

## Hibridez genérica y alquimia artística en Sergio Pitol: una lectura crítica del “espacio literario” de sus ensayos

*El siguiente artículo se propone una revisión de dos nociones en la bibliografía crítica sobre la Trilogía de la Memoria de Sergio Pitol: la “hibridez genérica” y la “alquimia artística”, dado el escaso rigor con que son empleadas. En primer lugar, se analizan los distintos géneros literarios presentes en su obra. En segunda instancia, se profundiza en el diálogo interartístico, cuyo principal recurso, según José Luis Martínez, es la ékfrasis. Finalmente, partiendo de diversas perspectivas teóricas (Kraus, Blanchot, Rosmarin), se propone una relectura de la Trilogía de la Memoria, como corpus que pone en crisis la teoría de los géneros literarios, y como representación textual de la cosmovisión pitoliana.*

Palabras clave: *Sergio Pitol, Trilogía de la Memoria, hibridez genérica, guerra alquimia artística*

*The present article presents a review of two notions employed by the critics of Sergio Pitol's Trilogía de la Memoria: “genre hybridity” and “artistic alchemy,” due to the lack of rigor they are used with. First, the different literary genres present in Pitol's work are analyzed. Secondly, the article focuses in the inter-artistic dialogue in Pitol's work, in which ekphrasis is the main device. Finally, in light of different points of view (Kraus, Blanchot, Rosmarin), this paper proposes a rereading of Trilogía de la Memoria, as a corpus that questions the literary genres theory and as a textual representation of Pitol's worldview.*

Keywords: *Sergio Pitol, Trilogía de la Memoria, genre hybridity, artistic alchemy*

Algunos cuadros me producen un placer inmediato, como también ciertos barrios de algunas ciudades, los primeros y los últimos cuartetos de Beethoven, Venecia entera, todo Matisse, las óperas de Mozart; también esas películas ...

Pero con las relaciones humanas siempre  
me ha ocurrido lo contrario.  
—Sergio Pitol

La recepción crítica de la obra de Sergio Pitol cambió drásticamente a partir de 2005. Con el otorgamiento del Premio Cervantes, el escritor mexicano pasó de ser un “clásico secreto”, como alguna vez dijo Carlos Monsiváis, a un autor reeditado y reseñado hasta el hartazgo, gracias a la legitimación (instantánea y sesgada) que suelen dar los galardones. Por ello, prescindiremos del recorrido biográfico o bibliográfico. Sin embargo, sí parece oportuno establecer cierta trayectoria de sus influencias. Puesto que este trabajo pretende revisar la hibridez genérica y la alquimia en la *Trilogía de la Memoria* de Pitol, resulta esencial rastrear brevemente los antecedentes de estas propuestas estéticas en los “padres literarios” del escritor mexicano.

La crítica suele situar en el árbol genealógico de Sergio Pitol a Alfonso Reyes, Octavio Paz y Jorge Luis Borges.<sup>1</sup> Él mismo ha dicho que Reyes fue uno de sus primeros maestros y que el descubrimiento de Borges le cambió la vida. También es cierto que Paz fue tutelar para toda la *Generación del Medio Siglo*, a la que Pitol pertenece, y sus libros fueron leídos y seguidos por ellos con fervor. En México, los años 50 fueron de efervescencia cultural frente al fuerte nacionalismo, rezago de la Revolución. Los jóvenes nacidos en los años 30 impusieron una idea del arte universal, y cuestionaron muchos de los presupuestos revolucionarios. Su cosmopolitismo no era una variante del “apoliticismo” o una negación de la “mexicanidad” (México, de hecho, era para ellos una preocupación central) como se les recriminó, sino la voluntad de incorporar la cultura mexicana a la universal, convencidos de que el nacionalismo estoico solo podía llevar al provincianismo y al estancamiento.

Este enfrentamiento entre lo “nacional” y lo “universal” había tenido ya un antecedente en los años 30 con los jóvenes congregados alrededor de la revista *Contemporáneos*. Uno de ellos, Carlos Pellicer, se lamenta de estos “estereotipos nacionales” en un poema: “Trópico, para qué me diste / las manos llenas de color. / Todo lo que yo toque / se llenará de sol” (23). *Contemporáneos del mundo*, ese grupo “sin grupo”, interesantísimo, crucial, que solo en los últimos tiempos ha empezado a tener el reconocimiento merecido,<sup>2</sup> fue leído con admiración por los del Medio Siglo. A diferencia de ellos, los jóvenes de los años 50 contaron con un apoyo de instituciones, editoriales y publicaciones con el que Los Contemporáneos, en su momento, no pudieron ni soñar. Entre otras ayudas, esos jóvenes tuvieron el auspicio del Centro Mexicano de Escritores, que les entregó becas de ayuda

económica y el favor de la UNAM.<sup>3</sup> Idearon distintos proyectos culturales, como Poesía en Voz Alta, La Casa del Lago y Voz Viva de México, tentativas todas multifacéticas a las que acudían también músicos, bailarines y artistas de la plástica. Fundaron también algunas de las revistas literarias más importantes de esa época en América Latina: *Universidad de México*, *Revista Mexicana de Literatura (RML)* en la que el mismo Pitol publicó con asiduidad, y los suplementos “México en la Cultura”, en el periódico *Novedades*, y “La Cultura en México”, en la revista *Siempre!* Algunas de las editoriales más fuertes en aquel entonces, como Fondo de Cultura Económica, Era (que aún hoy es quien publica los libros de Pitol en México) o la editorial de la Universidad Veracruzana, también ayudaron publicando sus libros.

Aunque el impulso, en la mayoría, fue de los jóvenes, en casi todos los proyectos, están tras bambalinas Reyes y, sobre todo, Paz. Reyes fue presidente del Consejo Literario del Centro Mexicano de Escritores, que otorgaba las becas, y participó en las sesiones de Poesía en Voz Alta. Pero la presencia de Paz fue casi permanente. Su única obra de teatro, *La hija de Rappaccini* (1956), se estrenó en el segundo programa de Poesía en Voz Alta, y también se presentó más de una vez en las tertulias de La Casa del Lago. Asimismo, colaboró en *Universidad de México* y en *RML*, tanto con textos suyos como de escritores prestigiosos de fuera del país. Pero ante todo fue “El Maestro”, el “Guía”, el “Gran Preceptor” de los jóvenes del Medio Siglo; sus seguidores empedernidos, sus “achichincles”, como los llamó con rencor un personaje de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (101). Si los “real-visceralistas” hubieran llegado a secuestrar a Paz, Ulises Lima y Arturo Belano se las hubieran tenido que ver con la Generación en pleno antes de poder tocarle un pelo al poeta.

Fuera de esa influencia, propia del *Zeitgeist* de la Generación del Medio Siglo, Pitol ha declarado en más de una ocasión que Reyes fue crucial para su carrera. La lectura de uno de los relatos de Reyes, “El banquete”, marcó sus primeros cuentos. También heredó su adhesión por la renovación del lenguaje, su “cosmopolitismo”. En el discurso por el Cervantes, confiesa:

Debo a nuestro gran escritor y a los varios años de tenaz lectura de su obra la pasión por el lenguaje ... Si la razón teórica en Reyes topó con mi sordera, le soy deudor en cambio del acercamiento a varios terrenos ... : el mundo helénico, la literatura española medieval y la de los Siglos de Oro, la novela del sertón y la poesía vanguardista de Brasil, Sterne, Borges, Francisco Delicado, Goethe sobre todo, la novela policial culta. (Pitol, “Discurso” 10)

Pese a esa ascendencia y las afirmaciones de los críticos, la ensayística de Pitol me parece mucho más cercana a la de Borges. En los libros de Reyes y Paz leemos una concepción mucho más sistémica de la reflexión ensayada, y hay en *El deslinde* o *El arco y la lira* una unicidad de pensamiento, una pretensión teórica, una voluntad de amplitud, que no vamos a encontrar en *Otras inquisiciones* o en *El arte de la fuga*. Particularmente, el “clasicismo” y la corrección de los ensayos de Reyes están bastante distantes del aparente desparpajo de los de Pitol. Aún más, los libros de este último están más próximos a los de algunos de sus contemporáneos. Una vez en una entrevista sostuvo que por la publicación tardía de sus primeros libros, sus verdaderos compañeros no fueron los nacidos a inicios de los años 30, sino los jóvenes Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco (Pitol, *Una autobiografía* 15), aunque, entre sus ensayos y los de Juan García Ponce y Salvador Elizondo, hay más de una conexión que Catalina Quesada Gómez no ha dejado de notar (624). Sin embargo, en términos de “hechura”, el antecedente más claro de la *Trilogía de la Memoria* es un libro inadvertido y maravilloso: *Manual del distraído* de Alejandro Rossi.<sup>4</sup>

Injustamente olvidados, aunque en proceso de “re-conocimiento”,<sup>5</sup> los textos del *Manual* de Rossi son instrucciones sobre cómo ensayar. Ajeno a toda pretensión de “gravedad”, hay allí una *libertad* que recuerda invariablemente a Pitol. En su momento, su escaso éxito pudo deberse a la naturaleza cronística, de apostilla o reportaje de circunstancia. Esos textos, donde Schopenhauer se codea con la crónica sexual de un vecino y el relato de un robo infantil, pudieron tomarse por marginales, por fortuitos: el tipo de articulillo ocurrente e ingenioso que – imaginamos – escribe un profesor de Filosofía en sus tiempos de ocio. Quizás ahora estemos asistiendo a un proceso de re-canonización en manos de Juan Villoro, Enrique Vila-Matas y Álvaro Enríque, pero sin saberlo. Lento, imperceptible, pero justo.

El prólogo del *Manual* podría ser el de *El arte de la fuga*:

El *Manual del distraído* nunca se castigó con limitaciones de género: el lector encontrará aquí ensayos más o menos canónicos y ensayos que se parecen más a una narración; y también descubrirá narraciones que incluyen elementos ensayísticos ... Tampoco están ausentes las reflexiones brevísimas, las confesiones rápidas o los recuerdos ... Un libro que huye de los rigores didácticos, pero no de la crítica ... Un libro que expresa mi gusto por el juego, por la moral, y sobre todo, por la literatura. Léelo, si es posible, como yo lo escribí: sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle. (Rossi 7)

Ese cruce de fronteras que se anuncia en el *Manual* ... – y que Rossi cumple – está en el centro de la *Trilogía de la Memoria* y es, vista desde lejos, la pista más evidente de la armonía que existe entre sus textos. Lo que organiza a

fondo, a un nivel más consciente, su poética (y determina la mayoría de sus ideas) es una obsesión especial por la literatura. Pero no puede negarse que el cruce de los géneros, tan llevado y traído por la crítica sobre el autor, es también un elemento cohesionador de su trilogía ensayística. Si hacemos una (paródica) equivalencia con la lingüística, la unidad que esa “enfermedad” literaria proporciona en un plano del *significado* a la *Trilogía*, la hibridez artística se la da en el plano formal, *significante*. Es cierto que existe una serie de temas que permean los tres libros (el viaje, la memoria, la vejez, la enfermedad y, ante todo, el arte), pero estos, por lo comunes, por lo imprecisos, no regalan a un autor una poética propia. Ciertamente existe una serie de hilos “paratextuales” entre los tres libros, con los que hacen referencia los unos a los otros, acortando las distancias entre ellos. Así, en *El viaje* y, sobre todo, en *El mago de Viena* son frecuentes las referencias al conjunto. Al comienzo del segundo libro, Pitol teme repetirse y estancarse en los mismos pasajes que trató en *El arte*: “¿No te fastidia volver siempre a temas tan manidos: tu niñez en el ingenio de Potrero, el estupor de la llegada a Roma, la ceguera en Venecia?” (Pitol, *El arte* 15). En *El mago* alude en varias ocasiones a sus últimos libros, trazando desde la *Trilogía* misma un modo de leerlos. Sobre el primer libro de la *Trilogía* dice: “*El arte de la fuga*, una *summa* de entusiasmos y desacralizaciones que a medida que transcurre se convierte en resta” (Pitol, *El mago* 56). Sin embargo, estas conexiones, aunque garantizan una cierta unidad al conjunto, no regalan la singularidad que sí le da la composición variable, “irregular”, de los géneros. Esta irregularidad es, sin duda, lo que unifica a la *Trilogía de la Memoria* en su capa *más externa*.

Algunos de los géneros que coexisten pueden desgajarse, separarse, si lo que se quiere es analizarlos bajo la lupa del microscopio. En *El arte de la fuga*, el libro más “desorganizado” a conciencia, el relato más “seguro” es “El oscuro hermano gemelo”. Allí un Pitol sordo, “incapaz”, transforma la diatriba de una anciana insoportable en un relato cínico, burlón, en el que hay una isla que molesta a la vista y unos aristócratas que vuelan por los aires. Otras semblanzas sobre la longevidad también pudieran estar bajo sospecha de ficción, como aquella inverosímil donde unos vejetes absurdos acuerdan renovar su vestuario y tomar clases de baile moderno. También hay relatos de sueños, microhistorias de la vigilia. Al contarlas, dice Pitol, “tenemos plena consciencia de estar fabricando una acción narrativa” (Pitol, *El arte* 73). En todas ellas hay una pérdida o una amenaza, y la sospecha, como en muchos de nuestros sueños y en muchos de los cuentos de Pitol, de que la “realidad” es el fondo del escenario y de que la vida, la auténtica, empieza en la oscuridad de la tramoya a la que nunca hemos ido y de la que nada sabemos. “Intuimos determinadas necesidades”, conjetura un

personaje de Pitol, “un blanco cuya existencia ni remotamente sospechamos” (*El relato* 153).

En los siguientes libros, los contornos de los relatos se vuelven aún más imprecisos. La estructura misma de *El viaje*, el libro más modesto de la *Trilogía*, es un diario entrecortado por fragmentos. El pasaje más narrativo es quizás el de la vida de Marina Tsvetáyeva, y hay también un par de sueños. Pero ninguna de esas escenas supera el relato fantástico de los “quince días en la vida de Sergio Pitol”, pues todo *El viaje* parece la novela breve de las andanzas del mexicano (héroe, personaje) por Rusia.<sup>6</sup> Luz Fernández de Alba ha dicho que el tránsito por la antigua URSS es allí “aparente, pero solo aparente” (Fernández de Alba 96), porque el delirio se confunde con la ficción, y si al principio Pitol afirma que el sentido del libro es hablar de Praga, omitida en sus crónicas anteriores, cuando el libro termina, la ciudad aún no ha aparecido. La Georgia de allí, en lugar de haber motivado escenas de *Domar a la divina garza*, parece sacada de ella.

En *El mago de Viena* no hay nada que podamos definir o nombrar. No hay relatos estrictamente, porque ese libro es la ausencia total de lo “estricto”. El recuento de las aventuras de Vila-Matas en Turkmenistán o la trama de la novelita *light* apócrifa (titulada, precisamente, *El mago de Viena*) que aparece en el capítulo homónimo del principio, podrían ser narraciones, pero todo está muy sesgado en este último libro y clasificarlo genéricamente parece absurdo. *El mago de Viena* puede ser un volumen revolucionario o un librito desorganizado, incoherente. Se trata de la primera alternativa, y precisamente por eso parece absurdo afanarse en relacionarlo con una forma genérica, un nombre, cuando en su misma esencia, este texto se resiente a toda nomenclatura.

Los diarios son otros de los géneros habituales en la *Trilogía*. Con frecuencia aparecen conectados con alguna novela en proyecto, y formalmente los apuntes diarísticos, pertenecientes a la novela *El desfile del amor*, que cierran *El arte de la fuga*, y los fragmentos de la novela *Domar a la divina garza*, que aparecen en *El viaje*, otorgan unidad de conjunto a la *Trilogía* de la Memoria. Incluso, al final de *El tercer personaje*, el último libro de Pitol, las entradas preparan una posible novelita en ciernes: *El triunfo de las mujeres*, que Pitol nunca llegó a publicar. Al final de *El mago de Viena* hay también fragmentos de diario sobre la estancia de Pitol en la clínica La Pradera, en Cuba, pero su “proyecto de novela” es realmente la que se esboza en la sección “El mago de Viena”, que aparece al principio del libro.<sup>7</sup> En cambio, en el “Diario de la Pradera”, situado dentro de *El mago de Viena*, diserta sobre el cuento y resume su trayectoria literaria. En sus cuadernos íntimos Susan Sontag anota: “El diario es un vehículo para mi sentido de la personalidad. Él me presenta como alguien emocional y espiritualmente

independiente" (134). En las entradas que Pitol nos deja leer hay muy poco de ese retrato sentido, poco espacio para la confesión. Los pasajes de "Diario de Escudillers", en *El arte de la fuga*, y las anotaciones que componen *El viaje*, fijan a un Pitol en crisis (económica en Barcelona, política en Moscú), pero el arte siempre consigue ser el centro. "Me fui caminando al Ermitage. Subí hasta las salas de Picasso y de Matisse" (Pitol, *El viaje* 25), es la primera anotación de Pitol al llegar a San Petersburgo, sin importar que ha sido "raptado" en plena Perestroika por las autoridades soviéticas. Y la angustia que deberíamos sentir con sus anotaciones en Barcelona transpira entre sus comentarios sobre Thomas Mann y la novela que escribe, como si la literatura fuese el olvido que anestesia el desasosiego:

El primer libro de Mann que leí fue el *Doktor Faustus*, hará unos quince años. Una tarea que a momentos parecía imposible ... Ninguno me entusiasmó tanto como el Fausto. Varias veces, a partir de la adolescencia, traté de leer *La montaña mágica*. Era un libro que había en casa, ampliamente recomendado. Si llegaba a la página cincuenta era demasiado. Pero en el largo viaje que hice hace unos meses en el carguero yugoslavo pude al fin leerla de principio a fin. Al llegar a la última palabra cerré el libro y al día siguiente volví a iniciar una lectura íntegra, la más feliz que recuerdo. Me quedan menos de cincuenta pesetas en el bolsillo y el dinero sigue sin llegar. Debo ya pagar de nuevo el hostel. Nadie me escribe de México. No tengo noticias de Zofia ... ¡Qué vida! ¡Atroz! Pero así las cosas, dentro de un año tendré lista mi primera novela. Constantemente le cambio de nombre. (Pitol, *El arte* 97)

Algo similar sucede con los retazos de autobiografía, memoria y las crónicas de viaje, en los que la literatura entra y lo trastoca todo. Esos fragmentos de apariencia "íntima" y confesional son más que abundantes en los libros y tributan a la diversidad de géneros literarios que allí aparecen. Pitol es excesivamente auto-*explicativo*. Habla continuamente de sí mismo: es el protagonista de sus libros, pero también su argumento. Su tendencia a discutir sobre sí, a exponer(se), es una constante, especialmente en el primer libro y el tercero, cuya estructura, ni lineal, ni esencialmente narrativa (como la de *El viaje*), lo favorecen. Hay en *El mago de Viena* pasajes repetidos que ya leímos en *El arte de la fuga* sobre su formación, su partida a Europa, sus primeros cuentos y sus novelas, y otras crónicas nuevas que tratan una y otra vez de su "educación sentimental". Estos fragmentos, también en *Soñar la realidad*, *Una autobiografía soterrada* y *El tercer personaje*, aparecen hasta el cansancio en *El mago*, probablemente el más autorreferencial de sus libros. En ellos lo muestran como un escritor obsesionado, fascinado con la escritura. Más que con sus libros, con el acto de escribir *en sí*, con el gesto extraño de la creación. A Pitol le gustan sus

novelas, pero su placer mayor es saber que las escribe, saberse escritor. Así que cuando dice, “aunque nadie lo crea me turba y hastía hablar tanto de mí y lo que hago” (Pitol, *El mago* 89), el comentario hace sonreír al lector.

En definitiva, se ha querido obligar a la *Trilogía* a una clasificación, relacionándola con el ensayo, por el predominio de ese género literario. Pero lo cierto es que, en *El viaje*, por ejemplo, la estructura “diarística” hace que el ensayo sea escaso, y lo más cercano a este tipo de reflexiones, forzando mucho la cuerda, serían los fragmentos dedicados a Tsvetáyeva o los comentarios sobre Meyérhold y Gógol. Realmente, los capítulos sobre la poeta también son “narrativos”, y por su extrema brevedad, por la anotación de “instante”, las reflexiones sobre los dos autores rusos más que ensayos son apuntes mínimos, apostillas.

No obstante, es cierto que en *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* los ensayos sí son frecuentes. En *El arte de la fuga* estos aparecen concentrados en la sección de “Lecturas”, en la que Pitol conversa sobre Galdós, Chéjov, Jaroslav Hašek, el historietista Gabriel Vargas, entre otros. También hay excelentes “momentos ensayísticos” en las restantes secciones (“Escritura”, “Memoria”, e incluso, en la crónica del viaje a Chiapas durante el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional). El tercer libro de la *Trilogía* está integrado también por esos “momentos”, y podemos leer una serie de títulos que sugieren las exégesis, dividiéndolo como entradas de diccionario, “Formas de Gao Xingjian”, “Suite colombiana para Darío Jaramillo”, “Hasta llegar a Hamlet”, o “Conrad, Marlow, Kurtz”. Pero como ya es habitual en los libros de Pitol nada es tan fácil o claro, y el ensayo en ellos no es algo cuadrado y estricto, sino una masa informe que toma de todas partes. Cuando escribe sobre los cuadernos de Thomas Mann, su crítica imita la materia de análisis, y sus reflexiones son también anotaciones de sus propios diarios. Cuando discute sobre un autor, al “ensayo” propiamente le precede alguna semblanza: en el texto sobre Jerzy Andrzejewski, Pitol rememora con fascinación cómo lo conoció y, en los comentarios sobre Gabriel Vargas, aprovecha para hacer otra crónica de juventud. Algo inusual sucede también con las entradas de *El mago de Viena*, porque el título no siempre coincide con el tema sobre el que se escribe: “En la Viena de Bernhard”, Pitol nunca habla de Thomas Bernhard sino de Hermann Broch y de su propio tránsito por la ciudad y, en “Suite colombiana para Darío Jaramillo”, se limita a relatar las tardes de té en casa de una colombiana, y Jaramillo tampoco aparece por ninguna parte.

“Me han atraído y preocupado siempre los problemas de la forma”, sentencia Pitol, “los recursos y posibilidades de los géneros, su capacidad de transformación” (*El mago* 149). El recorrido que hemos hecho prueba esa predilección, pero no garantiza su novedad. La mezcla de géneros en el



ensayo es recurrente desde hace décadas en la tradición latinoamericana, el mismo Reyes decía ya en *El deslinde*, en 1944, que este era “el centauro de los géneros”.<sup>8</sup> La hibridez es más una tendencia que se reactualiza, una moda (con sustancia) que regresa. Puede ser que Pitol la haya llevado a una de sus posiciones más extremas, pero lo que él mismo ha considerado una “singularidad” en la *Trilogía*, no siempre es el *último grito*. En una entrevista con Carlos Monsiváis sostiene que es muy inusual que un ensayista incorpore tramas y personajes novelescos, y que fuera de él mismo, solo conoce que Claudio Magris y W.G. Sebald lo hayan hecho (Pitol, *Una autobiografía* 126). Por olvido o deseo de acentuar su “rareza”, Pitol se equivoca. Fuera de los relatos, las crónicas y otros materiales que Rossi hizo coexistir en el *Manual del distraído*, otros escritores latinoamericanos estaban jugando ya con los géneros en la misma época en que Pitol escribió la *Trilogía*. Desde el pionero Julio Ramón Ribeyro, con sus *Prosas apátridas* (1975), hasta Salvador Elizondo, que ya había alternado la ficción con los apuntes “mínimos” en su *Estanquillo* (1993), y Ricardo Piglia incluye también pasajes con forma de relato en *Formas breves* (1999), como “Hotel Almagro”, mientras que las notas sobre Macedonio Fernández y literatura son apuntes de sus diarios. En *Entre paréntesis* (2004), uno de los libros póstumos de Bolaño, Ignacio Echeverría incluyó junto a las crónicas y los artículos de *Diari de Girona* y *Las últimas noticias*, un cuento inquietante, “Jim”, donde un desdichado paga para morir a manos de un tragafuegos. También César Aira fusionó la ficción y la autobiografía en *Cuando me reí* (2005), dejando claro que la barrera entre la “realidad” y el cuento es frágil: “Hay situaciones que se viven como un relato ... ¿Dónde está la realidad entonces? Si es un juego de distancias ... La risa estalla en el presente: es un signo de realidad. De lo que yo no tengo: realidad” (7). Además, algunos de los escritores argentinos agrupados en torno a la publicación *Babel. Revista de libros*, como Alan Pauls o Sergio Chejfec, también suelen mezclar distintos géneros en sus libros de ensayo (por ejemplo, en *El factor Borges*, de Pauls, o *Últimas noticias de la escritura*, en el caso de Chejfec). Incluso en la literatura hispanoamericana más actual, la “tradición híbrida” y la influencia de la *Trilogía* pitoliana se han extendido por las nuevas generaciones. Un ejemplo de ello son Francisco Díaz Klaassen con *Cuando éramos jóvenes*, y Valeria Luiselli, con *Papeles falsos*.<sup>9</sup>

¿Por qué la obra de Pitol continúa siendo de una singularidad genial? Porque lo definitivo de su renovación formal no es la hibridez de los géneros, sino el modo en que esta se enlaza con una “variedad” artística. O sea, si para la mayoría de los escritores anteriores la mezcla de géneros era un juego, una moda, una facilidad, una circunstancia, para Pitol esta adquiere una dimensión estética y se vuelve parte de un programa

escritural. Entendámonos: la indistinción entre los géneros, o mejor, la falta de límites entre uno y otro, es coherente y funciona en paralelo a otro fenómeno de “imprecisión” que tiene lugar en el interior de la *Trilogía*: la “alquimia” artística.

La *écfrasis* que José Luis Martínez Suárez señala en la *Trilogía de la Memoria* es una de sus manifestaciones más claras (230). Esa figura supone la representación de una imagen a través de las palabras, así que cuando Pitol describe con meticulosidad los cuadros de Max Beckmann, como Homero hace en la *Ilíada* con el escudo de Aquiles, está llevando la plástica y el lenguaje a un punto de confluencia. Describe las piezas como si las pintara, y el tríptico de Beckmann, *La partida*, escapa a toda clasificación: “Las múltiples acciones encapsuladas en una obra de Beckmann”, dice Pitol, “pueden a primera vista producir un efecto equívoco. Podría tomárseles por ilustraciones de una obra literaria. Sin embargo, la sensualidad del color y el poder extraordinario de la línea deshacen ese equívoco. No se trata de literatura pintada, sino de pintura plena” (Pitol, *El arte* 144).

Esta conexión entre todas las artes se extiende,<sup>10</sup> deshaciendo los límites. Cuando habla de su concepto de “forma” en la literatura, lo hace comparándola con el Templo del Cielo en Pekín. Cuando ilustra un pasaje de Galdós, lo equipara a un cuadro de Goya. En todos los casos, pone al lector frente a una imagen, un sonido, un movimiento, que se traduce en palabras. De esa forma, la visualidad se potencia. En otra entrevista ha confesado: “A veces hago referencias a determinadas escenas de películas, concretamente a cuadros, para intensificar ese elemento visual que quiero proponerle al lector. Doy un apoyo a ciertas imágenes” (Martínez Suárez 231).

Aunque esa confluencia artística en la obra de Pitol tampoco es absolutamente novedosa, lo que la singulariza es la simbiosis con su hibridez genérica. Algunos críticos han estudiado esa “alquimia artística” por un lado, y la “hibridez genérica”, por el otro; pero nunca han apuntado la conexión indisoluble que existe entre ambas categorías. No hacemos mucho si nos limitamos a entender que Pitol emplea tanto los géneros artísticos como las categorías textuales, y “concluimos” que ambas son variantes de la “conjunción”.<sup>11</sup> Se trata, en cambio, de entender que esa combinación, transgrede el juego por el juego y adquiere un *sentido* que excede a la forma.

En la teoría de los géneros literarios, las opiniones suelen estar divididas. Autores como Friedrich Schlegel, Adolf Stender-Peterson o Ernst Robert Curtius afirman que los géneros funcionan tanto como “herramienta” didáctica para los estudiosos literarios, como “guías” de los lectores, cuyas preferencias genéricas determinan sus elecciones. Los géneros, además, permiten establecer una red con otros textos semejantes,

situando a las obras en una línea temporal, ubicándolas dentro de una tradición (El *Ulises*, pese a sus evidentes diferencias, está “emparentado” con el *Quijote*, pues ambos se consideran “novelas”). Al mismo tiempo, los géneros determinan el mercado editorial, influyendo en las estadísticas de éxito y ventas (las novelas “venden” infinitamente más que la poesía o el ensayo).

Contrariamente, Sergio Pitol parece situarse dentro de los detractores del género. Esta estirpe es heredera de Benedetto Croce, quien de forma extrema “niega la existencia de los géneros”, pues los considera un mecanismo de sujeción, una imposición externa sobre la estructura del texto (Krauss 2). Así, Adena Rosmarin sostiene que “the genre exists only in the critic’s mind and in the critic’s use of them” (29). Por su parte, Amy J. Devitt comenta que, en casos como estos, el género es una consecuencia de la cultura en lugar de un recurso en estrecha relación con la cultura (7). En ese sentido, no es casual que posteriormente los estructuralistas (Genette, Barthes), defensores de la inmanencia lingüística de las obras, también rechazaran en mayor o menor medida las taxonomías genéricas, consideradas “ajenas” al texto mismo. Maurice Blanchot, conectado también con la crítica estructuralista, actúa en consecuencia y propone reemplazar la división de los “subgéneros” por la unicidad del “espacio” literario: “El arte debe convertirse en su propia presencia ... No debe estar subordinado a los valores que debiera celebrar o expresar, sino al servicio exclusivo de sí mismo; ... de modo que sólo se le puede llamar ‘pintura’” (195). He elegido este fragmento de Blanchot porque se conecta de forma llamativa con la postura de Pitol. Precisamente, con frecuencia se ha citado la máxima de Pitol de “todo está en todo”, que aparece por primera vez en *El tañido de una flauta* y también abre *El arte de la fuga*, pues Pitol se desliza sobre los géneros literarios y las manifestaciones artísticas como a través de un espacio, haciendo que el arte parezca una pista sin obstáculos.

Aunque las estructuras de los libros de la *Trilogía* puedan variar, es esa confluencia lo que rige por igual a toda la obra. Incluso en *El mago de Viena*, el más asimétrico de todos, se ha propuesto (y esta vez ha acertado) que “todo esté en todo, pero en un orden distinto, [pues] los tonos están en una colocación especial para potenciarse y potenciar la unidad” (Pitol, *El mago* 127). Así que Ernst Lubitsch, Joseph Conrad, Caravaggio, Shakespeare y Matisse desfilan sin distinciones, porque para el escritor el paraíso es un edén “alquímico”. Tal y como sostiene Karim Benmiloud, la fascinación del escritor por la Ópera de Pekín se debe, en parte, a que esta abarca de forma simultánea un sinfín de experiencias (incluso contrarias): lo antiguo y lo viejo, la farsa y la tragedia, lo grotesco y lo bello, lo trivial y lo sublime (Benmiloud 190). Ahora bien, lo que proponemos aquí es que, más allá de la

evidente “libertad de creación” que expresa esta postura de Pitol, la hibridez genérica y la alquimia artística representan, en conjunto, el deseo de echar abajo toda certeza epistemológica.

Podemos leer, en la caída de las clasificaciones artísticas en la obra de Pitol, la caída también de las nociones de “orden”, “verdad” y “certeza” presentes en los grandes relatos modernos. No es la primera vez que la crítica especializada ha insinuado que el auge reciente de los híbridos genéricos en la literatura puede leerse como una consecuencia del “derrumbe de los sistemas gnoseológicos”, donde el caos es bienvenido (Noguerol Jiménez 244). Estos textos, como los de la *Trilogía de la Memoria*, siempre aproximativos, digresivos, simbolizan la pérdida de fe (muy posmoderna) en el conocimiento de la realidad. Tema que en última instancia es central en toda la obra del escritor mexicano, pues está también en su narrativa: muchos de sus personajes descreen, aunque sea por un instante, del sentido, exacto y seguro, de la “realidad” que viven; sin embargo, pocas veces se ha advertido la estrecha relación de esta postura con la composición “híbrida” y “caótica” de sus textos.

En *El arte de la fuga*, Pitol afirma: “No existen absolutos, no hay verdad que no sea conjetural, relativa y, por ello, vulnerable ... Su única certeza es que en la ruta habrá tocado unos cuantos jirones de un tejido maravilloso y deplorable, oscurecido a veces por manchas ominosas o por repentinas e instantáneas *iridisciones* cuya contemplación le da sentido a sus esfuerzos” (Pitol, *El arte* 106, énfasis añadido). Ese “tejido maravilloso” es el universo secreto, velado, que en la vida cotidiana se escapa. Es sabido que esa certeza en la imposibilidad de conocer la realidad, de que lo esencial permanece encubierto, atraviesa toda la filosofía, pero resulta revelador que esta postura esté también en varios de las figuras más admiradas por Pitol. Desde Borges, que solía decir que hemos soñado el mundo perfecto, pero hemos dejado algunas fisuras para recordar que es falso (Borges 258), hasta María Zambrano con su “razón poética” como vía para conseguir una visión que clarifique la realidad oculta (Zambrano 49).

El debilitamiento de lo real es progresivo en la *Trilogía de la Memoria*. Si bien en *El arte de la fuga* Pitol brinda a sus lectores un amago de organización, dividiendo el libro en secciones (“Memoria”, “Escritura”, “Lecturas”, “Final”), en *El mago de Viena*, el más asimétrico y complejo de sus libros, ya no hay “orden” posible. Consiste en “asociaciones entre planos y tonos discordantes que luego se unen, sin jerarquías, con la argamasa de la escritura que reflexiona sobre sí misma (Corral 141). Tal y como anuncia Noguerol en el título del artículo suyo que mencionamos arriba, el trastrocamiento de las artes y las tipologías textuales *desintegra* la “solidez” del texto (244). Y en la obra de Pitol esta descomposición textual puede

leerse como consecuencia del derrumbe de las estructuras que ordenan la vida. Un título de Pitol, “soñar la realidad”, también ejemplifica esta postura: la realidad es *irreal*, será siempre un sueño que se *sueña*. Ordenar un libro (ya sea a través de los géneros literarios o de los paratextos) equivale a marcar el mapa textual, pero la realidad, parece decir el escritor mexicano, no siempre viene con cartografía.

La hibridez y la alquimia simbolizan, entonces, la carencia de asideros epistemológicos. Tal y como afirma María Eugenia Boito, en lo híbrido ya “no existe más una verdad, a la que es posible alcanzar cruzando los momentos de una flecha de tiempo, sino múltiples lugares y espacios” (8). Sin embargo, es imprescindible señalar cuán poco esquemática y cerrada es esta premisa en la obra de Pitol. Realmente, esta renuencia a toda posibilidad de aprehender el mundo no implica ni un agnosticismo extremo, y aún menos un nihilismo. Porque Pitol encuentra un subterfugio que, en lugar de estar en la religión, la ideología o la metafísica, está en la literatura. Su credo es la escritura, la creación. El *bovarismo* obsesivo que interpretamos en sus libros hace que la vida, la realidad, le parezca insatisfactoria frente a la literatura. A lo largo de la *Trilogía* se repite una y otra vez que el caos es la realidad, mientras que la escritura, su intento de ordenación (Pitol, *El mago* 123). Para Pitol, la literatura organiza, da un sentido a lo incomprensible: “En la escritura ese largo deambular desde unas cuantas imágenes perdidas en la memoria hasta su fijación en el papel sigue constituyendo para mí un misterio” (154). La Forma es la vía para descifrar el mundo. No es casual la importancia que en la obra del escritor adquiere la epifanía: del mismo modo que a los personajes de su narrativa se les revela repentinamente cuán poco estable es el mundo que habitan (tal y como les sucede a Dante de la Estrella, mientras escucha espantado el ritual del “Niño cagón”, o a Jacqueline, después de partirle las patas a un cangrejo),<sup>12</sup> para el Pitol escritor, la “inspiración” es crucial (Pitol, *El arte* 34). En definitiva, ambas iluminaciones (el descubrimiento del espejismo que es la realidad, y el descubrimiento de la Forma) no son contradictorias sino complementarias.

En definitiva, resulta central comprender la dimensión ideo-estética que adquieren, en conjunto, la hibridez genérica y la alquimia artística en la *Trilogía*. Estos recursos estilísticos no solo ratifican la posición de Pitol respecto a la comprensión del universo, sino que la amplían en el terreno formal. Así pues, su énfasis en la (des)estructura del texto habla, por un lado, de la desintegración de lo real y, por otra parte, de la importancia de la palabra, de la escritura, como sostén único al que el escritor debe aferrarse. Frente al adelgazamiento de la realidad, la pluma gana en solidez. Ya lo decía

Augusto Monterroso: ante la falta del mundo que nos circunda, “volvamos al terreno mucho más firme y concreto de la creación poética” (III).

De entre los comentaristas de Pitol, María del Pilar Vila ha dicho con razón que la *Trilogía* “hace entrar en crisis las más variadas teorías del género ... generando un campo de debate donde se pone a la crítica en estado de crisis” (“La alquimia” 609), algo que para ella constituye lo más original del conjunto, y a lo que nos afiliamos. En este sentido, el juicio que Pitol hace de la crítica es muy claro; el escritor mexicano desprecia de la exégesis que busca una verdad, que intenta, con razonamiento científico, diseccionar el texto en busca de un último sentido. Para él, la lectura es esencialmente un placer, y la crítica literaria, la evaluación aproximativa que se desprende de ese disfrute. La exégesis que ansía nombrar, que pretende clasificar el texto (y vemos aquí, nuevamente, su visión utilitarista de los géneros literarios), el escritor mexicano la ve como carente de todo goce, de todo placer, algo que según el Premio Cervantes debería ser central en toda crítica literaria. En cualquier caso, es evidente que Pitol es partidario de una crítica subjetiva, impresionista, en detrimento de las corrientes de teoría literaria de la segunda mitad del siglo XX (estructuralismo, post-estructuralismo, estudios socioculturales, etc.), con la única excepción de los formalistas rusos, a quienes sí ha leído, tal y como exhiben sus alusiones a Viktor Shklovski y Mijaíl Bajtín en *El arte de la fuga* y *El viaje*.

A modo de coda, quisiéramos apuntar el destino (un tanto irónico) sufrido por la “hibridez” genérica tan defendida por Pitol, símbolo de la no clasificación o categorización de la literatura. Como se sabe, este término, “lo híbrido”, ha pasado rápidamente a engrosar las taxonomías de los críticos literarios. El mexicano ha querido construir un mundo autónomo en la *Trilogía*, donde los relatos no puedan separarse de la reflexión, donde su biografía “real” no pueda distinguirse de la ficción; pero los críticos no se han quedado de brazos cruzados. Han dado a ese cuerpo desconocido un nuevo nombre, y ahora es ya una materia dispuesta que tiene hasta género propio: el *híbrido*. Como los *ready-mades* de Duchamp, como el arte conceptual de los 60, su irreverencia ha sufrido una paradoja. Lo que fue intento por romper con los esquemas, ha sido convertido en esquema. Clasificamos la inclasificable obra de Pitol; compramos la silla de Joseph Kosuth y la exhibimos en la sala.

Sin embargo, podemos hacer para concluir una salvedad: incluso aunque sepamos que hay mucho de ilusión en esas clasificaciones, caer en ellas parece inevitable. Aclaremos que, al leer las obras de Pitol, descubriremos que su teoría sobre su obra no siempre se ajusta a la *praxis*. Recordemos, por ejemplo, que su “alquimia” no es tan perfecta. En el Medioevo, esta era el resultado de la unión de dos o más sustancias que

daban lugar a una completamente nueva, distinta de sus componentes. Aunque Pitol así lo declare, sus libros no son tampoco esa masa sin forma que a nada puede asociarse, y no es tan distinta de las sustancias que la integran. Aunque abunden otros géneros, el ensayo continúa siendo la piedra angular de sus reflexiones. E incluso cuando en sus libros haya aludido a casi todas las artes, su materia de análisis central sigue siendo la literatura. En su misma “hechura”, esos textos son también “disciplinadamente” literarios: Pitol emprende la “alquimia” con la palabra, con la escritura, y no con el pincel o la notación musical, y el resultado de esa “transmutación”, los libros de la *Trilogía de la Memoria*, está también hecho de palabras. Su sustancia inicial, el texto, sigue estando presente en el resultado final.

Pese a todos los trastrocamientos, leer esos textos como un espacio completo, corrido, sin distinciones, es un imposible. Hay todavía allí, como probamos al inicio, géneros y manifestaciones artísticas distinguibles en la mixtura. Sabemos que la interpretación, la exégesis, por mucho que respete la propuesta estética de Pitol, no puede prescindir de estas asociaciones. En cambio, puede ser que la solución esté en el justo medio: debe ejercerse la exégesis, pero también respetarse el texto. Debe evitarse que la “hibridez genérica” y la “alquimia artística” sean conceptos cómodos que encubran la ausencia de análisis, y ahondar, en cambio, en su dimensión gnoseológica.

*Universidad de Salamanca*

## NOTAS

- 1 María del Pilar Vila sostiene que los grandes ancestros de Pitol son Reyes, Paz y Borges (“El ensayo” 89). Liliana Tabákova coincide con ella (45). Por su parte, Victoria de Stefano ubica tanto a Reyes como a Borges en la tradición “sureña” del mexicano, pero omite a Paz (50).
- 2 Pitol leyó con fervor la poesía de los Contemporáneos, y guarda con ellos más de un punto en común. Este grupo fue durante años muy poco atendido dentro del mismo México, como sucede siempre, por cuestiones ajenas al plano artístico, en él que fueron renovadores. Pero tanto Alfonso Reyes como Octavio Paz reconocieron su valor desde el principio, y los jóvenes del Medio Siglo admiraron y adoptaron muchas de sus posiciones. Algunos críticos, como Guillermo Sheridan, se esforzaron desde finales del siglo pasado en su reivindicación.

- 3 Muchos de quienes recibieron las ayudas del Centro eran miembros de la Generación del Medio Siglo, como Jorge Ibarguengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce y Salvador Elizondo (Albarrán 39).
- 4 Solo Catalina Quesada ha destacado con gran tino la influencia de Rossi en la obra de Pitol, Juan Villoro y Enrique Vila-Matas. La influencia de Borges también es indiscutible, pero como Pitol lo ha reconocido varias veces, a nadie le han quedado dudas. Rossi, mexicano por adopción, es otro seguidor de Paz. Los textos del *Manual* son sus artículos publicados en *Plural* y *Vuelta*.
- 5 Los “epígonos” de Pitol, Juan Villoro y Enrique Vila-Matas, han dedicado sendos ensayos a la obra de Rossi, recientemente reunida. Álvaro Enrígue, pareja de Valeria Luiselli, otra descendiente pitoliana, también se ha encargado de los textos de Rossi.
- 6 El estatus de Pitol como personaje ha sido declarado por él mismo más de una vez. Así, dice sobre *El arte de la fuga*: “Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los escenarios y los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, *me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único*, lo que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas?” (Pitol, *El arte* 45, énfasis añadido).
- 7 Aunque por lo estrambótico del relato sospechamos que es una invención suya, Pitol no confiesa esto en el libro. La verdad aparece en una entrevista hecha por Monsiváis en *Una autobiografía soterrada*.
- 8 “El ensayo, género mixto, centauro de los géneros, responde a la variedad de la cultura moderna, más múltiple que armónica. Las breves páginas de Alain (*Propos*) o el viejo *Glosario* de Ors tienen a la vez valor filosófico y de poema en prosa” (Reyes 41).
- 9 No estoy queriendo decir que Luiselli, Klaassen y otros jóvenes hayan tenido como inspiración exclusiva a Pitol. Está claro que, aunque el mexicano es un representante indiscutible de la mezcla de géneros, otros escritores latinoamericanos (los antes mencionados son solo una muestra) pudieron también ser de inspiración para ellos.
- 10 O al menos entre las manifestaciones que a Pitol le interesan. Apenas hay menciones a la danza en sus libros, y de la música clásica lo que parece interesarle realmente es la ópera y no la de concierto. En la *Trilogía* hay varias referencias a esa predilección y en *Soñar la realidad* hay un texto sobre *Don Giovanni*.
- 11 You-Jeong Choi, por ejemplo, en “Artes en conjunción en la obra de Sergio Pitol”, señala las dos rupturas, pero allí se detiene (23).
- 12 Dante de la Estrella es el protagonista de *Domar a la divina garza* y Jacqueline de *La vida conyugal*. Ambos tienen su momento de “revelación” en las novelas.



## OBRAS CITADAS

- AIRA, CÉSAR. *Como me ref.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- ALBARRÁN, CLAUDIA. "La generación de Inés Arredondo." *Nexos* (2014): 34-45.
- BENMILOUD, KARIM. "'Sergio Pitol et l'opéra.'" *Babel. Littératures plurielles* 37 (2018): 181-98.
- BLANCHOT, MAURICE. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- BOITO, MARÍA EUGENIA. "El pensamiento de Nietzsche como crítica de racionalidad y de cultura en la Teoría de la Acción Comunicativa de Jürgen Habermas." *Portal: producciones en estudios sociales* 1 (2000): 101-22.
- BOLAÑO, ROBERTO. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas*. vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- CARRACO, CRISTINA. "Cuando la amistad vive en la ficción: Las autobiografías excéntricas de Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 53 (2012): 1041-45.
- CASTAÑÓN, ADOLFO. "Sergio Pitol y la metamorfosis del costumbrismo." *Vuelta* 199 (1993): 22-23.
- CHEJFEC, SERGIO. *Últimas noticias de la escritura*. Zaragoza: Jekyll & Jill, 2015.
- CHOI, YOU-JEONG. "Artes en conjunción en la obra de Sergio Pitol." *Espéculo* 37 (2007). 2 de febrero de 2017. S. pag. Web.
- CORRAL, ELIZABETH. "Narrar la interioridad. El diario en la obra de Sergio Pitol." *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*. Ed. Luisa Paz Rodríguez Suárez y David Pérez Chico. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011. 133-42.
- DEVITT, AMY J. "Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre." *College English* 62.6 (2000): 696-718.
- DÍAZ KLAASSEN, FRANCISCO. *Cuando éramos jóvenes*. Nueva York: Sudaquia, 2012.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. *Diccionario crítico de la literatura mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Estanquillo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GARCÍA DÍAZ, TERESA. *Del Tajín a Venecia, un regreso a ninguna parte*. Veracruz: U Veracruzana, 2002.
- GIORDANO, ALBERTO. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- FERNÁNDEZ DE ALBA, LUZ. "Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol." *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Ed. Teresa García Díaz. Veracruz: U Veracruzana, 2007. 95-104.

- KRAUSS, WERNER. "Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios." *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Eugenio de Busto Tovar. Salamanca: Ediciones U de Salamanca, 1982. 79-89.
- LADAGGA, REINALDO. "Un refinamiento absurdo: enumeraciones de Sergio Pitól." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 2 (2000): 23-26.
- LUISELLI, VALERIA. *Papeles falsos*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza, 2015.
- MAGRIS, CLAUDIO. *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Trad. José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama, 2004.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, JOSÉ LUIS. *El ensayo mexicano moderno*. vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- MARTÍNEZ SUÁREZ, JOSÉ LUIS. "El Tríptico de la Memoria: Evocación y vida." *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Ed. Teresa García Díaz. Veracruz: U Veracruzana, 2007. 228-33.
- MONTAIGNE, MICHEL. *Ensayos*. vol. I. Trad. Graciela Isnardi. Buenos Aires: Losada, 1941.
- MONTERROSO, AUGUSTO. *Movimiento perpetuo*. México: Ediciones Era, 1991.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, FRANCISCA. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX." *RILCE: Revista de filología hispánica* 15.1 (1999): 239-50.
- PAULS, ALAN. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- PELLICER, CARLOS. *Yo que de Tabasco voy*. Tabasco: U Autónoma de Tabasco, 2005.
- PIGLIA, RICARDO. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- PITOL, SERGIO. *El arte de la fuga*. La Habana: Arte y Literatura, 2012.
- . *Una autobiografía soterrada*. Oaxaca: Almadía, 2010.
- . "Discurso de D. Sergio Pitól. Entrega del premio de literatura en lengua castellana 'Miguel de Cervantes.'" *Discursos de Cervantes*. Madrid: U de Alcalá, 2005. 23.
- . *Domar a la divina garza*. México: Ediciones Era, 1989.
- . "Entrevista por Jorge Morch." *Nexos* 60 (2006): 10-17.
- . *El mago de Viena*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- . *El relato veneciano de Billie Upward*. Caracas: Monte Ávila, 1998.
- . *El tañido de una flauta*. México: Ediciones Era, 1994.
- . *El viaje*. La Habana: Arte y Literatura, 2010.
- . *La vida conyugal*. México: Ediciones Era, 1991.
- QUESADA-GÓMEZ, CATALINA. "Ensayistas en fuga. Nuevas y ampliadas regiones del ensayo mexicano actual." *Revista Iberoamericana* 240 (2012): 623-36.
- REYES, ALFONSO. *El deslinde*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- RIBEYRO, JULIO RAMÓN. *Prosas apátridas*. Barcelona: Tusquets, 1975.
- ROSMARIN, ADENA. *The Power of Genre*. Minnesota: U of Minnesota P, 1985.
- ROSSI, ALEJANDRO. *Manual del distraído*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

- SERRATO, JOSÉ EDUARDO. *Tiempo cerrado, tiempo abierto: Sergio Pitol ante la crítica*. México: Era, 1994.
- SONTAG, SUSAN. *Renacida. Diarios tempranos (1947-1964)*. Trad. Aurelio Major Chávez. Barcelona: Penguin Random House, 2011.
- STEFANO, VICTORIA DE. "Pitol, un proyecto de vida." *Sergio Pitol: Los territorios del viajero*. Ed. José Balza. México: Era, 2000. 45-63.
- TABÁKOVA, LILIANA. "Geografías literarias de Sergio Pitol." *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 12 (2006). 15 de abril de 2016. S. pag. Web.
- VILA, MARÍA DEL PILAR. "El ensayo de Sergio Pitol, un cuaderno de bitácora." *Literatura y Lingüística* 27 (2013): 83-96.
- . "La alquimia de un género. Sergio Pitol y en el ensayo literario." *Revista Iberoamericana* (2012): 608-16.
- ZAMBRANO, MARÍA. *Pensamiento y poesía en la vida española*. Málaga: Endymion, 1996.