentina, acaso el reverso intimista de su seminal *Facundo: civilización y barbarie* (1845). Pero la dicotomía entre el retrato (el texto) y el modelo subjetivo (el autor), como en los casos de Sor Juan y Fray Servando, se mantiene irresuelta.

En la tradición mexicana moderna, el libro más emblemático de esta secuencia es sin duda *Ulises criollo*. Lo mismo programa individual del ciudadano modelo que metáfora de un fallido proyecto de nación, esta autobiografía sintetiza y cancela todos sus precedentes. Más allá de la tiranía colonial y las dinámicas de poder entre subalternos, después de las fisuras irreparables de las naciones de reciente invención, José Vasconcelos encarna la desolación de quien asume la conciencia plena de la modernidad: la imposibilidad de un sueño occidental que jamás pudo trasplantarse a América. Asumida la extraña condición de otredad, el modelo de Vasconcelos encuentra una solución en el reclamo de ciudadanía universal de Alfonso Reyes,ⁱⁱ cuando esa universalidad, sin embargo, es entendida en términos puramente occidentales para el grupo de intelectuales que formaron parte del Ateneo de la Juventud.ⁱⁱⁱ

La segunda mitad del siglo XX, sin embargo, verá la radicalización y agotamiento de este concepto universalmente europeo. En la escritura autobiográfica, *El arte de la fuga* es en México el capítulo final de esa disolución: la acción del ciudadano americano que no reclama una ciudadanía universal, sino que más bien se dedica a *experimentarla*. Propongo releer este libro de ensayo autobiográfico como el retrato de la tradición occidental que al momento de su ocaso se condensa en la abstracción para devolver al lector no la esencia mística ni la moral europea, sino el hecho estético de una práctica cultural al borde de su posteridad. Penetrada por la alteridad de un escritor exógeno que subvierte sus dinámicas, *El arte de la fuga* deconstruye lo que hasta entonces había sido entendido en México como estrictamente occidental. En este libro, prefigurado en la bibliografía de Pitol por la colección de ensayos literarios *La casa de la tribu* (1989), el reclamo de Alfonso Reyes es llevado a sus últimas consecuencias: el narrador se embarca en un dilatado viaje y conversa con ciudadanos de múltiples países y sus distintas formas de ser occidental, traduce, se admira, enjuicia, se pierde, agrade, se hace escuchar, comprende, se comunica mal y en su periplo de más de veinte años su condición criolla pierde densidad al igual que la medida occidental de sus interlocutores. Su permanente fuga, literaria y biográfica, como discutiré más adelante, devuelve la complejidad de los grises a la polaridad histórica que separa a Latinoamérica de Europa. Pero al caer el andamio, como advertía Reyes, prevalece el hecho estético y no el modelo inicial. El retrato de occidente que construye Pitol en su

libro debe por fuerza excluir a la tradición hasta volverla irreconocible, hasta hacerla *otra*. Pitol hace una síntesis de occidente que, en el sentido reyesiano más radical, trasciende a sus partes. El todo deviene en *otro* que emana de la mirada mexicana de occidente sólo posible en las páginas del libro.

DE VASCONCELOS A PITOL

En su estudio sobre la escritura autobiográfica hispanoamericana, Sylvia Mollon lee el *Ulises criollo* como el vehículo a través del cual José Vasconcelos se crea “un periodo para ajustar cuentas” que le permite articular “la imagen no de un hombre que algún día podría ser presidente, sino de un hombre que hubiera podido serlo si su país hubiera obrado con sensatez” (249). En su fracaso político como candidato a la presidencia, derrotado en 1929 por el proyecto que instalará el más fuerte discurso nacionalista en el país,^{iv} Vasconcelos intenta la reconfiguración de su identidad como un ejemplo de la voluntad nietzscheana y como interlocutor legítimo del más avanzado pensamiento occidental de su época, crítico y superador de la corriente positivista que combatió junto con los demás miembros del Ateneo de la Juventud. Vasconcelos dedica varias páginas a discutir una teoría del conocimiento que congregara distintas disciplinas bajo una explicación ontológica y cristiana del ser. Como ha señalado José Ramón Ruisánchez, las memorias de Vasconcelos “son la cura que se propone ante el fracaso, el trabajo de duelo ante su propia muerte política, que escribe durante el largo exilio” (118). Pero su legado, como Vasconcelos anota en *Ulises criollo*, se ve interrumpido por la reincidencia ancestral de la “violencia ritual” de Tenochtitlán que según él movió a Victoriano Huerta hacia la traición y el asesinato de Francisco I. Madero, el efímero presidente que había forzado la renuncia de Porfirio Díaz en 1911 y que había ganado la primera elección presidencial libre luego de tres décadas de dictadura. Suscribiendo la disyuntiva entre civilización y barbarie instigada por Sarmiento, para después convertirla en una disputa entre el legado cristiano europeo y la civilización azteca (como si fuese la única del mundo precolombino mexicano), Vasconcelos dictamina no sin un sesgo clasista:

Desde el principio nuestra sociedad padece la periódica invasión de la barbarie del campo sobre los centros de cultura que se forman en la ciudad. Cada revolución ha sido desencadenamiento salvaje que arrasa el transplante europeo penosamente cultivado por mestizos y criollos. (371)

Una sección de *El arte de la fuga* sirve también de introducción a las nuevas ediciones del *Ulises criollo* editadas por Porrúa. En ese texto, Pitol narra su primera lectura adolescente y su subsecuente relación con la obra de Vasconcelos que sirve a la vez como uno de los momentos clave de su formación literaria. Pitol no esconde sus reparos ante los prejuicios europeizantes y racistas que encuentra en esas páginas, pero también se fascina por la insólita movilidad de Vasconcelos, la imparable ubicuidad de sus intereses políticos ligados a los intelectuales. Escribe Pitol:

Aventurándose durante días y días por los más riesgosos senderos de la Sierra Madre, huyendo de sus enemigos, siempre al borde de sucumbir a una celada, hasta cruzar el río Bravo y saber que, por el momento, la vida estaba salvada, y encontrarlo casi de inmediato en la biblioteca de San Antonio, Texas, reuniendo materiales para su *Estética* y unas semanas después, en París, asistiendo al histórico estreno de *La consagración de la primavera*, de Stravinski. Tal era su vida y eso resultaba prodigioso, que conspirara un día a favor o en contra de Pancho Villa para en el capítulo siguiente saberlo estudiando a Plotino o a Pitágoras en Nueva York, o recorriendo las salas del Museo Metropolitano después de repasar aplicadamente su Burckhardt para mejor comprender a los pintores italianos del Renacimiento. (281-82)

Esta descripción es desde luego aplicable a la vida y obra de Pitol. *El arte de la fuga* es el primer libro de lo que Pitol llama “trilogía de la memoria” y que incluye los textos también autobiográficos *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005).^v *El arte de la fuga* se divide en tres secciones “Memoria”, “Escritura” y “Lecturas”, que Juan Villoro lee, en la introducción, “como un *crescendo* narrativo” de genealogía borgeana. Pitol recuerda en retrospectiva la composición del libro en *El mago de Viena* y lo llama “una *summa* de entusiasmos y desacralizaciones que a medida que transcurre se convierte en resta” (479). Este recorrido pronto asume la metáfora de la fuga, que Pitol formaliza como una poética en la que vale la pena extenderse:

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 medida entre la aventura y el orden, el instinto y la matemática, la gavota y

el mambo. En una técnica de claroscuro, los distintos textos se contemplan, potencian y deconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es la relativización de todas las instancias. Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión 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. (479-480)

Por medio de este peculiar concepto de la “fuga” Pitol no sólo se revela a sí mismo secretos resguardados por la memoria, sino que reconsidera los caóticos encuentros y exóticos escenarios que propulsaron los andamios de su obra narrativa. De sus interminables conversaciones con Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco en la ciudad de México del medio siglo, Pitol se aventura en décadas errantes como traductor, diplomático y simple viajero por Europa oriental y occidental. Se encuentra con escritores como Antonio Tabucchi, a quien, por nerviosismo, le impide intervenir en la conversación, acaparando la noche con el recuento del asesinato de Venustiano Carranza, mientras que horas antes había dejado a un taxista italiano explayarse a detalle y sin interrupciones sobre su vida diaria en compañía de su perra (123-124). En ese mismo viaje, Pitol neutraliza las expectativas de un joven estudiante de derecho italiano a quien termina dictando una cátedra de arte italiano renacentista, cuando inicialmente parecía que el estudiante recomendaría algunas piezas y museos al escritor mexicano. Con su conocimiento de la obra de Conrad y Mann, Pitol se gana la charla y la cooperación de Jerzy Andrzejewski, cuya novela *Las puertas del paraíso* traducía por encargo (255). Lo mismo recorre los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós (207) que reivindica los cómics del cartonista Gabriel Vargas, autor de *La familia Burrón* (250). De San Francisco a México, luego a Madrid, Praga y Mojácar, comparte sus entradas de un diario hipercosmopolita que da cuenta del proceso de escritura de su novela *El desfile del amor* (1984). Así, puede llegar a declarar a Varsovia, Praga y Budapest entre sus capitales culturales (169), pero también desestima la disyuntiva entre cosmopolitismo y nacionalismo. Contrario a la manera superficial en que durante la misma década de 1990 los escritores del “crack”^{vi} reactivaron la polémica de 1932 (Sheridan 2001) en la que Jorge Cuesta y el

grupo Contemporáneos^{vii} liquidaron la parte reaccionaria del fervor nacional, Pitol escribe:

Defiendo la libertad para encontrar estímulos en las culturas más varias. Pero estoy convencido de que esos acercamientos sólo son fecundos donde existe una cultura nacional forjada lentamente por un idioma y unos usos determinados. Donde nada hay o hay poco el avasallamiento es inevitable y lo único que se crea es un desierto de vulgaridad. (158)

La parte “Final” de la fuga lo regresa al contexto mexicano y, como observa Villoro, culmina con la clara politización de Pitol y su visión crítica del conflicto armado indígena que surgió en Chiapas en 1994. Allí advierte “el fortalecimiento de la sociedad civil” y la posibilidad cada vez más abierta de “plantear una discusión sobre racismo” (Villoro 2007, 321). La visión política de Pitol no esconde su raíz liberal, del mismo modo en que su tránsito deconstructivista de la cultura europea tampoco cancela su vocación occidental. Es en el momento de la escritura, en la articulación de una poética de ciudadanía a la vez global y personal, cuando Pitol resignifica las ansiedades (post)occidentales del escritor latinoamericano:

Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas. (42)

Desde el trabajo de Roberto Fernández Retamar —la dialéctica del “Calibán” americano que utiliza la lengua europea para intentar una emancipación epistemológica de su subjetividad colonizada— hasta los más recientes textos de Walter Dignolo —la reconsideración del legado postcolonial de la modernidad, entendida esta última como el proceso a través del cual Europa avanza “hacia la hegemonía mundial” (xviii)^{viii}—, el occidentalismo de pensadores como Alfonso Reyes y Octavio Paz ha sido sometido a examen. Cierta crítica académica ha conceptualizado la modernidad justamente como el proceso histórico que conllevó la fundación y desarrollo de las nuevas naciones latinoamericanas, la construcción de sus Estados modernos y la emergencia de sus centros políticos, culturales y económicos. Este proceso se concreta a partir de la institución de una dialéctica entre centro y periferia sobre la cuál se funda

lo que algunos llaman como el “mito” de la modernidad, siguiendo el trabajo, entre otros, de Enrique Dussel y Aníbal Quijano.^{ix} Esto es, una práctica postcolonial que convierte a los centros de producción cultural europeos en la meta de una evolución positiva y teleológica a la cual aspiran problemáticamente las naciones latinoamericanas, como se advierte, por ejemplo, en la obra de Sarmiento, Rodó y Darío. Nelly Richard observa desde esta perspectiva la idea de modernidad como la confirmación de “una posición de privilegio” (464) que tensa la relación hegemónica de Europa como centro y la rezagada condición de periferia latinoamericana enunciada desde ese mismo centro. Este análisis es propio de la crítica que en las últimas dos décadas del siglo XX se sumó a la noción de “postmodernidad” a partir de la desintegración de la Unión Soviética y el supuesto fin de las “narrativas maestras”, según lo concibió Jean-François Lyotard para luego ser popularizado hasta el hastío.^x Carlos Alonso, por citar un ejemplo representativo de esta corriente, estudia en *The Burden of Modernity* (1998) la “retórica” que desde fines del siglo XIX produjo textos ambiguos que manifestaban una ansiedad por la modernidad europea así como la búsqueda de la condición periférica que descalificaba esa ansiedad.

Más que continuar esta crítica, Pitol lleva a cabo una transformación radical en la manera en que el escritor mexicano contemporáneo puede relacionarse con la tradición occidental y la manera en que esta relación se problematiza como parte del continuo proceso de avances y retrocesos que distingue a las muy variadas elucubraciones de lo *nacional*, desde *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos hasta *El laberinto de la soledad* (1950) del propio Paz.^{xi} El ciudadano (post)occidental de Pitol no utiliza la lengua española sólo para agredir la herencia colonial, como pretendía Fernández Retamar: más bien se observa a sí mismo y se hace presente como el articulador de sus propias dinámicas culturales, con arbitrariedad espontánea en algunos casos, con premeditación en otros. Su condición americana, y alternativa a la europea, cede al cúmulo de lecturas, de relaciones personales, de gustos estéticos, de metas alcanzadas y fracasos estimulantes.

LA FUGA COMO SUBVERSIÓN SIMBÓLICA

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu traza la historia del emergente campo literario francés como el proceso gradual que las figuras señeras de finales del siglo XIX pusieron en movimiento para garantizar una relativa autonomía de la clase intelectual ante los distintos aparatos de poder. Bourdieu recuerda,

entre otros, a Baudelaire como uno de los protagonistas centrales que a partir de una serie de subversiones simbólicas construye ese espacio alternativo a los discursos hegemónicos. Anota Bourdieu que Baudelaire “afirma su derecho a la consagración” entre los grupos vanguardistas y “también el derecho, e incluso el deber, que incumbe al detentor de la nueva legitimidad, de revertir la tabla de valores” (109). *El arte de la fuga* opera en forma decididamente análoga: durante una sesión de hipnosis que reconstruye como el vehículo de reconciliación con varios conflictos personales de su pasado, incluyendo la trágica muerte de su madre, Pitol explica la peculiaridad heurística de su proceso narrativo, tan intuitivo e inasible como su proyecto literario en general:

Desde siempre, desde el inicio, lo que había hecho era desperdigar una serie de puntos sobre la página en blanco, como si por azar hubieran caído en ella, sin relación visible entre sí; hasta que de pronto alguno comenzaba a extenderse, a dilatarse y a lanzar tentáculos en busca de los otros, y luego los demás seguían su ejemplo: los puntos se convertían en líneas que corrían por el papel para encontrar a sus hermanas, fuera para subordinarlas o servirles, hasta que aquel conjunto inicial de puntos solitarios se transformaba en una figura cada vez más compleja, intrincada, con oquedades, pliegues, reticencias, desvanecimientos y oscuros fulgores. Eso era mi escritura o, al menos, el ideal de mi escritura. Podría haber añadido, pero me contuve, que mi exposición podía ser el reflejo de una manera específica de concebir la literatura, o bien, que esa aparente pérdida de dirección sobre el lenguaje había creado en mí una segunda naturaleza de la que no podía evadirme. (103-04)

Si la inseguridad y el titubeo del proyecto son subrayados por Pitol como aspecto esencial de su procedimiento, esto podría explicarse también por la condición misma del simbólico gesto subversivo que está llevando a cabo en la tradición literaria del México contemporáneo. Mientras que muchos de los escritores de su generación se propusieron agendas sociopolíticas claramente delineadas en la estructuración de sus proyectos literarios —aquí la obra de Carlos Fuentes como el ejemplo más representativo—, Pitol avanza con una tensión e incertidumbre que según Bourdieu son propias del “artista herético” (111) que como Baudelaire desestabiliza todas las prácticas y convenciones literarias de su época.

Para entender la forma en que esta dinámica afecta a la escritura autobiográfica, me remito ahora al conocido estudio sobre el género de José María Pozuelo Yvancos:

La escritura autobiográfica, en su intento por recuperar el aliento originario y el sentido testimonial de su valor conativo, establece no sólo una relación hombre determinado-escritura, sino sobre todo una relación hombre-voz, en su dimensión de presencia actualizada constantemente. (84)

El arte de la fuga presenta también las dicotomías propias de la voz autobiografiada que busca recuperar ese “aliento originario” del formalismo convencional con el que se estudia el género. Gradualmente, sin embargo, el sujeto articulador de gestos subversivos rompe con las estructuras anticipadas de la escritura autobiográfica y se reconoce como el ciudadano activo de una nación transcontinental imaginada de un modo análogo a la manera en que Benedict Anderson estudia la formación de los nacionalismos. Inserto entonces 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. En ese sentido, *El arte de la fuga* también pone en tensión el pacto autobiográfico que describe Philippe Lejeune: Pitol autor, narrador y personaje son parte del mismo proceso desarticulador de la fuga y es en parte la imposibilidad de autoidentificación plena lo que le permite acercarse al legado occidental desde un lugar de enunciación que es siempre *otro*. Guillermo Sheridan se explica así la inusual “simbiosis” entre persona y obra:

Como su literatura, la persona de Pitol es una refinada suma de caprichosa erudición, vivísimo caos, ingeniosa melancolía, ácida hilaridad. Pasa Sergio por la vida como por su prosa: hecho un manojito de nervios y prisas, dejando un relente de niebla tropical y aduanas eslavas; a su paso la calle se convierte en rambla o perspectiva, bajo su mirada proliferan los Jlestakovs y los Chichikovs y se engendra uno que otro Raskolnikov; si los escucha uno de cerca, sus casimires suenan a bolero y a Smetana. (Sheridan 1994, 263)

El arte de la fuga debe entenderse así no como un simple juego retórico de asociaciones inesperadas, sino como un complejo y gradual proceso de desarticulación de la visión occidentalista latinoamericana que se introduce en el siglo XX desde la obra de Jorge Luis Borges y cuyas resonancias pueden encontrarse también en la ensayística de escritores de su misma generación, especialmente en la extensa bibliografía de Carlos Monsiváis.

El proyecto diseñado por Pitol, al igual que la obra de Borges y Monsiváis, podría entonces estructurarse como un ejemplo de las dinámicas del campo de producción cultural occidental que describe Pascale Casanova en lo que ella denomina como la “república mundial de las letras”. Este acercamiento sociológico, basado en las teorías de Bourdieu, propone la existencia de un centro de legitimación del capital simbólico ubicado en París. La meta última de la literatura mundial, París es añorado por escritores de lenguas “minoritarias” que buscan allí su carta de naturalización occidental por medio del reconocimiento de los círculos intelectuales parisinos, como lo fue el caso de Borges, según explica Casanova, a pesar de pertenecer a “espacios literarios indigentes” (280). El texto desestabilizador de Pitol subvierte este modelo con un sujeto que, como hemos visto, habita distintos centros de producción y legitimación cultural que compiten con la autoridad de París recuperando las estrategias borgeanas que el estudio de Casanova pasa por alto. Desde la ciudad de México, Barcelona, Praga, Varsovia y Moscú, Pitol realiza un efectivo descentramiento de las capitales occidentales, normalizando su tránsito como agente al mismo tiempo autónomo y adscrito a sus muy diversas prácticas culturales.

Libros como *El arte de la fuga* perpetran un vaciamiento del anclaje nacional que asume el discurso y la circunstancia política e histórica de Vasconcelos. Cancela también la ansiedad de ser contemporáneos de todos los hombres que desde Alfonso Reyes a Octavio Paz había sido el mecanismo impulsador de la modernidad mexicana, la meta inalcanzable que acusa con su ausencia la condición fallida del Estado-Nación y su cultura. Entendido así, *El arte de la fuga* deja atrás la cortés petición castiza con la que Reyes solicita al “tribunal de pensadores internacionales” —es decir, a Europa— “reconocernos^{xiii} el derecho a la ciudadanía universal” (Reyes 1936, 342) para ser el elemento de apertura del campo literario nacional que explica la aparición de libros de autobiografía intelectual continuadores del proyecto de Pitol, como *Entre paréntesis* (2004) de Roberto Bolaño y *De eso se trata* (2007) de Juan Villoro, por mencionar dos de los más visibles en la actualidad. Si al margen de

esta corriente, autobiografías intelectuales como *En esto creo* (2002) de Carlos Fuentes y *Mentiras contagiosas* (2008) de Jorge Volpi, resultan irrelevantes, esto se debe a la imposibilidad de los sujetos de enunciación de ambos libros por superar la dialéctica del occidentalismo que desde sus dos extremos polarizantes —nacionalismo y cosmopolitismo— opera en forma análoga e irresoluta a partir de la ya mencionada polémica que confrontó al grupo Contemporáneos con los cenáculos de 1932. Escribir, con Pitol, bajo el signo de la fuga, no implica tampoco reactivar el debate a favor del cosmopolitismo: se trata más bien de transitar horizontalmente dentro de una nueva república intelectual que desmantela las jerarquías culturales y normaliza la condición exógena y supuestamente minoritaria del escritor latinoamericano. En la búsqueda de la modernidad mexicana y su occidentalización siempre postergada, la fuga convierte en obviedad el desenmascaramiento de los discursos nacionalistas que Roger Bartra o Claudio Lomnitz han llevado a cabo para descubrir las redes históricas de las más perversas inercias políticas en México. Más que una solución u otra salida del laberinto, *El arte de la fuga* cierra el debate occidentalista que divide a cosmopolitas y nacionalistas, revierte toda posibilidad de verticalidad de la cultura y “se desprende de su modelo” como conjeturaba Alfonso Reyes sobre la naturaleza del retrato. Es decir: reconfigura la naturaleza misma de la subjetividad autobiográfica que ya no busca la presencia unívoca de su voz, sino la libertad de su dispersión. *El arte de la fuga* cohabita y descentra las distintas capitales de producción simbólica y antes que la fijación de las tradiciones, transcurre, se disemina, se adhiere a la intermitencia, al vaivén, se aleja oblicua y vuelve a comenzar.

Notas

1. Ganador del Premio Cervantes en 2005, la bibliografía de Pitol es vasta y ampliamente reconocida. Entre sus principales obras narrativas se destacan: *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988), *Vals de Mefisto* (1989) y *La vida conyugal* (1991).

2. Me refiero, desde luego, al conocido artículo “Notas sobre la inteligencia americana” de Alfonso Reyes, que discutiré más adelante.
3. El Ateneo de la Juventud se fundó el 28 de octubre de 1909 y reunió a escritores como Antonio Caso, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y el propio José Vasconcelos. El grupo se distinguió como el núcleo intelectual que se opuso abiertamente a la corriente de pensamiento positivista que imperaba durante la dictadura de Porfirio Díaz y que tuvo su fin meses después del estallido de la Revolución Mexicana, el 20 de noviembre de 1910.
4. Me refiero al grupo político que encabezó Plutarco Elías Calles con la creación del Partido Nacional Revolucionario, que años después se convierte en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual ocupó la presidencia en México consecutivamente hasta 2000.
5. Más recientemente, Pitol publicó *Una autobiografía soterrada (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)* (2010) que puede leerse como coda o epílogo de su trilogía autobiográfica. Por cuestiones de espacio y por lo poco que agregaría a la presente investigación, he preferido no abordar este breve libro.
6. El grupo “crack” se dio a conocer como tal en 1996 con la lectura del “manifiesto crack” que en esencia suscribía la tradición cosmopolita de Latinoamérica contra el agotamiento del realismo mágico entre los epígonos de Gabriel García Márquez. Aunque con frecuencia también se asocia al grupo con otros escritores, el manifiesto fue firmado por Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi.
7. Agrupados en torno a la revista *Contemporáneos* (publicada entre 1928 y 1931), el grupo incluyó a Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza y Salvador Novo.
8. Todas las traducciones son mías a menos que se indique otra fuente.
9. Para una actualización de la perspectiva postcolonial, ver Moraña, Dusel y Jáuregui 2008.
10. Esta tendencia adquirió densidad con la lectura de la modernidad como el advenimiento de una lógica capitalista resquebrajada por medio de la fenomenología de la postmodernidad según la anota Fredric Jameson (1991). Jameson publicó las tesis centrales de este libro desde mediados de 1980 en distintas revistas académicas.

11. Si bien es preciso señalar aquí las limitaciones conceptuales de lo *nacional* en *El laberinto de la soledad*, es igualmente importante recordar que la obra de Paz resulta esencial para las subsecuentes generaciones de escritores mexicanos y su relación con occidente. Pienso por supuesto en los escritos de Paz sobre tradición y modernidad, su periodo en la India y aún sus intervenciones políticas desde la corriente democrática liberal que enfatizó en sus últimos años de vida.
12. El texto original, publicado en 1936 en la revista *Sur*, aparece el verbo en imperativo, en la forma de vosotros. Así ha sido reimpresso en algunas ediciones de las obras completas por el Fondo de Cultura Económica. En las más recientes reimpresiones de *Última Tule*, el verbo ha sido cambiado al indicativo en la forma de nosotros: “reconocednos” se lee ahora como “reconocemos”. La cita del texto de Reyes en el presente ensayo proviene, como se indica en la bibliografía, de la antología *El ensayo mexicano moderno* editada por José Luis Martínez. Este último anota que tomó “Notas sobre la inteligencia americana”, con el verbo en el imperativo original, de una edición de *Última Tule* publicada por Imprenta Universitaria en 1942.

Obras citadas

- Alonso, Carlos. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York: Oxford U.P., 1998.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 2006.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Ediciones Sin Nombre y Conaculta, 2002.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. 1992. Paris: Seuil, 1998.
- Bradú, Fabienne. “El arte de la fuga”. *Vuelta* 241 (1996): 106-07.

- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard, 2004.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Editorial Diógenes, 1971.
- Fuentes, Carlos. *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, North Carolina: Duke U.P., 1991
- Lomnitz, Claudio. *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space*. Berkeley: University of California, 1992.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Mignolo, Walter. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Molloy, Sylvia. *Acto de Presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE-Colegio de México, 1996
- Moraña Mabel, Enrique Dussel, y Carlos A. Jáuregui, eds. *Coloniality at Large: latin America and the Postcolonial Debate*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950. México: FCE, 1999.
- Pitol, Sergio. *Domar a la divina garza*. México: Era, 1988,
- . *El desfile del amor*. México: Era, 1984.
- . *La vida conyugal*. México: Era, 1991.
- . *Trilogía de la Memoria (El arte de la fuga, 1996; El viaje, 2000; El mago de Viena, 2005)*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Una autobiografía soterrada (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. México: Almadía, 2010.
- . *Vals de Mefisto*. México: Era, 1989.
- Pozuelo, Yvancos. José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. 1934. México: Espasa-Calpe, 1986.
- Reyes, Alfonso. “Parrasio o de la pintura moral”. 1940. *El ensayo mexicano moderno*. Ed. José Luis Martínez. México: FCE 1995. 312-330.
- . “Notas sobre la inteligencia americana”. 1936. *El ensayo mexicano moderno*. Ed. José Luis Martínez. México: FCE 1995. 332-342.
- Richard, Nelly. “Postmodernism and Periphery”. *Postmodernism: A Reader*. Ed.

- Thomas Docherty. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1993. 463-470.
- Ruisánchez, José Ramón. “Vasconcelos con Gorostiza: Odisea y muertes del Yo en el México posrevolucionario”. *Sociocriticism* 22.1-2 (2008): 103-26.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . “Sergio Pitol: específico radical”. *Tiempo cerrado, tiempo abierto: Sergio Pitol ante la crítica*. México: Era y UNAM, 1994. 263-266.
- Vasconcelos, José. *Ulises criollo*. 1935. México: Porrúa, 2003.
- Villoro, Juan. “Cantera de la memoria”. Sergio Pitol. *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama, 2007. 17-24.
- . *De eso se trata*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Volpi, Jorge. *Mentiras contagiosas*. México: Páginas de Espuma, 2008.