

# Vaivenes de la memoria: Sergio Pitol en Italia

Marcela Croce

Universidad de Buenos Aires, Argentina

**Abstract** The travel story constitutes a voluminous record in Latin American history. The story of the experience of cultural crossing extends from the chronicles of the conquest to contemporary authors. A selection of texts by Sergio Pitol, including travel diaries, chronicles and autobiographical stories, is the focus of this investigation into the variations and ups and downs of a literary form that reflects the experience of cultural exchange.

**Keywords** Travel diary. Autobiography. Latin American history. Chronicle. Cultural crossover.

Dos expectativas orientan la lectura de los diarios de viaje. Una, acaso la predilecta de la multitud, es el acceso a la experiencia de quien ha cumplido la travesía. Otra, menos frecuentada pero de innegable potencialidad, es el desentrañamiento de un régimen de escritura cuyo soporte transita las cartas, los informes, los breviaros y aquellos registros puramente personales que orillan la autobiografía. Un ejemplo de tal despliegue son las sucesivas entregas de los recorridos de Sergio Pitol, desde la estricta denotación del título *El viaje* hasta la proclama intimista de *Una autobiografía soterrada*, pasando por los vaivenes memorialistas de *El arte de la fuga*. En ese conjunto heterogéneo que no rechaza la transcripción de los sueños y en el que se incrustan repetidamente los tropiezos en la salud del relator, no es raro que un mismo episodio adquiera dimensiones y consecuencias que lo tergiversan. Mi primer recaudo es excluir precisamente *El viaje*: porque su órbita es el mundo eslavo del que me confieso ignorante, porque la extrema concisión de esas dos palabras

me parece más provocadora que provocativa y porque al suprimir un texto que exige ser considerado me atengo a la precaución elemental de evitar cualquier énfasis. También porque adentrarse en esa zona supone asociar el de Pitól al recorrido que previamente ha cumplido otro mexicano, el poeta estridentista Germán List Arzubide, que derivó en el título *Mi visita a Rumania* (1961) y en la conferencia *Polonia en mi cariño* (1964).

Hace ya sesenta años David Viñas hizo su inauguración crítica con *Literatura argentina y realidad política* (1964), cuya primera sección se titula «La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético». La tipología atañe tanto a los trayectos como a los intelectuales, de modo que la serie que inicia con Manuel Belgrano finaliza en la estricta contemporaneidad con León Rozitchner. En el medio están el viaje utilitario de Juan Bautista Alberdi, el viaje balzaciano de Sarmiento, el viaje consumidor de Lucio V. Mansilla y otras designaciones en que los atributos se alivian mientras se colectivizan los protagonistas. No es mi propósito detenerme en el modo en que Viñas lee los diarios de argentinos que consignan invariablemente la necesidad de aprender y consagrarse a través de la relación con Europa: solamente señalo el papel que le cabe al viaje como organizador crítico. Una década después, en *De Sarmiento a Cortázar* (1974), más de la mitad del libro se trama en torno a los recorridos: la primera parte es «Itinerario del escritor argentino»; la segunda, «El viaje a Europa», amplía las escalas del volumen inicial e introduce el capítulo sobre el «viaje contradictorio» para concederle unas líneas a ese amigo ítalo-argentino que era Vanni Blengino.

El viaje como régimen de escritura convoca otra forma que también se debate entre los rasgos genéricos y el solapamiento con diversos ejercicios: la utopía. A caballo entre el relato de una experiencia o de una imaginación y la identificación literaria de sus manifestaciones, tanto el viaje como la utopía han sido prácticas habituales en el orden latinoamericano. A veces, incluso, colindantes en su propósito de diseñar un lugar sustraído de todo asidero real. Para asomarme a los diarios de viaje a través de un autor mexicano como Pitól no puedo soslayar las cartas y crónicas de Indias que desde fines del siglo XV fueron la discursividad más abundante en torno a América, como tampoco la profusa literatura de periplos que rodearon el conocimiento inicial de estas tierras -vayan como síntesis los *Naufragios* de Álvarez Núñez Cabeza de Vaca y los cuadernos de Antonio Pigafetta- pero, a fin de no perderme en una nómina propicia antes a creer en el portento que a acercarse desprejuiciadamente a un espacio, me detengo en una serie de volúmenes del siglo XIX que traen adosada la condición ilustrativa: los que componen el *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* de Alexander von Humboldt.

En el barón prusiano, que tengo por fundador de la literatura latinoamericana moderna tanto por sus textos como por el impacto de su figura –cuyas repercusiones declaran, entre otros, el drama *Humboldt y Bonpland taxidermistas* del venezolano Ibsen Martínez como también la novela *La fragata de las máscaras* del uruguayo Tomás de Mattos–, el viaje no se limita al ansia autobiográfica de obtener fama y construirse un nombre epónimo. Su disparador es el aburrimiento que le produce «el estrecho círculo de la vida sedentaria» (Humboldt 1991, 37). El traslado resulta compensación por una existencia atribulada que, si en Humboldt responde al enfrascamiento en el estudio, en Pitol es producto de la orfandad prematura y del trastorno político de México en los años 60. Previsiblemente, el tránsito minuciosamente ordenado del noble codicioso de saberes se revierte en descuido en el mexicano, quien comienza perdiendo el barco que debía llevarlo a La Habana y casi queda en tierra al cabo de una noche de cabaret cuando el *Francesco Morossini* [sic] zarpa con rumbo transatlántico. Correlativamente, el diario que lleva Humboldt aporta un registro de observaciones (captado con el instrumental que ha logrado reunir y que es el único equipaje que le importa conservar), en tanto en Pitol ese documento se perfila como un avatar de la autobiografía. Además de los destinos cruzados de ambos sujetos –uno fascinado con el continente que urge dimensionar y describir, el otro obsesionado con una cultura que ha conocido apenas vicariamente en los libros antes del derrotero inaugural– y de los modos contrapuestos de encarar la experiencia, Humboldt se enfoca en una naturaleza que se le ocurre disponible y abarcable al tiempo que Pitol, como Julián del Casal, alberga «el impuro amor de las ciudades».

*Una autobiografía soterrada* (2010) repone las condiciones del primer viaje de Pitol en ese tono propio de la literatura del yo que ratifica el subtítulo parentético «Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones». El punto de partida es el «Diario de La Pradera», redactado en una clínica para enfermos respiratorios en la que el escritor se imagina Hans Castorp en *La montaña mágica*, aunque inmerso en un relieve y un clima habaneros. Allí, antes que la notación de la inmediatez que se espera de tal disposición de escritura, se impone el compendio de lo que merece ser recordado (Cázares 2004). Es por la misma razón que los trayectos por Europa occidental que ocupan la sección inicial del libro *El arte de la fuga* se identifican como «Memoria». Sólo que su arte de la fuga no es una deriva combinatoria expuesta mediante ejemplos soberbios, como el libro homónimo de Bach, sino una justificación del nomadismo para quien requiere evadirse de un contexto alienante. Fugarse no implica ignorarlo sino tomar distancia para captarlo con precisión: así como Oswald de Andrade debió ir a París a fin de adentrarse en Brasil y el protagonista de la *Gradiva* de Werner Jensen terminó descubriendo

a su vecina en un relieve pompeyano, Pitól reclama instalarse en Europa para conocer «la historia y la literatura de México» (Pitol 2010, 15).

Lo que se va tramando en los textos que vuelven indistinta la adscripción genérica es una autobiografía itinerante, amojonada con «lugares de memoria» *à la Nora*. En los decorados que proveen ciudades como Roma, Venecia, Barcelona, Pekín, Londres, Varsovia, Bujará y Samarcanda se instalan personajes mexicanos cuyo tratamiento paródico subraya la eficacia del humor, el terrorismo de la corrosión verbal y la idoneidad de la «visión oblicua, onírica» (Pitol 2010, 18), adjetivos que convienen a una perspectiva lateral y reacia al realismo. Es cierto que el itinerario original apuntaba a «cruzar horizontalmente los países andinos» (22), en cuyo caso el modelo, más que Humboldt, era Francisco de Orellana. Pero, frustrada tal iniciativa, es en Europa donde Pitól comienza a redactar el diario: en Belgrado, en 1968. Lo prosigue todavía treinta y cinco años más tarde, porque «[e]s mi cantera, mi almacén, mi alcancía» (70), algo así como la tradición para los formalistas rusos: un repositorio de todo aquello que parece desgastado o perimido pero que en verdad es un amasijo de relatos *in nuce*.

El regreso a Cuba y la continuidad del diario lo envuelven en la epifanía:

Mi mayor asombro fue recordar que durante esos días en La Habana y los siguientes en la travesía hacia Venezuela, comencé a escribir [...] Para nada quería imitar a Valéry sino a Tristan Tzara y ser el primer poeta dadaísta de México. (Pitol 2010, 35)

En realidad, apenas procuraba borrar una carta a alguno de los amigos que habían desistido del traslado y cuya deserción había provocado el trueque de la selva amazónica –que simultáneamente obsesionaba al Carpentier de *Los pasos perdidos* (1953)– por las costas mediterráneas sin decaer en el propósito utópico del impulso: eso explica por qué *No hay tal lugar*, título alineado con el texto homónimo de Alfonso Reyes, fue escrito en Varsovia, y por qué las ciudades europeas proveen la versión definitiva a los argumentos de Pitól, desbaratados y reacomodados en el viaje. Así *Juegos florales*, la historia de una mexicana que enloqueció por un matrimonio desastroso y que muta finalmente en relato sobre esa inglesa enajenada que es Billie Upward, es prueba suficiente: la primera versión se situaba en Xalapa; en la segunda, «Roma y Venecia manifiestan su esplendor y sus inmensos atributos» (Pitol 2010, 62).

Como soy una invitada agradecida, comienzo por Venecia. Además, tiene la ventaja de marcar la continuidad de la sombra de Thomas Mann sobre las preferencias de Pitól: mientras la internación remite a *La montaña mágica*, la entrada por Santa Lucia le produce el primer

remezón emotivo acarreado por *La muerte en Venecia*. Aunque el temor a sufrir el destino de Gustav von Aschenbach se opaca de inmediato –el término es etimológicamente riguroso– porque la pérdida de los lentes le devuelve una visión turbia de la ciudad según la cual «[v]eía resplandores de oro donde seguramente había descascaramientos en un muro» (Pitol 2019, 30). Obnubilado por la semiceguera y por la lectura de Bernard Berenson que sostenía que los venecianos eran los inventores del color, allí donde debían imponerse las prístinas estampas de Canaletto acosaban su visión las borrascosas acuarelas de Turner. Sin embargo, «[a] medida que la niebla me velaba aún más la visión de palacios, plazas y puentes mi felicidad crecía» (Pitol 2010, 30), acaso porque garantizaba una mirada libre de los asombros impostados del turista.

La neblina visual afecta otros dominios, los contamina de incerteza: entonces ya no es posible discernir si la cita de Berenson es correcta, si Venecia es lo esperado, si el resplandor no es más que un equívoco agasajo a los extranjeros. El resultado de la confusión, en manos de un artista verbal, deriva en sinestesia. Allí donde la mirada se tambalea se imponen otros sentidos y otros recursos perceptivos. La usual propiedad del relato de viajes que consiste en sobreadjetivar el espacio resulta aquí atenuada en función de la carencia inicial. El auxilio al enfrentamiento con lo novedoso que provee la comparación se desliza hasta la metáfora e incluso hasta el cronotopo en la estimulación conjunta de tiempo y lugar: frente a San Marcos, Pitól vacila sobre

si aquella grandeza era un signo evidente del esplendor de Bizancio, o un camino hacia la estética de Cecil B. de Mille, ese triunfo de Hollywood (Pitol 2019, 31)

para decidir que «en la gloriosa basílica ambas poéticas se traman con notable armonía» (31) y permiten acercarse a lo que de otro modo exigiría la reverencia de lo magnífico o la suspicacia de lo irreal.

Aquello que había evitado en Trieste –«la casa de Joyce», «las huellas de Svevo» (29)– es repuesto en Venecia:

el palacio Mocenigo donde Byron vivió dos años de estruendosas orgías y fecunda creación; el palacio Vendramin que alojó a Wagner, y aquel otro donde Henry James consiguió un apartamento para escribir *Los papeles de Aspern*. (31)

En la escenografía pauta por una arquitectura fabulosa, cuya banda de sonido provee el dialecto véneto en el que cree reconocer viejos vocablos hispanos (acaso reverberaciones del ladino), bajo el *aura* de haberse parado frente a los Giorgione, Bellini, Tiziano,

Tintoretto y Carpaccio de la Accademia, en vez de ritmos itálicos y palabras nimbadas de consonantes dobles se le impone el aticismo borgeano y la sencillez extrema del verbo castellano que domina «El aleph» para enumerar aquello que ha distinguido por encima del defecto visual:

*Vi palacios por docenas, y también iglesias, claustros, puentes. Vi torres, almenas y balcones. Vi ojivas y columnas, vi caballos de bronce y leones de mármol.* (Pitol 2019, 32; cursiva añadida)

Y si adelanté que List Arzubide es antecedente ineludible de los territorios eslavos, también en este punto corresponde convocarlo, porque su paso por la capital del Véneto es la nominalización del verbo reiterado por Pitól: *Visión de Venecia* (1964).

Al espectáculo «irreal y maravilloso» (Pitol 2019, 42) del primer relumbrón sesgado se suma la acentuación de la irrealidad en sucesivas visitas que superan la docena, lo que demuestra que el efecto no se desprende de la mancha nebulosa con que Pitól la acometió inicialmente. Y añade:

De algún modo mi viaje por el mundo, mi vida entera han tenido ese mismo carácter. (42)

Lo que habilita la autobiografía paradójicamente universal en que «yo» es reemplazado por «uno»:

Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas [...] Uno es una suma mermada por infinitas restas. (42)

La ventaja de esa mirada momentáneamente nublada en el acceso inaugural a Venecia radica en recalcar el componente sustractivo en el marco de la adición existencial. Es otro modo de reconocer la vejez, esa etapa de restas en que un mínimo agregado que destella hace de un libro una lectura sensible, de una composición una melodía que conmueve hasta lastimar y de un instante una vislumbre de la eternidad.

En tal catálogo de cicatrices vitales ingresa el viaje a Roma, que acaso para establecer la continuidad con Venecia retorna a «El aleph», ahora citado al desencadenarse «La herida del tiempo» para sostener una conclusión que apuntala la deriva por la soberbia y milenaria capital italiana:

A partir de cierta edad toda modificación que uno descubre en el entorno adquiere un carácter de agravio, una dolorosa mutilación personal. (68)

Es el caso de la librería de via del Babbuino en la que Pitol consigue «mi primer Ariosto, mis primeras novelas de Pavese» (Pitol 2019, 69). La conoció al arribar a Italia en 1961 en el barco alemán *Marburg*, a bordo del cual sufre las consecuencias imprevistas que provoca la construcción vertiginosa del Muro de Berlín. Cuando retorna en 1966 la encuentra cerrada y ese dato afecta tanto «el placer del viaje [como] la conciencia concreta del pasado» (69).

Al mismo orden de recuerdos amparados por el lustre decadente corresponde la historia de la trattoria de Pietro, en una calle de doble nombre que en una vereda se llama via della Penna y en la otra via dell'Oca y que desemboca en Piazza del Popolo. Lo de Pietro había devenido el salón de la expatriada María Zambrano, quien

[s]e convertía entonces en un personaje trágico: Hécuba, Casandra y, por supuesto, Antígona [...] hablaba como en trance. (Pitol 2019, 71)

En vez de afiliarse a la concisión sentenciosa de esa pitonisa urgida por los avances del franquismo, Pitol caerá en una verbosidad inexplicable que lo avergüenza en su encuentro con Antonio Tabucchi tres décadas más tarde, cuando celebra su sexagésimo cumpleaños con un regreso a Italia que consta en las páginas de «Siena revisitada». El recorrido toscano, asistido por el autostop, tiene una fuente doble: la genealogía materna y las lecturas insistentes de Berenson, que operan como guía itálica desde que uno de sus libros lo informó de la influencia bizantina en Sicilia, complementada por una foto magnífica «del ábside monumental de Cefalù» (180).

Invitado por Antonio Melis a la Universidad de Siena, no trepida en frustrar la expectativa europea sobre el eventual desborde de realismo mágico y guevarismo que alberga un latinoamericano, para preferir un recorrido por los maestros sieneses que vuelve sobre el tópico no ya de viajar para conocer lo propio sino para ampliar la conciencia de su desconocimiento:

Podía recitar una lista de palacios o iglesias construidas por Palladio o Brunelleschi, y en cambio tenía lagunas abrumadoras en el barroco mexicano, en el horizonte trunco de los olmecas y los mayas. (116)

Pero una circunstancia propia del trayecto –que se agrega a los avatares de las huelgas, las demoras, los préstamos de obras– le impide acceder a Simone Martini y Duccio di Buoninsegna: la bomba que explota en la Galleria degli Uffizi el 27 de mayo de 1993, cuando acababa de visitarla, provoca que todos los museos cierren sus puertas en señal de solidaridad.

Como *El arte de la fuga*, según ya propuse, se inserta en una línea latinoamericana que arranca con las crónicas de la conquista, es previsible que su propósito se acomode al del memorial de agravios; explícitamente Pitól lo presenta a modo de «recopilación de desagravios y lamentaciones» (Pitol 2019, 120). Un episodio tenaz de esta índole es el que protagoniza en casa de Tabucchi, cuando en vez de escuchar al narrador admirado, en lugar de expandir su *yo hegemónico* naturalmente recatado como el del personaje de *Sostiene Pereira*, se volvió de golpe locuaz y perdió la oportunidad de asistir a un diálogo real con el escritor. Bruscamente incidental y folklórico contó, entre otras cosas, la anécdota del taxista inglés que viajaba solamente para levantar un registro de los productos británicos que podían encontrarse en mercados extranjeros y calcular las ganancias de los comerciantes, a lo que siguió el relato de los últimos días de Venustiano Carranza. El corolario oprobioso de semejante desmadre narrativo es que «fue una de esas noches en que uno preferiría darse un balazo» (124).

Para comprender tan inesperado desliz de latinoamericanismo de tarjeta postal hay que revisar el «Diario de Escudillers», que hilvana algunos de los puntos que atraviesan estos recorridos. Es junio de 1969 y los nombres de las ciudades que va tocando el tren antes de llegar a Barcelona arrastran reminiscencias afectivas:

Collioure, Perpignan, Argèles, nombres oídos tantas veces a don Manuel Pedroso, a Max Aub, a Garzón del Camino, a Ara y María Zambrano: emoción en aumento. (Pitol 2019, 91)

Los extremos de pobreza a los que llega en el barrio barcelonés son desalentadores («dificultades, envíos retrasados de pago de colaboraciones, traducciones incesantes», sintetiza Monsiváis 2000, 25) y lo confrontan con la Barcelona que habitan los autores del *boom* tal como la caracteriza José Donoso (a quien visita allí) en la novela *El jardín de al lado* (1981). Mientras sus colegas latinoamericanos se encuentran a gusto en una ciudad en la que reconocen la lengua –y en la que Óscar y Beatriz Tusquets están por fundar una editorial en la que el mexicano dirigirá una colección de heterodoxos–, Pitól reclama

una mayor distancia con el idioma y las costumbres [que] podría ayudarme a asimilar el marasmo en que vivo. (Pitol 2019, 93)

No es extraño que, si en el sanatorio cubano recordaba *La montaña mágica* y a orillas del Gran Canal *La muerte en Venecia*, aquí la obra de Mann que lo ronda sea *Doktor Faustus*.

Como es fácil advertir, lo que le falta al viajero consuetudinario es el recorrido por el propio país, oportunidad que aprovechará en el «Viaje a Chiapas» de febrero de 1994, al mes siguiente del



levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en la selva lacandona. Acaso para conjurar el papelón ante Tabucchi, parte hacia el estado de Oaxaca munido de un libro luminoso al que le dedicará un artículo: *Sostiene Pereira*. Ahora sí consustanciado con el personaje que gracias a un encuentro con un joven militante cambia su vida rutinaria, «[b]astaron cuatro días en Chiapas para sacudirme treinta o más años de encima» (Pitol 2019, 312). En el extremo opuesto de la opacidad que la miopía le imprimió a Venecia, los de Chiapas «[f]ueron cuatro días solares, dolorosos, vivificantes, cargados de esperanza» (313).

Cierro aquí este recorrido vertiginoso, apoyado por el círculo que va de San Marcos al Comandante Marcos y que insiste en que todo viaje es un modo de comprensión de lo propio. Acaso por eso comencé reseñando aquellos gestos con que América Latina –en sus producciones originales y en aquellas apropiadas por haberse convertido en el centro del interés extranjero– instaló al viaje como alternativa epistemológica y desafío hermenéutico. Baste con presentar la propuesta; insistir en sus aristas sería incurrir en una verbalidad proliferante de la cual, como Pitol en Siena, no quisiera tener que avergonzarme.

## Bibliografía

- Cázares, L. (2004). «Un escritor viajero: la construcción de *El viaje* de Sergio Pitol». Zamudio, L. (coord.), *Espacio, viajes y viajeros*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 330-54.
- Humboldt, A. (1991). *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, vol. 1. Trad. de L. Alvarado. Caracas: Monte Ávila.
- Monsiváis, C. (2000). «Sergio Pitol: el autor y su biógrafo improbable». Balza, J. et al., *Sergio Pitol. Los territorios del viajero*. México: Era, 23-30.
- Pitol, S. (2010). *Una autobiografía soterrada (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. México: Almadía.
- Pitol, S. [2007] (2019). *El arte de la fuga*, en *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- Sontag, S. [2001] (2020). «Questões de viagem». *Questão de ênfase*. Trad. de R. Figueiredo. São Paulo: Companhia de Bolso, 315-27.
- Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Viñas, D. (1974). *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

