

LA EXCÉNTRICA ESPIRAL LITERARIA DE SERGIO PITOL*

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ**

La humanidad es una espiral cada vez más ancha, y la vida es el haz que recae brevemente sobre cada anillo sucesivo.
Flann O' Brienn.

Para comprender la excéntrica literatura al igual que la labor como traductor de Sergio Pitól en su totalidad, es necesario familiarizarse con el concepto y símbolo de la espiral. Sobre todo, porque desde las amplias sugerencias y conexiones que la espiral permite podemos llegar a comprender con mucha más exactitud el porqué de las muchas referencias culturales que aparecen en su obra y que no sólo sirven para caracterizar a sus personajes; sino, en definitiva, para ofrecernos una visión de la realidad en su conjunto.

* Este artículo se ha realizado gracias a la concesión de una beca post-doctoral por parte de la Fundación Séneca de Murcia (España) para la realización de una investigación sobre Sergio Pitól y literatura mexicana.

** Universidad de Murcia.

LA ESPIRAL:

ESENCIA, SIGNIFICADO Y ACTUALIDAD

La espiral como el caleidoscopio o el símbolo mandálico –con los que tiene múltiples concomitancias aunque su sentido y significado último sean de carácter diverso– es un símbolo arquetípico de naturaleza cósmica que aparece en las más distantes y distintas culturas. Así, por ejemplo, se puede encontrar dentro de la tradición hindú relacionado “con el día y la noche de Brahma: El manvántara y el Pralaya” o en “la tríada de las deidades, Brahma, Vishu y Shiva” e, igualmente, en el “viejo símbolo oriental del yin y el yang” que sería, en definitiva, “también una forma de espiral como figura perfecta que carece de principio y fin”.¹ Pero, asimismo, la espiral aparece, como destaca Wentworth Thompson, en otras tantas manifestaciones orgánicas y naturales:

[...] inmediatamente nos vienen a la mente los cuernos de los rumiantes y

¹ Verónica Rosique Ibáñez (La espiral símbolo de vida) En línea: <http://www.editorial-na.com/articulos/articulo.asp?art=28>, consultado el 28 de junio de 2010.

las conchas de los moluscos. [...] También podemos encontrarlas en las inflorescencias de un girasol, [...] en el contorno de una hoja cordiforme; y también podemos reconocer espirales típicas, aunque transitorias en un rizo de cabello, una hebra de lana, la trompa de un elefante, el cuerpo de una serpiente, el enrollamiento del brazo de una sepia, o de la cola de un mono, o de un camaleón.²

Todo esto viene a confirmar el carácter de símbolo arquetípico universal de la espiral que ratifican las aseveraciones de Verónica Rosique, quien a estos ejemplos añade los de las galaxias, tornados, conchas, desagües o semillas aladas en forma de hélice como la del arce:

Toda la Naturaleza parece estar en continúa obsesión por la forma espiralada. Siempre que en el Universo hay un movimiento de expansión o contracción, se produce una espiral.³

En fin, la espiral ha sido utilizada, sobre todo, para deconstruir la noción temporal de progreso establecida en Occidente ya que, a medida que el radio de las curvas de la espiral crece y se amplía más y más, advierte que la evolución cultural del hombre varía constantemente en torno a movimientos oscilatorios, ascendentes y descendentes, de la misma forma que el tiempo deviene, finalmente, vertical: en presente, pasado y futuro al mismo tiempo.

De este modo, la espiral es un símbolo que abre las compuertas de la percepción

del hombre a una nueva cosmovisión dinámica, movediza, integradora y abierta de sí mismo. Es capaz de conciliar en su seno cualquier tipo de oposiciones y contraposiciones que, progresivamente, desembocarán en canales y vías alternas o simultáneas desde las cuales se abrirán todo tipo de rutas temporales posibles, y se podrá actualizar todos los presentes y tiempos continuos en un solo instante que contenga todo tipo de pasados y futuros sin discriminación de ninguno.

Por ello no es extraño encontrar esta forma simbólica en muchas de las manifestaciones culturales mesoamericanas, no sólo en sus pirámides, como es el caso de las representaciones de sus Dioses. En el soberbio *El imperio de la neomemoria*, un gran ensayo en espiral, Heriberto Yépez incide también en ello. Siglos antes de que Hegel intentara enunciar una ley universal del tiempo y el espacio, lo mayas concibieron el tiempo o los diversos tiempos como espirales; entendieron el tiempo como un movimiento cíclico y en espiral, fluctuante, determinista, aleatorio, esclavizador y liberador; como una "totalidad". Señala Heriberto:

La cultura maya fue la única que dedicó su existencia entera a establecer las leyes que determinan el comportamiento del Eterno Retorno día a día, instante a instante. Fue la primera en realmente concebir científicamente una imagen totalitaria, plural, fragmentaria y universal del tiempo. [...] Los mayas encadenaron los distintos tiempos nómadas. Lo que esta civilización hizo fue interrelacionar dentro de un sistema lo que otras culturas –las nómadas principalmente– concebían como una serie de círculos autónomos –los tiempos-espacios sepa-

² D'Arcy Wentworth Thompson, *Sobre el crecimiento y la forma*, p. 167.

³ Rosique, *op. cit.*, en línea.

rados unos de otros. Si para el modelo de tiempo nómada, el tiempo-espacio es un mundo separado de todo otro, los mayas [...] convirtieron los múltiples tiempo-espacios autónomos nómadas en una cadena de tiempos vinculados. Los mayas conservaron la estructura peregrina del tiempo y la enclaustraron dentro de una mecánica-vital.⁴

Es así que la imagen de la espiral que permitió a los mayas realizar una síntesis absoluta de los distintos tiempos peregrinos (pasado, presente y futuro) está tomando cada vez más relevancia en un siglo como el nuestro, el XXI, necesitado de encontrar un sistema intuitivo-conceptual que, sin disolverlo, sino más bien integrándolo en su rodar constante, finiquite de una vez el lógico-racional en el que ha sustentado sus avances.

Se debe comenzar a pensar el tiempo y los fenómenos culturales en espiral, la obra de Bergson, Levi-Strauss, Thomas Mann y Samuel Beckett es una gran manifestación de esta necesidad, fue un proceso ineludible que se vieron impelidos a asumir la mayoría de pensadores occidentales a partir de las dos guerras mundiales desarrolladas en sus territorios durante el siglo XX en su intención de reinventar los respectivos órdenes categoriales, sobre todo el racionalismo y el positivismo, que habían inundado de nihilismo a la vieja Europa, y por ende al resto del mundo, porque la espiral es un símbolo que dota de un sentido incierto y asombroso a la existencia, dado que muestra la interconexión plural en continua expansión y en movimiento de todo lo viviente y,

por consiguiente, el constante girar de nuestro planeta, visto desde su trasluz, no obedecería a un destino trazado y repetido hasta el absurdo como el que vive Sísifo, según Camus, y habría de ayudar a disolver esa “naseabunda” sensación existencial que embargaba a Occidente a mediados del pasado siglo.

La creación del Círculo de Eranos a comienzos del siglo XX, la manera en que Schopenhauer, Proust o Woolf comenzaron a trabajar y, consiguientemente, a entender el tiempo en sus novelas, la aproximación realizada por George Frazer en *La rama dorada* a las más disímiles culturas, la teoría de los vasos comunicantes de Breton o los experimentos narrativos y cinematográficos de Robbe-Grillet y Alain Resnais, son tan sólo unos ejemplos que muestran cómo el signo espiral va lentamente creciendo en importancia dentro de los órdenes categoriales de conocimiento manejados en Europa.

Ya Foucault en *Las palabras y las cosas* advertía de la lenta, pero segura llegada de un nuevo paradigma de conocimiento –en espiral– a la conciencia occidental. Delleuze y Guattari, (¿no es el rizoma una espiral?) y Derridá (¿deconstruir no es espiralizar?) pusieron en pie los cimientos de una ontología filosófica fluida válida para transitar por los parajes imaginarios, líquidos del siglo XXI, en la medida en que el flujo de su escritura y pensamiento se adaptó a los de una espiral, figura sin la cual tampoco se puede entender la aparición de una obra como la de Sloterdijk empeñada en describir los incipientes enraizamientos “cristalinos” de todo tipo de órdenes culturales desde la postguerra mundial. Si nos fijamos bien, la mayoría de obras canónicas que dejó el siglo XX han tenido a la espiral, de manera

⁴ Heriberto Yépez, *El imperio de la neomemoria*, pp. 185, 196 y 197.

expresa o velada, como punto de apoyo y referencia para desarrollarse.

¿No era la obra de Herman Hesse, por ejemplo, un intento de construir y edificar una nueva filosofía en movimiento y en espiral cuyo origen y centro así como sus ramificaciones podían radicar en cualquier parte? ¿No era la de Vladimir Nabokov una espiral construida para pervertir todas y cada una de las reglas lingüísticas, cifradas o no, que no permiten que la realidad y la literatura vivan sus particulares nupcias disgregándose y conjugándose en ámbitos simbólicos radicalmente diversos? ¿Y no era la de Italo Calvino una tentativa meridional, mediterránea y, por momentos, tropicalista por conseguir que la cultura occidental pudiera asimilarse al movimiento danzante de este primigenio símbolo sincrético?

Annie Bessant, Blatavsky, Carl Jung, Jacques Lacan, George Gurdjieff, Peter Ouspensky, Mircea Eliade, Roland Topor, Karl Kerényi, Robert Graves, Stravinsky, Alejandro Jodorowsky, Richie Sakamoto, Andrei Tarkovsky, todos ellos son pensadores, artistas que intentaron trazar, de manera más o menos afortunada, vínculos con “otras” realidades (incluidas las animistas y espirituales) en pos de fórmulas y síntesis creativas en espiral a través de las cuales encontrar una gnosis salvífica para el tradicional apocalíptismo occidental. Y, desde luego, la eclosión del zen, la filosofía “vital” y “pasiva” de Osho o Krisnamurti en Occidente, así como series de televisión como *La dimensión desconocida* o *Lost* (con su torrente de flash-back y flash-forward) no se encuentran en nada ajenas a lo que es ya una auténtica realidad: los seres humanos y las obras de arte no pueden revivir, sobrevivir sino es en espiral; a través de

los secretos, de los misterios y de la danza que este inagotable símbolo propone.

Danza de la que da cuenta, por supuesto, la literatura de Sergio Pitol y que nos permite observar a sus personajes literarios en expansión y movimiento constante. Dispuestos a entremezclar su recorrido vital junto al resto de personajes y ámbitos en que se congregan dentro de esa continúa espiral vertiginosa e incesante desde la que opera la obra literaria y ensayística en su conjunto del escritor mexicano. Una espiral donde todo signo o símbolo cultural, cualquier gesto de sus protagonistas, observaciones del propio Pitol, vestidos, libros citados o acciones que ocurren, se cruzan con otros que amplifican o distorsionan su sentido “original” hasta esparcir, diseminar el significado y destino de la obra literaria *ad infinitum*.

Todo esto conduce a estudiar y observar a los protagonistas de la literatura de Sergio Pitol a partir de sus semejanzas y desemejanzas con los personajes creados por otros escritores, pues una auténtica espiral no se encuentra jamás aislada; al contrario, en las líneas de una espiral como en las de la literatura de Pitol, todos los distintos libros y las más variadas ideas convergen y se integran para seguir rodando, danzando; ya que una espiral, sea del tipo que sea, es fruto siempre de un intercambio entre varios miembros y órdenes culturales, de una conversación infinita entre todos sus componentes cuya individualidad, según Blanchot, siempre está al servicio del conjunto en que se encuentran integrados, y, en esencia, necesita la aportación de todos ellos, su capacidad dialógica, según concepto bajtiniano, para seguir expandiendo sus límites.

Con lo anterior se comprenderá, supongo, todavía más la importancia que un traductor posee para que las líneas de la espiral continúen girando hacia su incierto destino, y el diálogo y trasvase cultural que dentro de sus márgenes se realizan puedan continuar fluyendo; no se vean trabados. Se entenderá por qué es decisivo acercarnos a la tarea de traductor realizada por Sergio Pitol a lo largo de toda su vida, si se quiere conocer su contribución como escritor a la evolución de la cultura contemporánea y a las líneas de esa espiral en constante progresión en que ésta ha devenido.

TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN: EL ESCRITOR EN ESPIRAL

Se preguntaba Maurice Blanchot: “¿Sabemos todo lo que les debemos a los traductores y, más aún, a la traducción?”, para, a continuación, responderse:

[...] lo sabemos mal. E incluso si sentimos agradecimiento hacia los hombres que penetran valientemente en este enigma que es la tarea de traducir, incluso si les [sic] saludamos desde lejos como a maestros ocultos de nuestra cultura, unidos a ellos y dócilmente sumisos a su celo, nuestro reconocimiento permanece silencioso, un poco desdeñoso, desde luego por humildad, pues no estamos en condiciones de estar agradecidos.⁵

Para Blanchot, las razones que conducen a sospechar y recelar de los traductores habría que cifrarlas en el miedo que determinados pueblos, regiones y naciones

poseen a que su lengua, debido a los cambios que toda traducción acarrea consigo, sea “cosificada” por los “otros”, entregada a los extranjeros, como si se tratara de una tierra trabajada durante siglos por varias generaciones sobre la que se hubiera perdido todo derecho. Pero a estas consideraciones, el teórico francés añade una “impiedad mayor” que radica en la pretensión de los traductores de “reconstruir la Torre de Babel, sacar irónicamente, partido y provecho del castigo celeste que separa a los hombres con la confusión de las lenguas”.⁶

Sin embargo Walter Benjamin, como nos explica Blanchot, considera que la traducción sería una forma de aproximarse al “enigma” de la creación en cuanto vincula realidades y mundos diferentes sin abolir ni destruir sus diferencias; dado que el traductor hace

señas a un lenguaje superior que sería la armonía o la unidad complementaria de todos esos modos de enfoque diferentes y que hablaría idealmente en la confluencia del misterio reconciliado de todas las lenguas habladas por todas las obras.⁷

Con lo que la traducción, para Benjamin, sería un mecanismo muy válido para lograr la unión a partir de la diferencia de las más diversas culturas. Y, consiguientemente, esa fragmentación en múltiples lenguas distintas del lenguaje “original” o “superior”, acaecida tras la caída de la Torre de Babel, no habría de ser considerada una experiencia frustrante. Sería una prueba más que el hombre habría de

⁵ Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, p. 55.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 56.

superar dentro del laberinto o Inframundo para traducirla y, por tanto, comprender su experiencia, demostrando que es capaz de hablar la lengua de “los otros”. De agarrar ese hilo invisible a partir del cual se puede orientar en sus confines y “danzar” en compañía de los demás hombres sin importar sus diferencias.

En parte, la etimología de traducir (del latín *traducere*: conducir más allá y, en determinadas lenguas, de *translatare*: transportar a otro lugar)⁸ ya advertía acaso metafóricamente de este hecho: el texto es conducido de mano en mano como si se tratara de un valioso objeto o de aquella cuerda, símil del hilo de Ariadna, con la que se unían los participantes de la danza de las grullas hacia otro lugar, en principio desconocido, donde morirá, tal y como hasta entonces lo conocíamos, para más tarde, metamorfoseado, renacer.

⁸ Nos indica Umberto Eco en *Decir casi lo mismo. Experiencias de la traducción*. pp. 304 y 305: “En latín, el término *translatio* aparece inicialmente en el sentido de “cambio”, pero también de “transporte”, tránsito bancario de dinero, injerto botánico, metáfora. Sólo en Séneca aparece con la acepción de versión de una lengua a otra. Igualmente, *traducere* significaba “conducir más allá”. Recuérdese que también en la Edad Media se hablaba de *translatio imperii* como, precisamente, de transporte, paso de la autoridad imperial de Roma al mundo germánico. El paso desde “transportar a otro lugar” a “traducir de una lengua a otra” parece debido a un error de Leonardo Bruni que interpretó mal a Aulo Celio (Noctes I, 8): “*Vocabulum graecum vetus traductum in linguam romanam*”, donde se quería decir que la palabra había sido transportada o transplantada en la lengua latina. De todas formas, *traducere* se difunde en el siglo XV con el significado que tiene hoy, y suplanta (por lo menos en italiano, francés y castellano) a *translatare* –que, en cambio, es *tractus* en el sentido antiguo del término, o sea, trasplantado como *to translate* en inglés. Por lo tanto, traducir nos llega en su significado primario en el sentido de una versión de una lengua a otra”.

De esta forma, el texto a traducir sería como una especie de tejido que no cesaría de moverse, danzar, en torno al cual los seres humanos, aboliendo sus diferencias sin erradicarlas del todo, se agruparían; el traductor, artista o escritor sería el chamán o mago sin el cual esta reunión o danza no podría producirse.

Rainer Maria Rilke, a su manera, también compartiría la visión de Benjamin. Para el poeta checo, la traducción era el acto supremo de comprensión; un proceso que nos remitiría a la necesidad del hombre de danzar o expresarse en el seno del laberinto sin tener que buscar un significado concreto a este acto. Ante todo, porque Rilke advertía que el significado de un texto siempre se encuentra en fuga y en evasión constante: “el lector que lee para traducir utiliza el ‘procedimiento más puro’ de preguntas y respuestas que permite vislumbrar el más escurridizo de los conceptos: el del significado literario. Se vislumbra, pero jamás se hace explícito, porque en la particular alquimia de esta clase de lectura el significado se transforma de inmediato en otro texto equivalente”.⁹

Pero, además, Manguel señala que Rilke aportaría una idea clave para entender por qué la traducción puede ser considerada una especie de danza cultural que reúne a los integrantes de las distintas culturas en torno a un libro (que, en esencia, siempre es “traducción” no ya únicamente de una lengua sino de un cierto grado de experiencias vividas por el “yo” que lo produce):

[...] los libros que leemos son también los libros que otros han leído”, [...] todo

⁹ Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, p. 278.

libro ha sido engendrado por una larga sucesión de otros libros cuyas portadas quizá no veamos nunca y cuyos autores tal vez jamás conozcamos pero cuyo eco se encuentra en el que tenemos en las manos.¹⁰

Lo que significa que, según Rilke, somos, en esencia, producto y resultado de lo que otros son o fueron; de la traducción del mundo que realizaron otras personas que, a su vez, fueron traducidas por las experiencias de otros; y que esta danza sin fin ni principio aparentes que, a través de los otros, recorreremos de adelante hacia atrás o viceversa, es la que nos hace ser quien somos. Idea esta última que concuerda y participa de lo expuesto por Sergio Pitol en su literatura ya que para el escritor veracruzano, todo artista está obligado a forjar su propia identidad en relación con un imaginario cultural; está condenado a moverse, danzar en torno a los distintos estímulos de la cultura en que nace para adquirir su propio e intransferible estilo. En todo caso, es importante tener en cuenta (para comprender algunas de las raíces excéntricas y valorar mejor algunos de los componentes de su literatura en espiral) que Pitol no realizó únicamente traducciones de obras literarias de máximo nivel.

Nuevas metas de la dirección de William B. Given, *Camiones* de Clarke Marcus, *El nuevo arte de vender* de Elmer G. Leterman o *Rocas y minerales* de Paul Raymond Shaffer son también libros que tradujo Sergio Pitol; así como *Administración dinámica* de Mary Parker Follet o *El socialismo en la era nuclear* de John Eaton. Sabemos que la mayoría de estas

traducciones, salvo la posible excepción del ensayo de Eaton, fueron sustanciosos trabajos en los que Pitol, lógicamente, más allá de los esfuerzos que toda traducción requiere, no se implicó ni personal ni estéticamente; pero esto no es obstáculo para reseñarlas así como las de *Dirección ejecutiva del personal* de Edward Schleh o *Relaciones humanas venturosas: principios y práctica en el negocio, en el hogar y el gobierno* de John William Reilly, que también tradujera. La realización de estas traducciones nos informa de un hecho interesante, importante para ahondar más en el conocimiento de la estética literaria de Sergio Pitol: además de su ya consabido acercamiento a los pliegues del, por momentos, experimental discurso literario, el escritor mexicano también se puso en contacto, conoció un lenguaje “neutro”, un lenguaje en “grado cero” como podría afirmar Roland Barthes, que era el hablado por la mayoría de componentes de la sociedad en que el escritor veracruzano vivió.

No obstante, este no es un dato anecdótico en la medida en que llegar a familiarizarse con esa lengua neutral, es uno de los mejores aprendizajes que puede tener un escritor para comprender cómo se puede llegar a “cosificar” una lengua, separar las palabras de la rica tradición polisémica de la que proceden y observarlas operando funcionalmente, como “objetos” científicos cuya única posibilidad consiste en su capacidad denotativa al servicio de un sistema (laberinto). Lo que, por tanto, es un campo de pruebas ideal para conocer la ideología “encubierta” de la sociedad en que se habita, que le sería de mucha ayuda a Pitol para trazar su *Tríptico de carnaval* en que se vengaría, ridiculizándolo y

¹⁰ *Loc. cit.*

degradándolo, de este orden social al que momentáneamente debió integrarse. Por otra parte, eso mismo realizaría, Giuseppe Berto, continuando la senda trazada por Svevo en *La conciencia de Zeno*, en otra de esas fascinantes obras que Pitol tradujera: *El mal oscuro*.

En definitiva, podríamos afirmar que estas traducciones realizadas por Sergio Pitol lo acercaron, de forma paradójica y contrariamente a la esperada, aún más a los márgenes sociales y literarios, y confirmaron su vocación de escritor excéntrico en espiral. Una vocación sin la cual no podemos entender buena parte de su literatura, ni algunas de las razones que lo han situado en el lugar de privilegio que actualmente ocupa dentro del mundo literario.

En este sentido, deberíamos tener en cuenta una serie de hechos concretos para valorar mejor cómo ha podido Pitol ocupar sus centros, desde los márgenes culturales, así como la progresiva importancia que poseen los artistas excéntricos en Occidente, desde mediados del siglo xx.

En primer lugar, hemos de constatar que, durante la época moderna, la prueba del laberinto, metáfora del poder político, no consistía tanto en encontrar su centro para salir de sus pasadizos luego de derrotar al minotauro; sino en encontrar una ruta válida para salir de él. *Las palabras y las cosas* y la *Historia de la locura*, de Michel Foucault, son libros que dan cuenta de cómo se fue forjando este proceso.

Desde la Ilustración, el poder occidental al tiempo que delimitaba los alcances de cada uno de los campos de conocimiento o ciencias restringía, separándolos, sus respectivos campos de actuación. Existía un canon al que debían acomodarse to-

das las ciencias, incluida la literatura, y todo aquello que pudiera poner en evidencia ese orden (pensamiento mítico, religioso o mágico) no era considerado. Existían, sí, muchas compuertas para introducirse en el laberinto moderno, pero todas ellas estaban regladas y guardadas con llave por los cancerberos del saber que sólo permitían entrar en sus recintos a quienes cumpliesen las reglas establecidas, no alterasen el *status quo*. Por tanto, quienes intentaban cuestionar este estado de cosas según sus propias reglas, estaban condenados a la marginalidad como bien comprendiera Ulrich en *El hombre sin atributos* de Robert Musil.

Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial acabó definitivamente con esta realidad. Poco a poco, el nuevo orden social occidental ha sido consecuente con los artistas marginales y excéntricos que abren compuertas a través de las que el asfixiado régimen occidental respira y puede aspirar a su supervivencia. Dicho orden ya posee una imagen muy cercana a la del laberinto rizomático con el símbolo de la espiral en su centro de visión.

Las metáforas kafkianas, por ejemplo, daban cuenta de este proceso con sobriedad y, en algún caso, lo amplificaban. De hecho, lo absurdo de esta obra de Kafka, absolutamente adelantada a su tiempo, no era que el agrimensor K no pudiera entrar al laberíntico castillo, sino que ni el personaje kafkiano ni algún otro tomara conciencia de que, en realidad, ellos eran el verdadero "centro" de ese laberinto, su razón de ser, por lo que sin su presencia el castillo terminaría por desaparecer.

Efectivamente, la obra de Kafka mostraba cómo era en la periferia del castillo, en sus márgenes, donde habrían de buscarse y encontrarse sus secretos y miste-

rios en el futuro. Ante todo, porque era en esos márgenes donde no alcanzaba la mirada de sus guardianes, quienes acaso ya ni siquiera existiesen y donde se podía trazar un nuevo y contrario orden cultural. Manifestaciones de esa contracultura son la eclosión de la música *pop* y *rock*, así como el *boom* de la literatura hispanoamericana, o la reivindicación de todo tipo de etnias culturales gracias a las transacciones e intercambios de todo tipo realizados entre sus componentes, libres para regirse por sus propias reglas y leyes.

De esta manera, gracias a que Estados Unidos se convirtió en la primera potencia económica mundial, se empezó a valorar al artista “excéntrico” y todo tipo de símbolos “marginales” o “desviados”, durante el siglo XX, hasta llegar a la situación en que la cultura en su totalidad se ha convertido en la imagen del laberinto rizomático contemporáneo, en un inmenso extrarradio marginal constituido por todo tipo de satélites tras la caída del muro de Berlín y la llegada de la Internet.

Este nuevo orden funciona ya como una auténtica espiral, aglutinando conocimientos que forman parte de ámbitos sociales distintos, sin temor a romper barreras ni fronteras, y abriéndose continuamente hacia otros territorios, sin importar si son marginales o centrales, lo que explica el éxito que ha tenido *La trilogía de la memoria*, una obra realizada desde los márgenes y en la que danzan conjuntamente todo tipo de autores y obras culturales, en muchos casos, alejados de los tradicionales centros de conocimiento y saber occidentales. Es seguramente gracias a su condición excéntrica que Sergio Pitol se sintió interesado por aquellas formas artísticas occidentales como el *guiñol*, la comedia burlesca de entre-

guerras, la comedia del arte, los equívocos que transitan buena parte de las comedias barrocas del Siglo de Oro; así como por figuras antónimas y tan difíciles de encasillar como la marioneta, el castrado, el mimo o el bufón; pues, en realidad, todas estas manifestaciones y figuras contribuyeron a crear un espacio andrógino en Occidente que se adecua muy bien al intelectual mexicano.

Es en el contexto de esa contracultura que Sergio Pitol construyó su propia obra literaria al tiempo que traducía a todo tipo de autores tan desconocidos como él, contribuyendo a forjar los eslabones de una cadena literaria y cultural, viva, intensa y creativa. Dichas traducciones fueron para Pitol una vía a partir de la cual abrir las compuertas del castillo kafkiano para, más tarde, contemplar sorprendido que allí no habitaba nadie. Se entenderá que su trabajo de traductor le sirvió para entrar en contacto con otros autores, que, como él y el agrimensor de la obra kafkiana, sobrevivían en los márgenes de la sociedad. En realidad a éste nunca le importó ser un auténtico desconocido dentro de los cenáculos culturales de su país.

A partir de este movimiento en espiral se entiende la razón por la cual muchos de los países que aparecen en la literatura de Pitol (Polonia, Hungría, China, Rusia o la antigua República Checa) fueran pertenecientes al extrarradio cultural y se encontraran, en muchos casos, en proceso de profundas transformaciones internas como el México del que él procedía; tuvieran su manera particular de relacionarse con los focos principales de Occidente, tal y como dejara reflejado en una esclarecedora reflexión Kazimier Brandys en su *Cartas a la señora Z*:

todos nosotros, [...] nos hemos creado una ficción, y [...] para nosotros es mejor vivir con ella y no con la realidad. [...] estamos en los límites de Europa y [...] desde nuestros confines producimos mitos sobre Europa.¹¹

Muchos de los autores que tradujera el veracruzano, como es el caso de Andrezejewski, Brandys o Malerba, eran de la periferia cultural de sus propios países; otros como Robert Graves,¹² Ackerley, Giorgio Bassani o Guiseppe Berto de países más centrales como Italia e Inglaterra, fueron enemigos de toda catalogación o encasillamiento en el ámbito canónico literario de sus respectivos países. Su única patria eran sus propios libros a través de los cuales mantenían un diálogo secreto, subterráneo, con sus cómplices: los otros escritores marginales y sus lectores, por lo que pueden ser calificados como “raros”.

¹¹ Kazimierz Brandys, *Cartas a la señora Z*, p. 16.

¹² Efectivamente, como en su paso por Italia, Pitol dirigirá en Inglaterra su mirada a los autores que, como él, optaban por dar una vuelta de tuerca a los condicionantes de su escritura capaz de descolocar tanto a los seguidores de la vanguardia como a los amantes de lo clásico. Es, desde este punto de vista, que no resulta contrario a las creencias de Pitol ocuparse, por ejemplo, de la edición revisada de la autobiografía de Robert Graves, *Adiós a todo eso* (1957). Pues quien la haya leído, sabrá de la admiración de encontrarse ante las confesiones ocultas, desnudas, por momento pasionales y, sobre todo, sinceras de un autor –no tan lejano desde el mundo inglés del Alfonso Reyes mexicano– que consiguió prodigar una obra heterogénea al conjugar de manera grácil casi todas las formas del hecho narrativo. Además, el encontrarse, de repente, con los recuerdos desnudos de un casi desconocido por el público masivo, militar acérrimo Robert Graves en su autobiografía, ayudarían a desmascarar toda una serie de tópicos que suelen separar al creador encerrado en su particular cueva platónica y el hombre de mundo.

Debido al interés de Pitol por la traducción de autores extranjeros, en ocasiones no traducía directamente algún autor, sino que no lo hacía a través de otro traductor, como lo es el caso de las obras de Nikolai Gogol *El tañido de una flauta*; *Almas muertas*, *Diario de un loco*, *La verdadera historia de Ah Q* y *La lámpara eterna*; obras que tradujo del chino. Dichas traducciones eran de Lu Hsun quien fue un escritor que, desde los márgenes, retrató y caricaturizó, por medio de todo tipo de parábolas y metáforas, en algún caso, delirantes, la realidad de su país, atrapado en las ciénagas de vetustos órdenes culturales y políticos y necesitado de un cambio profundo. Las obras de este autor tienen una estructura en bucles simétricos propios de la espiral.

Tibor Déry y Giorgio Bassani seguían también dicho procedimiento en la estructura de sus obras, no es gratuito que Pitol haya traducido del primero *El ajuste de cuentas*, novela en la cual realiza una crítica el realismo socialista y el sistema burocrático opaco y cerrado que pervivía en su país: Hungría. De Bassani tradujo obras como *La garza* o *Detrás de la puerta*, *Los anteojos de oro* e *Historias de Ferrara*, en las que se critica la Italia fascista y muchas de las frívolas actitudes de los dirigentes del partido de comunista desde su Ferrara natal; ciudad que dentro del corpus literario de Bassani, juega un papel parecido al que tiene Veracruz en la obra de Pitol.

Pitol tradujo también el inclasificable texto de Firbank *Las excentricidades del cardenal Pirelli* (1926): una obra que, por otra parte, concuerda con la de él en la manera de describir los paisajes y a los personajes, y cuya traducción (1985) puede ser considerada, junto con las antes

mencionadas, como influencia determinante en el *Tríptico de carnaval* del autor veracruzano. Seguramente fueron el carácter excéntrico de la obra de Firbank, su imprecisa personalidad, y su escritura en espiral, las características que atraieron a nuestro autor.

De hecho, Firbank realiza, más que descripciones, caricaturas grotescas de todo aquello que pinta en sus narraciones, muy cercanas a las incluidas por Pitol en sus libros. Su forma de retratar (como si se tratara de una acuarela o un pictograma distorsionado) una ciudad, un paisaje o el espacio cerrado (véase *Valmouth*) es semejante a la de Pitol o cumple la misma función: abrir una grieta por medio de la cual las ciudades o espacios, especie de postales turísticas, se nos revelen tan crueles, quiméricas, ilusorias o falsas como las almas de los personajes que las recorren y viven sus dramas entre sus paredes o recónditas callejuelas. Lo que, en esencia, es también uno de los recursos más utilizados y afines a la estética literaria de otro inclasificable escritor admirado por Pitol: E.M.Forster, autor de la novela *Una habitación con vistas*, también conocida como *Vista al río*.

Los escritores preferidos de Pitol están relacionados por una especie de línea secreta en forma de espiral, hilo de Ariadna infinito, que supone una verdadera invitación a observar la literatura y la vida, más allá de minotauros o centros de poder.

La espiral literaria forjada por Sergio Pitol es excéntrica por muchos motivos; pero, seguramente, uno de los principales es porque no entiende de rasgos puros o espurios, culturales puesto que en ella todos los componentes comparecen ejerciendo una función que va mucho más allá de la finalidad para la cual fueron

originariamente concebidos; porque todos ellos colaboran inconscientemente para conducirnos a otro lugar desconocido que vislumbra el arte y desde el que se perciben los primeros hilos de luz que indican que la salida del laberinto rizomático es posible. Para conseguir este objetivo Pitol produce sus obras en un lenguaje excéntrico, disuelto e inconformista, no mediaticado, con el que no parece querer significar algo concreto. Por ello, efectivamente, es una fiesta transitar por sus parajes, porque el único objetivo que parece tener esta espiral es danzar y danzar *ad infinitum* y nada de lo que se diga sobre su baile que, consecuentemente, no importa que se produzca en sus márgenes o su centro, alcanzará a definirlo totalmente y, menos aún, a detenerlo.

Es imposible tener otra actitud que no sea la festiva cuando contemplamos asombrados que los ecos de la danza cultural, que se baila en la espiral literaria del escritor mexicano, se acrecientan indefinidamente y continúan extendiéndose conforme más nos adentramos en sus estructuras; de lo que es una prueba el que otro de esos inclasificables escritores admirados por Pitol, J. R. Ackerley, de quien el escritor veracruzano tradujera *Vales tu peso en oro*, fuera amigo y admirador de la obra de E.M.Forster bajo cuyo influjo compuso su *Vacación hindú*, un libro que ahonda más en la lección humanitaria que concediera Forster en su *Pasaje a la India*, y en el cual las fronteras culturales que separan al país inglés y al indio caen al suelo gracias a los esfuerzos de Ackerley por vincular mundos aparentemente disímiles, a su capacidad de hacer suyo el lenguaje de los otros.

De hecho, por continuar citando referencias que nos ayuden a observar los

inacabables márgenes de esta jocosa espiral, otra de las traducciones que realiza Pitól, en este caso, *La defensa de Luzhin* de Vladimir Nabokov, nos presenta la historia de un confuso personaje, Luzhin, hijo de un padre escritor, cuyo triste destino es semejante al de muchos de los personajes trazados por el escritor veracruzano; y nos es formalmente relatada de una forma parecida a como nos ha narrado la vida de muchos de sus antihéroes, al tiempo que hacía una radiografía en vivo y en directo de cómo la lengua literaria es capaz de realizar sus respectivas nupcias con la realidad y construir un artefacto, la obra literaria, que no pertenece exclusivamente a ninguno de los dos ámbitos: ni el ficticio, ni el real.

A MANERA DE CONCLUSIONES

Exactamente, sucede que los flujos intertextuales y extra literarios que hacen que la obra del escritor veracruzano se presente como un verdadero palimpsesto, parecen no terminar jamás sin que por ello sobresaturen el significado de una literatura que siempre tiene algo más que revelar, un dato o un detalle nuevo que descifrar, en cuanto que no aspira a perdurar sino a girar, en torno a sí misma para dar forma, crear lo que sería un verdadero diálogo perpetuo, festivo y carnavalesco en torno a los mismos cimientos y materiales gracias a los cuales ha forjado su estructura.

Como se puede comprobar, por tanto, la espiral literaria forjada por Sergio Pitól actúa como un puerto cosmopolita, bien pudiera ser el veracruzano, por el que son bienvenidos todo tipo de artistas, escritores, pintores de los más diversos

lugares, con los que establece un diálogo incesante que no se detiene jamás y que, además, continúa progresivamente acrecentándose; es, dicha espiral símbolo en sí misma, el mayor ejemplo de que no hay signo alguno “puro” y que detrás de cada uno de los que utilizamos se encuentra la memoria colectiva de toda la humanidad: esos “otros” que somos todos nosotros.

No me gustaría finalizar esta reflexión, sin hacer referencia a un hecho concreto: comentaba Alberto Manguel que:

[...] en 1863, el erudito alemán Alexander von Humboldt sugirió que cada idioma posee una “forma lingüística interna” que expresa el universo particular del pueblo que lo habla. Eso implicaría que ninguna palabra de un idioma es exactamente idéntica a otra palabra de otro idioma, convirtiendo la traducción en una tarea imposible, algo así como amonedar la cara del viento o trenzar una cuerda de arena.¹³

Es precisamente la imposibilidad de la traducción lo que hace heroica la labor del traductor, puesto que su finalidad es efectuar un acto milagroso: construir una cuerda de arena o palabras para que todos los seres humanos que se apoyen en ella puedan sostener su equilibrio en el vacío; puedan volar, danzar en espiral sin necesidad de usar la máquina construida por Dédalo para liberarse de los complicados laberintos sociales, políticos o personales en que se encuentran constreñidos. Esa ha sido, acaso la función más importante realizada por Sergio Pitól dentro de los amplios márgenes que de-

¹³ Manguel, Alberto, *op. cit.*, p. 287.

limitan la literatura mexicana: permitirle volver a ser ella misma; esto es, una literatura excéntrica y en espiral capaz de dialogar con todos los mundos y tiempos posibles e imposibles■

BIBLIOGRAFÍA

- Ackerley, J.R. *Vacación hindú*. Valencia, Pre-textos, 2002.
- . *Vales tu peso en oro*. Barcelona. Anagrama, 1989.
- Bassani, Giorgio. *Detrás de la puerta*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- . *Historias de Ferrara*. Barcelona, Seix Barral, 1971.
- . *La garza*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- . *Los anteojos de oro*. Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Bellatin, Mario. *Perros héroes*. México, Alfaguara, 2003.
- . *Salón de Belleza; Efecto invernal*. México. Ediciones del Equilibrista, 1996.
- Berto, Guiseppe. *El mal oscuro*. Barcelona, Seix Barral, 1971.
- B. Given, William. *Nuevas metas de la dirección*. México, Herrero Hnos, 1960.
- Blanchot, Maurice. *La risa de los dioses*. México, Taurus, 1976.
- Brandys, Kazimierz. *Cartas a la señora Z*. México, Universidad Veracruzana, 1966.
- Bulgakov, Mijaíl. *Corazón de perro*. Madrid, Alfaguara, 1989.
- Clark, Marcus. *Camiones: con la descripción de 50 distintos camiones*. México, Novaro, 1961.
- Déry, Tibor. *El ajuste de cuentas*. México, Era, 1968.
- Eaton, John. *El socialismo en la era nuclear*. México, Era, 1968.
- Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo. Experiencias de la traducción*. Barcelona, Lumen, 2008.
- Firbank, Ronald. *En torno a las excentricidades del cardenal Pirelli*. Barcelona, Anagrama, 1985.
- Firbank, Ronald. *Valmouth*. Madrid, Valde-mar, 2004.
- Forster, E.M. *Pasaje a la India*. Madrid, Alianza Tres, 1985.
- . *Una habitación con vistas*. Barcelona, Bibliotex S.L., 1999.
- Frazer, George. *La rama dorada*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la Edad Clásica*. España, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968.
- Gogol, Nikolai. *Las almas muertas o las aventuras de Chichikov*. México, Porrúa, 1969.
- Graves, Robert. *Adiós a todo eso*. Barcelona, Edhasa, 1985.
- Hsun, Lu. *Diario de un loco. La lámpara eterna. La verdadera historia de Ah*. Xalapa, Universidad veracruzana, 2007.
- Kafka, Franz. *El castillo*. México, Premia, 1982.
- Leterman, Elmer G. *El nuevo arte de vender*. México, Herrero Hnos, 1961.
- Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. México, Joaquín Mortíz, 2006.
- Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. Barcelona. Seix Barral. 1969.
- Nabokov, Vladimir. *La defensa*. Barcelona. Anagrama, 1990.
- Pitol, Sergio. *El tañido de una flauta*. México, Era, 1994.
- . *El mago de Viena*. México. Fondo de Cultura Económica. 2006.
- . *Juegos florales*. México, Era, 1990.

- _____. *Tiempo cercado*. México, Estaciones, 1959.
- _____. *Trilogía de la memoria*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- _____. *Tríptico de carnaval*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- Schleh, Edward C. *Dirección ejecutiva del personal: cómo obtener mejores resultados de la gente*. México, Herrero Hnos, 1960.
- Shaffer, Paul Raymond. *Rocas y minerales*. México, Trillas, 1990.
- Wentworth Thompson, D'Arcy. *Sobre el crecimiento y la forma*. Madrid, H. Blume, 1980.
- Svevo, Italo. *La conciencia de Zeno*. Madrid, Cátedra, 1985.

- William Reilly, John. *Relaciones humanas venturosas: principios y práctica en el negocio, en el hogar y el gobierno*. México, Ed. Herrero, 1980.
- Woolf, Virginia. *Flush*. Barcelona, Destino, 1979.
- Yépez, Heriberto. *El imperio de la neome-moria*. México, Almadía, 2003

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Rosique Ibáñez, Verónica. *La espiral, símbolo de la vida*, revista Esfinge n.º 6 – Octubre 2000, en <http://www.editorialna.com/articulos/articulo.asp?art=28>.