

Las metáforas del viaje: infancia, vacío cultural y deseo de mundo en *El arte de la fuga* (1996) y *El mago de Viena* (2005) de Sergio Pitlor

Enrique Schmukler

El vacío cultural

En *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Mariano Siskind repone la hipótesis de Sylvia Molloy (1980) según la cual la retórica fundacional de los escritores modernistas latinoamericanos era la de un “vacío cultural” que debía ser colmado. Partiendo de esa idea, Siskind postula que el deseo de formar parte de la literatura mundial era, para esos escritores, “una forma significativa de realizar su subjetividad moderna en el contexto de lo que percibían como un campo cultural desolado” (2016: 152). Este paraje cultural y literariamente desértico es el que imprimía en esa subjetividad en proceso de constituirse un “deseo de mundo desde una perspectiva cosmopolita” (*ibíd.*) en el que el “mundo” era concebido como “un espacio y un corpus literarios definidos por su exterioridad respecto de América Latina y que es postulado por los escritores modernistas como un reservorio universal de estéticas modernas/modernistas donde los cosmopolitas marginales encuentran recursos retóricos y tópicos para articular una modernización cultural no particularista” (*ibíd.*). Uno de esos recursos retóricos es, en efecto, el de la cultura y la literatura latinoamericanas entendidas como formaciones que deberían dejar atrás su estado originario de niñez y adoptar el talante y las responsabilidades de una cultura y una literatura maduras. Siskind cita una conferencia que Manuel González Prada dictó en Lima en el año 1886 en la que, apropiándose de un tópico kantiano ya analizado por Dardo Scavino (2014), insta a los intelectuales peruanos a “madurar y convertirse en adultos cosmopolitas” a la vez que recomienda contraer “un compromiso con la literatura mundial como la forma más productiva de superar el atraso de España y sincronizar la cultura

peruana con la universalidad secular de la modernidad (Siskind 2016: 160). Y cita los siguientes dos fragmentos de la conferencia del peruano:

[...] dejemos las andaderas de la infancia i busquemos en otras literaturas nuevos elementos i nuevas impulsiones. Al espíritu de naciones ultramontanas i monárquicas prefiramos el espíritu libre i democrático del Siglo.

[...] recordemos constantemente que la dependencia intelectual d'España significaría para nosotros la indefinida prolongación de la niñez (González Prada 1894: 26).

La niñez como un estadio que hay que dejar atrás y el viaje cosmopolita como una forma de escapar a la llanura cultural de los orígenes son dos metáforas de peso en la obra autobiográfica de Sergio Pitol.¹ Tanto en *El arte de la fuga* (1996) como en *El mago de Viena* (2005),² la maduración intelectual y literaria y el abandono del terruño natal como una forma de concretarla aparecen, con ciertas diferencias, cuando el escritor mexicano intenta hallar una explicación a su precoz vocación literaria. En la primera entrada de *El mago de Viena*, “El mono mimético”, Pitol menciona a tres autores de la primera mitad del siglo XX que ejercieron influencia en sus comienzos como escritor: Alfonso Reyes, William Faulkner y Jorge Luis Borges. De Reyes, Pitol rescata un consejo. Para el autor de *Visión de Anáhuac*, todo aspirante a escritor debía transformarse en un “simio con alta capacidad de imitación” (Pitol 2007: 451) y leer a sus escritores amados como si fuera “un detective” que pretende “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”

¹ *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2001) y *El mago de Viena* (2005), todos ellos publicados entre los años 1990 y la primera década de este siglo, conforman el bloque principal de la obra autobiográfica de Sergio Pitol. Ya en los títulos es posible distinguir un vasto arco temático en el que confluyen el viaje, el contacto con el *afuera* y la experiencia cosmopolita.

² Las citas que en este texto se hacen de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* pertenecen al libro *Trilogía de la memoria* (2007) en el que Pitol reunió sus textos autobiográficos más relevantes.

(*ibid.*). A decir verdad, la idea no es de Reyes, sino de uno de los ídolos literarios de Pitól, Robert Louis Stevenson, quien la había volcado como *ars poetica* en su *Carta a un joven que quiere ser artista*. Pitól, de todos modos, no oculta sus reservas respecto de aquella enseñanza, admitiendo su eficacia siempre y cuando el escritor en ciernes tuviera la cautela de abandonar el modelo a tiempo, desligándose “de los lazos que lo ataban al estilo elegido como punto de partida [y del] intuir el momento preciso de hacer suyo todo lo que requiera la escritura” (2007: 452). El escritor sabrá entonces que “el lenguaje es el factor decisivo” y que será el estilo, esa “emanación del idioma y del instinto quien creará y modulará la trama” (*ibid.*).

Los escritores frente a los cuales Pitól se comportó como el primate copista de Stevenson fueron los dos restantes: Faulkner y Borges. Con respecto al primero, Pitól recuerda haber tenido contacto con su literatura por primera vez en los años cincuenta, en su adolescencia, al abrir un número especial de *México en la cultura*³ dedicado al cuento fantástico latinoamericano. Allí, junto con “Los caballos de Abdera”, de Leopoldo Lugones, se topó con “La casa de Asterión”, cuya lectura habría de depararle una “deslumbrante revelación”: “Jamás había imaginado que nuestro idioma pudiese alcanzar semejantes niveles de intensidad, levedad y sorpresa” (2007: 453). Sin embargo, sobre el final, Pitól señala la curiosidad de que, a diferencia de lo que le ocurriera con Faulkner, nunca había considerado a Borges una influencia en su obra: “He leído y releído los cuentos, la poesía, los ensayos literarios y filosóficos de este hombre genial, pero jamás lo concebí como una influencia permanente en mi obra, como lo fue Faulkner” (2007: 453). Todo indica que Pitól pudo despegarse de Borges antes de que ejerciera sobre él y su obra una influencia pernicioso. El caso de Faulkner es el opuesto. Pitól, en sus primeros relatos, ambientados en Veracruz, confiesa

³ Legendaria suplemento cultural dirigido por Fernando Benítez. Apareció entre 1948 y 1961 en el diario *Novedades*. Fue un suplemento clave en la modernización del campo literario mexicano en el que, entre otras firmas, publicaron artículos, reseñas y ensayos Alfonso Reyes, Octavio Paz, Elena Poniatowska y Carlos Fuentes. Además de albergar nuevas plumas latinoamericanas como la de Borges entonces, funcionaba como puente cultural con Europa, un poco a la manera de la revista *Sur* en Buenos Aires.

haber aceptado voluntariamente su influencia, adoptando para su escritura “su sonoridad bíblica, su grandeza de tono, su complejísima construcción” (2007: 454).

Pitol elogia, pero no revela las huellas de la obra faulkneriana en su propia escritura. Tampoco se demora en las razones por las que Borges no habría sido una influencia para ella. En ambos casos, la conclusión correspondería al lector. Lo que no admite discusiones, porque la única evidencia es su propia versión de los hechos, es que la lectura absorbente de uno y otro durante su adolescencia tuvo un efecto sobre su escritura. La lectura de Faulkner y de Borges –escribe– le permitió “ignorar los riesgos telúricos de la época, la grisura costumbrista y también la falsa modernidad de la prosa narrativa de los Contemporáneos” (2007: 452).⁴ Algunas páginas más adelante, promediando la entrada titulada “El tríptico”, donde se narran las peripecias de un viaje con unas amigas por el sur de Italia, Pitol vuelve a evocar la influencia de Borges y de Faulkner, añadiendo una información significativa. Confiesa que al revisar sus primeros relatos descubrió, no sin sorpresa, contra lo que siempre había creído, que estos habían sido escritos *para expulsar de él su infancia*. Escribe Pitol: “Me resulta extraño; siempre creí que esas narraciones eran un homenaje a mi niñez, a la vida rural, a mis enfermedades iniciales, a mi neurastenia precoz, y resulta que tal vez no hubo nada de eso” (2007: 511). Para liberarse “de toda ligadura”, para ser él mismo, vuelve a hacer alusión a Borges y Faulkner al señalar que gracias a sus “procedimientos literarios” consiguió esa “anhelada independencia” (*ibíd*).

Es interesante observar que Pitol describe sus primeros relatos como constituidos por un mundo “carente de luz”, poblado de personajes de rictus trágicos en el que “la vida se desgranaba en un continuo, lento movimiento hacia la desintegración”; un

⁴ La falsedad que señala Pitol no es sino la afectación con que poetas como Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Salvador Novo, “como un medio para escapar del rancho, de la tenebrosa selva y los caudalosos ríos”, al volcarse a la narrativa repitieron “los efectos brillantes” de los escritores europeos que en aquella época veneraban (los Gide, Giraudoux, Cocteau, Bontempelli). Y lo lograron, concluye Pitol, pero “al precio de desbarrancarse en el tedio y, a veces, en el ridículo” (2005: 10).

mundo en el que una minoría de hombres y mujeres “vivos”, una vez terminada la Revolución, “se habían marchado a las grandes ciudades o sencillamente habían preferido dejarse morir” (2007: 511-512). En su lectura, el deseo de mundo se opone a la vida de provincia, rural y sedentaria. La expulsión de la infancia parece develarse en la diferencia que existe entre estos universos. Porque si el mundo de sus primeros relatos carece de luz a pesar de estar estos ambientados en el trópico mexicano, si en ese mundo “todo se marchitaba y descomponía en las viejas casas de hacienda”, su segunda etapa narrativa se le antoja, en cambio, “vitalmente contundente” (2007: 512). Ese segundo momento estará marcado por los viajes. Pero la vitalidad no significa que Pitól fuera a adoptar una postura antiintelectual. Muy por el contrario: viajar significará “la manera de contradecir *el encierro infantil* en habitaciones impregnadas de un dulzón olor a pócimas y yerbas medicinales” (*ibíd.*, el subrayado es mío) por medio de una serie de viajes que significará la oportunidad de entrar en contacto con la tradición literaria occidental.

Pitol, Reyes y el viaje como visión

La cifra de ese contacto no es únicamente la referencia a Borges y Faulkner, sino también a Alfonso Reyes. La importancia de Reyes en Pitól no debe leerse únicamente en las múltiples alusiones a su figura o en el hecho de que Reyes sea la referencia que abre *El mago de Viena*. Su figura debe interpretarse, sobre todo, como un modelo de intelectual desplazado que se sirve de su experiencia cosmopolita para nutrir su vida intelectual. En un artículo sobre los años que el autor de “Notas sobre la inteligencia americana”⁵ transcurrió en Madrid, Beatriz Colombi describe la precariedad de su vida parafraseando a Adorno (*Minima moralia*). Señala que Reyes subsistía en una “vida dañada” puesto que, además de abandonar *in extremis* el París asediado por las movilizaciones y los bonos de racionamiento, aparte

⁵ También este texto apela a la retórica modernista de la madurez para postular un camino posible a seguir para la cultura latinoamericana. Cf. Reyes (1978) [1936].

de pasar frío y hambre, había tenido que desprenderse, junto con sus prerrogativas consulares, de su biblioteca. Frente a esa situación, la escritura⁶ y la producción intelectual fueron clave para restituir paulatinamente cierta sensación de estabilidad en su nueva situación, marcando a su vez el itinerario de su vida de emigrado. Y no por casualidad la adaptación definitiva de Reyes a Madrid ocurre cuando comienza a trabajar en el equipo de Ramón Menéndez Pidal. Desde su nuevo rol de *scholar*, entre “ensayos, teatro, crónicas, traducciones, ediciones críticas”, edificará una obra que aspira a “integrar lo mexicano con lo universal” (2004: 144), algo que se cristalizará años después, en su ensayo del mismo nombre de 1934.⁷

Su experiencia de exiliado en Madrid es significativa a la hora de pensar la originalidad de *Visión de Anáhuac*, quizá el más relevante de los textos que Reyes escribió durante su estadía en la capital española. En este ensayo, en el que el escritor mexicano escribe, desde Europa y bajo el influjo de las vanguardias y en particular del cubismo, una historia fragmentaria de México, la patria “no es una región idealizada sino un *patchwork* de palabras heredadas al que debe otorgarle un sentido estético y político” (Colombi 2004: 153). Entre las lecturas críticas que el texto de Colombi convoca es particularmente lúcida la de Magdalena Perkowska-Álvarez (2001), quien encuentra en la estructura cuatripartita del ensayo una composición que “no sigue el principio de la representación lineal o sucesiva sino el de la simultaneidad de visiones que componen un objeto único” (cit. en Colombi 2004: 146). Ese objeto único es no obstante múltiple desde el punto de vista estético en la medida en que, al adoptar la forma pictórica del tríptico o retablo medieval, el ensayo consigue establecer “no solo una síntesis entre momentos disímiles en esta sumaria historia mexicana (mundo prehispánico, conquista, colonia, presente de la enunciación)”, sino también entre “disparres resoluciones estéticas”. Así, concluye Colombi,

⁶ Sobre todo, la escritura epistolar del diálogo con Pedro Henríquez Ureña en el cual “entre encrucijadas, hoteles y esquinas [...] los escritores desplazados de su medio se encuentran y restituyen, aunque sea de modo vicario, la comunidad perdida” (Colombi 2004: 142).

⁷ Me refiero al ensayo *Lo mexicano y lo universal*.

Las metáforas del viaje: infancia, vacío cultural y deseo de mundo en
El arte de la fuga (1996) y *El mago de Viena* (2005) de Sergio Pitol

Visión de Anáhuac es al mismo tiempo un retablo churrigueresco –complejo, barroco, recamado– y un objeto vanguardista que obedece a la lógica del montaje, la yuxtaposición y la simultaneidad del cubismo. Pero también responde a una estética clásica (y de algún modo modernista) en su búsqueda de equilibrio y síntesis de todos sus elementos (2004: 148).

En la necesidad de hallar una síntesis entre facetas heterogéneas de una misma experiencia (la del viajero intelectual) habría que buscar el sentido de la palabra “visión” del título. Colombi recorre algunas de las interpretaciones más frecuentes de la crítica. Una de ellas, que podríamos denominar suprasensorial o metafísica, en el sentido de que la “visión” no remitiría a un “ver” fenoménico sino poético,⁸ es la de Yvette Jiménez de Báez (1989), quien afirma que *visión* “equivale al principio de raíz prehispánica de cerrar los ojos para ver en profundidad el sentido de las cosas” (cit. en Colombi 2004: 149). En el texto de Reyes, ese principio supondría, según la crítica, que “lo imaginado, el discurso de la utopía, revelará así, por contraste, el discurso de la Historia” (*ibíd.*). La interpretación de Colombi, complementaria, pone el acento en el carácter sintético del término “visión”; apelando al pensamiento de Humboldt (el libro de Reyes comienza con la cita del naturalista alemán: “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire” (Reyes 1995: 13), su significación estaría vinculada a la inmediatez del viaje y a la dificultad que todo viajero tiene para captar la heterogeneidad del mundo que se despliega ante su mirada transitoria. La visión o el cuadro “permite la síntesis descriptiva y pictórica de la heterogeneidad del mundo natural” (Colombi 2004: 151).

Puntos en común entre Reyes y Pitol: en cuanto a la manera de abordar, desde la literatura, la historicidad, ambos optan por una narración fragmentaria que pone en cuestión la linealidad y el orden cronológico del relato histórico. En Pitol, la historicidad que se busca perturbar es la del propio sujeto de la enunciación: su biografía. Como en *Visión de Anáhuac*, *El arte de la fuga* es un tríptico en el que cada uno de los “paneles” es dominado por un tema (“Memoria”, “Escritura” y “Lectura”).

⁸ La visión sería menos una propiedad del observador que del vidente, como en la *Lettre du voyant* de Arthur Rimbaud.

El vínculo entre las partes no es sucesivo y la evocación de la infancia, por lo demás, se yuxtapone con la evocación que de ese mismo período iniciático se hace en *El mago de Viena*. También la palabra “visión” aparece en *El arte de la fuga*. La primera entrada del capítulo “Todo está en todas las cosas” se titula “Sí, también yo he tenido mi visión”. Si nos aventurásemos en el juego de las libres interpretaciones, la frase podría leerse como una respuesta directa a Reyes o incluso al mismo Humboldt. Pero es una cita de *Al faro* de Virginia Woolf. Pitol evoca en ella su primera visita a la ciudad de Venecia. La ciudad no aparece como el espacio geográfico de una visita turística o de una breve experiencia literaria. Tampoco pretende Pitol ilustrar el flechazo que selló su vínculo amoroso con un destino que habría de visitar no menos de una docena de veces más. Venecia es en realidad el nombre con el que Pitol consigna una experiencia marcada por un hecho fortuito: la pérdida de sus anteojos que, siendo él miope, lo obligó a visitar por primera vez la ciudad casi a ciegas. El resultado, al parecer, fue tan deslumbrante como paradójico:

Mi miopía de ningún modo atenuó el deslumbramiento [...]. Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. Veía resplandores de oro viejo donde seguramente había descascaramientos en un muro. Todo estaba inmerso en la neblina como en las misteriosas *Vedute de Venezia* coloreadas por Turner. Caminaba entre sombras. Veía y no veía, captaba fragmentos de una realidad mutable; la sensación de estar situado en una franja intermedia entre la luz y las tinieblas se acentuó más y más cuando una fina y trémula llovizna fue creando el claroscuro en que me movía (Pitol 2007: 30).

Es interesante que la miopía defina esa primera visita a Venecia, sobre todo teniendo en cuenta que se trata del primer viaje de Pitol a Europa. Lo propio de la visión miope es que los objetos distantes se vuelven borrosos y difusos. Y esa es, justamente, la característica que adopta la aproximación a una cultura inédita, hasta entonces solo aprehendida por Pitol a través de la información libresca. Sin embargo, una visión difusa es también una visión (que) *vaga* como la mirada del sujeto cosmopo-

lita, cuya experiencia está signada por el viaje y la errancia: “De algún modo mi viaje por el mundo, mi vida entera, han tenido ese mismo carácter. Con o sin lentes nunca he alcanzado sino vislumbres, aproximaciones, balbuceos en busca de sentido en la delgada zona que se extiende entre la luz y las tinieblas” (Pitol 2007: 42).

La partida: cosmopolitismo y escritura

En Pitól el *deseo de mundo* se manifiesta en un *deseo de viajes*. La pregunta es, entonces, por el vínculo entre viaje y literatura y, en particular, por el modo en que el cosmopolitismo pudo incidir en la transformación de su manera de entender la literatura. En *El arte de la fuga* retoma, para explicar su decisión de viajar, el mismo período de iniciación a la literatura que diez años después volverá a mencionar en *El mago de Viena*.⁹ Sin embargo, repasa ese período a partir de algunas informaciones que en el texto del 2005 no menciona, probablemente para evitar repetirse. Son datos que permiten valorar mejor la función cultural, intelectual y literaria del viaje. En “El narrador”, la primera entrada de “Escritura”, la segunda parte del tríptico se demora en su lugar de nacimiento, la ciudad de Potrero, en Veracruz, un ingenio azucarero que compara con las “fincas de Nueva Guinea, del Alto Volta o de la Amazonia” en razón de su postergación sociocultural (Pitol 2007: 128). Efectivamente, los altos índices de insalubridad que había en Potrero lo condenaban a pasar largos períodos en cama, víctima, entre otras pestes, del paludismo. La representación del México de los años cuarenta y cincuenta como un país postergado, afectado por enfermedades endémicas, y la de Pitól como un niño confinado al encierro, introducen la primera representación de su persona en contacto con la literatura. Porque aquellos largos períodos de convalecencia lo llevaron a sumergirse en la lectura y encontrar en ella la posibilidad de vivir una vida en la que el uso

⁹ La deliberada recurrencia de esta escena iniciática en ambos textos parece indicar que en ella se condensan algunos biografemas fundamentales para la construcción autobiográfica de su figura de autor.

del cuerpo podía estar ausente pero en la que, así y todo, inmóvil, era capaz de viajar de “Verne entero y *La Isla del Tesoro* y *El llamado de la selva* y *Las aventuras de Tom Sawyer*, a las novelas de Dickens, y luego, sin transición, al *Ulises Criollo* de José Vasconcelos, a la *Guerra y la Paz*, los poetas mexicanos del grupo *Contemporáneos*, Freud, Proust, D. H. Lawrence, las lenguas extranjeras” (*ibíd.*). Sin embargo, no era la única fuente de literatura aquella vida libresca a la que Pitol se entregaba “de grado y por fuerza” en su niñez. En el mismo período también recibía inevitablemente los relatos orales que se reproducían en las conversaciones entre su abuela, su cuñada y algunas amigas que no eran sino evocaciones de un mundo pretérito y perimido, el mundo de antes de la Revolución mexicana:

Entre todas se las ingeniaban para que la conversación evitara cualquier tema contemporáneo y permaneciera estrictamente detenida en una especie de utopía derrotada, de edén subvertido: el mundo anterior a la revolución, cuando se podía viajar a Italia y no solo a Tehuacán a tomar las aguas para recuperar una salud que a fin de cuentas no servía para nada, puesto que el tiempo que merecía la pena vivirse había quedado atrás, extraviado, destrozado (*ibíd.*).

Se conjugan en ese relato de iniciación tres ingredientes: la lectura literaria, la oralidad y el anhelo de algunas lejanías –Italia, por ejemplo– que en otro tiempo habían estado al alcance, pero ya no. Pitol cree descubrir en ello la razón primera de su vocación de escritor. Sin embargo, lo que queda en evidencia en “El narrador” –al igual que en *El mago de Viena*– es que lo que en verdad estimulaba ese origen no solo era el deseo de escribir, sino el de viajar, vale decir, aquel “deseo de mundo” al que se refiere Siskind.

En “El narrador”, Pitol rememora su primer viaje, a finales de la década de 1950. O, mejor dicho, sus dos primeros viajes; el primero, cuyo itinerario debía incluir varios países de América Latina pero que se detuvo imprevistamente en Venezuela, entonces bajo la dictadura de Pérez Jiménez; el segundo, a una gran ciudad: Nueva York. ¿Qué lectura hace Pitol de las supuestas resonancias que ambos viajes tuvieron en su formación de escritor? Al cabo del primer viaje, y a poco de regresar a México, Pitol escribe sus

primeros relatos que recogerá y publicará en sus dos primeros libros, *Tiempo cercado* e *Infierno de todos*. En la rememoración de Pitol de esos años, la relación entre literatura y viaje se vuelve más compleja. Pitol tiene el deseo de viajar y es “en viaje”, durante su estadía en Caracas, donde escribe sus primeros textos de no ficción. Del mismo modo, al regresar a México, como ya se ha señalado, escribe sus primeros cuentos de raigambre faulkneriana, pero de temática regionalista. Ahora bien: esos primeros cuentos, confiesa, tuvieron una única virtud, que Pitol describe por medio de una serie de metáforas biológicas en las que también aparece la de la madurez y el corte con el origen. Gracias a esos primeros cuentos, escribe Pitol, consiguió expulsar las “toxinas acumuladas desde su niñez” que no eran sino las “historias familiares que ejemplificaban el deterioro de inmensas casas poseídas poco a poco por la humedad” (2007: 132). Su única virtud fue que le permitieron “cortar un cordón umbilical que se resistía a cortarse” y así “despojarse de un mundo que solo me pertenecía vicariamente” y sentirse “en la obligación de relatar hazañas y desastres más próximos a mi experiencia” (*ibíd.*).

La necesidad de que su escritura se vincule con su experiencia es lo que lo llevará a viajar. Sin duda hay una relación entre esta “obligación” y aquel primer momento de independencia poética en el que el escritor principiante toma su propio camino y se aparta de la línea trazada antes por sus maestros. Interrumpir el vínculo con el origen y el lugar de nacimiento del mismo modo que lo hiciera con las primeras influencias que lo llevaron a dar los primeros pasos en la literatura comparten un mismo propósito: dar con la nota personal de la propia escritura. Es por eso que, en *El mago de Viena*, Pitol reflexiona que al viajar su escritura comenzó a estar atravesada por sus “circunstancias personales” y que los libros de cuentos y las novelas de ese período eran un “un espejo cierto de mis movimientos, una crónica del corazón, un registro de mis lecturas y el catálogo de mis curiosidades de entonces” (2007: 513). Y a continuación añade: “son los cuadernos de bitácora de una época muy agitada. Si leo unas cuantas páginas de alguno de esos libros sé de inmediato no solo dónde y cuándo las escribí sino también cuáles eran las pasiones del momento, mis lecturas, mis proyectos, mis posibilidades y mis tribulaciones” (*ibíd.*).

Las circunstancias de los viajes imprimen su marca en la escritura. En cuanto a las lecturas, el viaje le otorga a Pitol la posibilidad de apartarse del itinerario prefijado para todo aspirante a escritor en el México de la primera mitad del siglo XX. Moverse libremente por el mundo le permite, a su vez, leer hedonísticamente, puesto que, lejos de la propia patria, se puede permitir no tener ninguna obligación con “el entorno”, es decir, con lo que comúnmente se llama el sistema literario nacional. De allí que Pitol afirme que, en esa época, la de los primeros viajes, “no pertenecía a ningún cenáculo, ni era miembro del comité de redacción de ninguna publicación, [ni tenía que someterse] al gusto de una tribu, ni a las modas del momento [y en consecuencia podía] integrar libremente [su] olimpo (2007: 512).

“Comencé a integrar libremente mi olimpo”, escribe. Al calor de los viajes, entonces, se dejará absorber, en primer lugar, por los escritores de la *Mitteleuropa* que, salvo Kafka, según él nadie o casi nadie conocía en México en aquel tiempo. Los dioses de ese olimpo personal eran Musil, Canetti, Von Hannah, Broch, Von Doderer, Ursidil, pero también divinidades eslavas que decide no enumerar porque “llenaría una página con nombres” (*ibíd.*). Y así como sus autores venerados pertenecen en su gran mayoría a la modernidad literaria del siglo XX o al gran período de la novela realista decimonónica, la independencia que le permite la experiencia cosmopolita le hará caer en la cuenta de que el vanguardismo posestructuralista de la revista *Tel Quel* le resultaba “letra muerta” (*ibíd.*).

Si la experiencia del escritor es lo que nutre su escritura, de tal forma que la dimensión experiencial pasa a formar parte constitutiva de su poética, esa experiencia debería suministrar una materia y una percepción del mundo y del sujeto que el contexto familiar de los primeros relatos, en cambio, no podía ofrecer. Es en este punto donde el viaje a Nueva York lo confronta a una experiencia cosmopolita verdaderamente transformadora. A grandes trazos, ese viaje se limita a la visita que hizo al Museo de Arte Moderno (MoMA). Es allí donde se produce un encuentro revelador con las vanguardias europeas de entreguerras, en especial con el expresionismo alemán al descubrir la obra de Max Beckmann y su tríptico “La partida”. Escribe:

Las metáforas del viaje: infancia, vacío cultural y deseo de mundo en *El arte de la fuga* (1996) y *El mago de Viena* (2005) de Sergio Pitol

A diferencia de los políticos tradicionales que narran una historia, la vida trágica de un mártir, el camino hacia la conversión de un pagano superdepravado que termina siendo Papa, las hazañas de un guerrero que somete amplios territorios a la catequización, las vicisitudes de un Emperador para mantener la integridad de su Imperio a pesar del empuje de un enemigo infiel, donde cada sección cubre un tramo de la historia para que el conjunto pueda darnos la visión total, los trípticos de Beckmann se saturan de figuras extrañas comprometidas en actos incomprensibles. Surge ante nuestros ojos una rica imaginaria donde algunos signos se repiten una y otra vez como sostenes de una mitología personal. Ninguna suma es posible, y, por lo mismo, la progresiva sucesión de una historia nunca logra darse (Pitol 2007: 133).

Pitol descubre en “La partida” (pero este cuadro es, en verdad, una metonimia del arte y la literatura moderna, del quiebre que para el espectador supusieron las vanguardias históricas al derribar, como bien afirma el multicitado Andreas Huyssen (2002), la gran división entre arte elevado y arte de masas, es decir, las coordenadas básicas de la percepción estética; Groys 2014) una obra que, en lugar de clausurar el sentido de una experiencia dentro de los límites de un relato coherente, hace estallar su materia en un caleidoscopio de escenas refractarias entre sí. Pitol cita el testimonio de Beckmann para revelar el sentido de su obra:

“El cuerpo atado es parte de uno mismo, es el cadáver de los recuerdos, errores y fracasos, el asesinato que cada uno de nosotros comete en algún momento de su vida. Al no poder el hombre librarse jamás de su pasado tiene que cargar para siempre ese cadáver; en tanto que a su lado la Vida toca un tambor” (cit. en Pitol 2007: 134).

A lo que Pitol concluye:

Me dejaría cortar el cuello si alguien que no hubiese leído la interpretación de Beckmann se detuviera ante el tríptico y tradujera de manera parecida aquel fragmento. Cada espectador tendrá que descifrar los elementos como mejor pueda, echando mano de vivencias o experiencias personales; eso, que parece inevitable, no significa enriquecer ni empobrecer el placer estético. Desde luego saltan ciertos elementos generales a la vista: una crispada tensión entre el poder de la Vida y la presencia de la Muerte, y otras subsidiarias resultantes de una serie

de enfrentamientos entre clausura y espacio abierto, salud y enfermedad, dignidad y humillación. No se me ocurre por el momento añadir ningún otro rasgo, pero en mi fuero interno me empeñaría en encontrar coherencia a esa multitudinaria conjunción de figuras y situaciones enigmáticas, la transformaría en historias, en tramas que nada tendrían en común con la versión del pintor. (*ibíd.*)

El contacto con Beckmann supone, para el escritor mexicano, un doble descubrimiento. Por una parte, un ensanchamiento de la experiencia que se produce al contacto del mundo. Por otra parte, el descubrimiento de un artista que rompe con su horizonte de expectativas al enfrentarse a la posibilidad de otras gramáticas, contradictorias, paradójicas, reñidas con la lógica cronológica, que desafían la transparencia de los relatos para dar cuenta de la experiencia vital. Un doble descubrimiento que es congruente con el radical extrañamiento que impone el viaje, la experiencia cosmopolita y que incidirá en su propia poética, en el carácter experimental de muchas de sus obras de madurez y en la estructura fragmentaria de sus obras autobiográficas.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2004). *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Obras Completas 4, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- Colombi, Beatriz (2004). *El viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- González Prada, Manuel (1894). "Conferencia en el Ateneo de Lima", *Páginas Libres*, París: Tipografía de Paul Dupont, 3-34.
- Groys, Boris (2014). *Volverse público. La transformación del arte en el ágora contemporánea*, trad. de Paola Cortés Rocca, Buenos Aires: Caja Negra.
- Huysen, Andreas (2002). *Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, trad. de Pablo Gianera, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Las metáforas del viaje: infancia, vacío cultural y deseo de mundo en
El arte de la fuga (1996) y *El mago de Viena* (2005) de Sergio Pitol

- Jiménez de Báez, Yvette (1989). “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXVII, núm. 2: 465-479.
- Molloy, Sylvia (1980). “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”, *Sin nombre*, vol. 11, número 3: 7-15.
- Perkowska-Álvarez, Magdalena (2001). “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XLIX, Núm. 1: 81-96.
- Pitol, Sergio (2007). *Trilogía de la Memoria*, Barcelona: Anagrama.
- Reyes, Alfonso (1995) [1956]. *Obras Completas II: Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*, México D.F.: FCE.
- (1978) [1936]. “Notas sobre la inteligencia americana”, *Cuadernos de Cultura latinoamericana*, México D. F., UNAM, núm. 15: 5-17.
- Rimbaud, Arthur (2009). *Œuvres Complètes*, París: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade].
- Scavino, Dardo (2014). *Las fuentes de la juventud. Genealogía de una devoción moderna*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Siskind, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Buenos Aires: FCE.