

## Walter Benjamin y Sergio Pitol: la posibilidad de un nuevo arte aurático

ALEJANDRO LÁMBARRY

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

En su creación ensayística, sobre todo la que comprenden los libros de *La trilogía de la memoria*, el escritor mexicano Sergio Pitol establece una relación crítica y creativa con la obra de Walter Benjamin. Pitol escribe sobre la vida de Benjamin y actualiza e innova una práctica relacionada con sus conceptos de *aura* y *ritual*, a la que, apoyándonos en los *Fandom studies*, hemos llamado *práctica del lector devoto*.<sup>1</sup> En un primer momento, podemos percibir una sintonía total entre ambos autores, pues practican una teoría crítica que desvela el mecanismo político detrás del producto cultural. Más extraño y quizá por ello más original es la apropiación que hace Pitol de una práctica cultural que Benjamin consideraba ya rebasada y a la que oponía un arte más bien político.

Nuestra propuesta, en lo fundamental, es que Pitol revive el aura del creador y el ritual del fanático o, en nuestro caso, del lector devoto, pero sin

---

<sup>1</sup> Los lectores devotos atribuyen cualidades trascendentales a una obra y a su autor, de la misma manera en que un creyente lo hace con algún objeto sagrado de su religión. El lector devoto realiza una lectura errónea, de acuerdo con la teoría literaria estructuralista y de la sociocrítica, porque sale del texto y regresa a la figura del Autor –con mayúscula– porque no busca revelar los diversos funcionamientos de una obra en los procesos de construcción simbólica e ideológica de una sociedad. Regresa, en cambio, a una visión tradicional de la literatura en la que los autores son figuras sagradas, y la obra, un objeto fuera del tiempo y del espacio. La lectura devota implica la realización de rituales entre aquellos lectores que comparten una misma creencia.

perder, por otro lado, su gestión de carácter político, que se expresa en la subversión de las relaciones de poder entre periferia y centro.

### **La distancia crítica con el poder político**

Empecemos con un hecho importante: para ambos autores las revoluciones políticas eran tan interesantes y necesarias como las culturales. Ambos viajaron y vivieron en países comunistas. De hecho, el pasaje que Pitol escribe sobre Benjamin tiene que ver con el periodo durante el cual este último vivió en Moscú. Se trata de una estancia corta –sobre todo si se la compara con los diecisiete años que Pitol vivió detrás de la cortina de hierro– pero importante.<sup>2</sup> Benjamin estaba cansado de las ciudades alemanas y de la manera en que habían atomizado a los ciudadanos convirtiéndolos en espectadores de su propia suerte, sin posibilidad de gestión alguna. En cambio: “En Nápoles, Marsella, y en particular Moscú, descubrió la electrizante mezcla entre vida privada y pública, las posibilidades sin límites aparentes de trascender la clase. Cada ciudad a su manera le ofreció la cura para la enfermedad de la vida moderna en general, y de su crianza y educación en particular” (Jeffries 98). Sin embargo, mientras que en Nápoles Benjamin disfrutó plenamente de esta abolición de las esferas sociales, la pública y la privada, en Moscú llegó a sospechar de aquello –institución, burocracia, partido– que la había generado. Era bien sabido que la Unión Soviética no había vivido un cambio orgánico ni gradual; la revolución comunista había sido impuesta por el partido y se había convertido en su centro motor.

Además de su aprendizaje político, Benjamin fue a Moscú para encontrarse con Asia Lacis. Cuando llegó a esa ciudad, ella estaba encerrada en un hospital psiquiátrico después de haber sufrido una crisis nerviosa. Benjamin apenas y la pudo ver. Sí vio, en cambio, a Bernhard Reich, quien era director de teatro alemán y el amante formal de Lacis. Es decir que, en cuanto a su vida personal, este viaje resultó un desastre. Es interesante que Pitol comience su texto sobre Benjamin con esta anécdota amorosa. Sus ensayos desde *El arte de la fuga* son un conjunto de narración, autoficción

---

<sup>2</sup> Pitol vivió en Pekín de 1962 a 1963, en Varsovia del 63 al 67, en Belgrado del 68 al 69, de nueva cuenta en Varsovia del 72 al 75, en Budapest del 77 al 78, en Moscú del 78 al 80 y en Praga del 83 al 88.

y ensayo.<sup>3</sup> Para Pitol es muy importante que la discusión conceptual y la crítica literaria estén acompañadas de un hilo narrativo.<sup>4</sup>

Tenemos entonces el relato anecdótico de la vida amorosa de Benjamin seguido del tema político. “Benjamin había viajado a la Unión Soviética en espera de tomar una decisión aplazada durante los dos últimos años. ¿Debe o no ingresar en el Partido Comunista Alemán, o mantenerse sólo como compañero de ruta?” (Pitol, “El mago” 481). Estamos exactamente en el inicio de la lucha entre Stalin y Trotski, de las luchas callejeras entre el bloque opositor y la represión político-policíaca del partido. Es un periodo de verdades a medias, de frases veladas y ambiguas que lo hacen sentir como un extranjero, como alguien que no está al tanto. Hasta que va al teatro. Es en ese momento cuando descubre el verdadero problema. Pitol cita de manera extensa el pasaje en el que Benjamin habla del teatro. La obra le parece terrible, y particularmente el final, cuando todos los blancos realizan un acto de contrición y se unen a los bolcheviques. “La oposición de los comunistas a la representación es justificada y significativa. Ninguna importancia tiene para la valoración de la obra si el último acto fue añadido por sugestión de la censura [...] o si ya existía en el original” (“El mago” 482). La ironía y la respuesta a la pregunta que se planteaba Benjamin al llegar a Moscú se descubren al final del ensayo. Esta obra absurda, a pesar de estar escrita por Mijaíl Bulgákov y dirigida por Stanislavski, fue financiada y promovida por Stalin, quien “asistió quince veces a verla” (483). Las protestas de algunos comunistas fueron reprimidas por el mismo partido en el poder. Para agregar sal a la herida, su artículo sobre Goethe que pensó publicar en la Enciclopedia de la Unión Soviética fue rechazado con el argumento de que Benjamin mencionaba al menos diez veces en cada página la expresión “lucha de clases”.

---

<sup>3</sup> Pitol publica en su libro *Autobiografía soterrada* una entrevista con Carlos Monsiváis en la que le dice: “Pero es raro que un ensayista al escribir un texto incorpore elementos narrativos con tramas y personajes novelescos. Puede haberlos pero yo no recuerdo más que a Magris y Sebald. Como mis ensayos eran bastante aburridos y tristes, comencé a interpolar una que otra pequeña trama, un sueño, unos juegos y varios personajes” (Pitol, *Autobiografía* 126).

<sup>4</sup> Esto está presente desde sus primeros ensayos en los que aborda, por igual, la poética de Jane Austen y su afición por el baile. De acuerdo con Luz Fernández de Alba en su libro *Sergio Pitol, ensayista*, Pitol innovará en sus últimos ensayos, desde *El arte de la fuga*, cuando además de las anécdotas sobre sus personajes, incluye las personales. En estas anécdotas personales se revelará la figura del lector devoto que analizaremos en un segundo momento.

Pitol aprendería de esta lección de Benjamin a tomar distancia con el poder. Desde su estancia en Pekín, a los veintinueve años, hasta su regreso a México en 1988, trabajó en la traducción de autores especialmente críticos contra el poder del partido hegemónico. Tradujo a Lu Hsun, quien si bien fue un liberal consecuente con el impulso de la república iniciada por Sun Yat-sen en 1911, fue acusado años más tarde de “individualismo extremo” (Sánchez Prado 31); asimismo a Kazimierz Brandys, quien opinaba “que no hay dogmatismo de izquierda o de derecha. El dogmático, como fenómeno, es siempre uno” (García Flores 4); a Tibor Déry, cuyo cuento que le da título a su libro *Ajuste de cuentas* trata sobre el periodo de represión y persecución del Estado comunista en Hungría; a Jerzy Andrzejewski, quien se vio forzado a renunciar al partido después de escribir *Las cenizas cubren la tierra*. Pitol se interesó en estos autores y al hacerlo reveló su sintonía con Benjamin. Ambos estaban comprometidos con la izquierda social, pero la literatura –la cultura– no debía responder de manera lineal al mensaje político, así como tampoco, en ese terreno, había que obedecer ciegamente las decisiones del partido o del Estado socialista. Si la creación se rendía ciega o dócilmente al poder para producir obras laudatorias, correctas, atadas a estereotipos y a formas tradicionales, entonces su misión estaba perdida de antemano. En los países comunistas, Pitol reconoció a los autores que estaban en una situación ambigua, incómoda con el poder. Enfatiza esto mismo en su ensayo sobre Benjamin: “la expresión proletaria en la literatura de la Unión Soviética le parece indispensable, pero la ausencia de reflexión teórica y la canonización de moldes en exceso elementales lo desaniman. Su inteligencia privilegiada se extravía en la permanente comedia de errores que vive en el Moscú de la desinformación, de las verdades a medias y las mentiras barnizadas por capas de dudosa virtud” (“El mago” 482).

Crítica teórica y experimentación formal compleja: sin estos dos elementos es imposible lograr una sociedad mejor e igualitaria. La política se puede entender y evaluar desde la expresión cultural o psicológica de los individuos. Esto era lo que promovía la Escuela de Frankfurt, de ahí que en 1936 fuesen publicados dos ensayos, uno de Theodor Adorno sobre el jazz y otro de Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En ambos se daba un pronóstico cultural referente a la segunda mitad del siglo XX. La visión de Adorno, que se vería profundizada en la

*Dialéctica de la Ilustración*, era funesta: el capitalismo convertiría al individuo en una masa consumista de la industria cultural. La de Benjamin, en cambio, profetizaba la desaparición del arte por el arte y el surgimiento de un arte político innovador y democrático. Ahondemos en esta última postura teórica que servirá, a su vez, de sustento a la práctica cultural de Pitlor.

### **Aura, ritual y estudios de fanáticos**

Recordemos la definición de Benjamin sobre el concepto de *aura*. Se trata de “un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (47). Stuart Jeffries aclara que la distancia a la que se refiere Benjamin es psicológica, de autoridad más que física. El creador no comparte el mismo espacio ni, sobre todo, la misma psique que la de su espectador: mágica, romántica, abstracta la primera; rutinaria, cotidiana y pragmática la segunda. Podríamos agregar que, al mencionar lejanía y cercanía en la misma frase, Benjamin refiere posiblemente a una idea mística –recordemos que fue gran amigo de Gershom Scholem– en la que micro y macrocosmos se unen. Para los practicantes de la Kabbalah, la trascendencia se encuentra inscrita en todos los seres y se actualiza mediante acciones específicas, es decir, con la práctica de actos rituales. Para confirmar esta línea de pensamiento, citemos al propio Benjamin:

El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual. (50)

Los recintos de exposición de una obra de arte son los templos modernos; los creadores, una variante de los antiguos magos o místicos; y por último las visitas a los museos o a las casas que ocuparon en vida los autores admirados, rituales de sociedades laicas. Algunos rituales son extremadamente codificados; por ejemplo, el Bloomsday revive, cada 16 de junio, en una suerte de misa de Viacrucis las etapas más significativas en el día de

Leopold Bloom. Hay otros ejemplos que son más sencillos e implican únicamente comprar un boleto, recorrer amplias galerías en silencio y pararse de puntas para captar apenas un atisbo del cuadro de la Mona Lisa. Rituales que perpetúan el aura del creador y la obra.

Benjamin profetizó el fin de todo esto. Abolir la distancia y crear un arte más democrático, igualitario y activo. “En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación es política” (51). El cambio vendría con el cine y la fotografía. Para Benjamin, no había aura en el cine porque la actuación estaba editada y trabajada en equipo. Además, la accesibilidad del cine y la fotografía hacía que todo espectador pudiera convertirse en creador. Sabemos que esto no sucedió exactamente como Benjamin lo predijo. Escribe Stuart Jeffries: “El artista de cine es al mismo tiempo un dios y un sacrificio para los dioses [...] Y aquello que es verdad para los artistas de cine lo es también para todas las celebridades: la industria cultural produce dioses y víctimas sacrificiales por medio de la misma tecnología; de hecho, borra la distinción entre los dos” (186). El aura se industrializó convirtiendo al actor de cine en un fetiche que se consume y desecha a un ritmo acelerado.

Para Benjamin, la manera de despertar y de adquirir conciencia del mecanismo de alienación que mantiene al individuo como consumidor pasivo, era un arte que, como se ha dicho, “involucra perturbación y distanciamiento, revienta la suave superficie de la realidad. En lugar de meditar en armonías engañosas, significaba estar desconcertado por las disonancias, los saltos de edición, los montajes enloquecidos” (Jeffries 184). Si bien hay expresiones artísticas contemporáneas que podrían encontrar eco en esta definición, es posible que la fundamentación política del arte se haya expresado en el espacio y con la gente que Benjamin menos hubiera pensado. Nos referimos a los grupos de fanáticos.

Los *Fandom studies* surgen apoyados en las escuelas teóricas de la sociología literaria y los estudios culturales. De la primera adoptan una parte de su metodología, en especial de Pierre Bourdieu, y de la segunda, su objeto de estudio. Es posible que podamos entender a los fanáticos mediante el concepto de la *illusio*, que Bourdieu define como “la creencia colectiva en el juego y en el valor sagrado de lo que en él está en juego” (376). Dentro del

campo cultural,<sup>5</sup> los fanáticos son aquellos que reconocen quién tiene capital y cómo obtenerlo. Con esta idea en mente, los *Fandom studies* ponen su atención en los grupos que se asocian por su sintonía en cuanto a la manera de vivir la experiencia artística. Algo fundamental es que su relación con su objeto de deseo no es racional, sino emocional y dedicada. De ahí que sus rituales sean crípticos y absurdos para quienes no comparten su fe, de la misma manera que los rituales de una religión pueden serlo para los agnósticos o para los practicantes de una religión distinta. Aquí está, no obstante, la semilla de la función política.

Anualmente se reúnen en Comic-Con disfrazados de héroes de ciencia ficción, o en la Martello Tower, con las ropas que habrían usado Leopold, Molly Bloom o James Joyce. La pregunta sería: ¿qué tanto esas comunidades tienen la capacidad de una gestión social y política? De acuerdo con los editores de *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*: “Los estudios de fanáticos [...] constituyen una intervención política deliberada que se alinea con las tácticas de las audiencias de fanáticos en su evasión de las ideologías dominantes, y se dispone a una defensa rigurosa de las comunidades de fanáticos en contra de la manera en que los medios masivos y los no fanáticos los ridiculizan” (Gray, “Why study fans?” 142).<sup>6</sup> La clave está en la supuesta evasión que los fanáticos realizan de las ideologías dominantes. Veamos algunos ejemplos que aporta este libro antes de regresar a la obra de Sergio Pitol y la manera en que él ejerce esta subversión.

Dos textos abordan al grupo de los fanáticos de la alta cultura. Ambos coinciden en que los estudios de los fanáticos de la alta cultura son escasos, casi inexistentes.<sup>7</sup> La posible razón de esto es la visión peyorativa que se tiene en las élites contra quien supuestamente lee mal, o abole la respetable distancia del lector avezado, crítico, profesional con respecto al texto.

---

<sup>5</sup> Bourdieu define el concepto de *campo* como una “estructura de relaciones objetivas que permiten dar cuenta de la forma concreta de las interacciones [de los miembros de dicho campo]” (299). También como “lugar de coexistencia de todos los puntos a partir de los cuales se definen diferentes y concurrentes puntos de vista” (318).

<sup>6</sup> Estos lazos son más sólidos porque se crean emocionalmente. Así lo indica Gray: “The most important contribution of contemporary research into fan audiences thus lies in furthering our understanding of how we form emotional bonds with ourselves and others in a modern, mediated world” (Gray, “Why study fans?” 297).

<sup>7</sup> “The larger point here is that while fan studies has extensively engaged with the popular and even occasionally with the middle-brow [...] it has almost entirely refused to engage with the high” (Pearson, “Bachies, Bardies...” 1893).

Pero detrás de esta supuesta corrección, argumenta Pearson, tenemos otra demarcación, otra jerarquía: la de la alta y la baja culturas. Así pues, asumimos que al lector distante y sesudo se le asigna la alta literatura, de lenguaje y estructura complejos, mientras que se da por hecho que al lector fanático corresponde la literatura popular de fácil consumo. Sin embargo, esta demarcación se resquebraja desde el advenimiento de los estudios culturales y, ahora, con los estudios de fanáticos. “Los fanáticos de Bach (Bachies) son tan emocionales como sus contrapartes de la cultura popular, e igual de tercos sobre sus preferencias particulares [...] ¿No será que los fanáticos de la alta cultura se parezcan más de lo que creíamos a los fanáticos de la cultura popular?” (Pearson). Tulloch, por su parte, estudia a la comunidad de fanáticos de la obra de Chéjov en Inglaterra. Le sorprende descubrir en ellos a personas que se informan e investigan sobre la cultura y la historia rusas del siglo XIX, con lo que adquieren una consciencia crítica de su momento histórico. Los fanáticos de la alta cultura construyen a menudo redes sociales y se interesan, sobre todo, por la abolición de las jerarquías culturales que se replican después en las sociales: la desacralización de una agenda política eurocentrista y patriarcal reflejada en un canon. Así, el desarrollo de horizontes históricos y sociales permite a su vez profundizar en el contexto social del autor o músico favoritos. Si en verdad esto no es un logro menor, no se trata tampoco de la función política que Benjamin buscaba en el arte. Después de todo, el fanático permanece como un espectador más o menos pasivo.

Veamos ahora la manera en que Pitol llegó a apropiarse de los conceptos clave de Benjamin mediante la práctica de un fanático literario.

### **Pitol como ensayista fanático y la función política del arte**

Pitol dejó México en 1961 motivado, entre otras razones, por el deseo de conocer las ciudades donde habían vivido y escrito sus autores admirados, visitar museos, ver las últimas representaciones teatrales y musicales. Esto, al menos, es lo que se nota en la escritura de sus diarios y en sus últimos tres ensayos que publicó como *Trilogía de la memoria*.

Pitol fue siempre un gran lector que se dejó llevar durante largas temporadas por el ocio. Escribía cuando sentía la inspiración.<sup>8</sup> Él mismo lo dice en *El arte de la fuga*:

La obra literaria se revela genial cuando su autor acierta a encontrar esa corriente oscura que conlleva vestigios de todo lo enunciado desde que el idioma nace, es decir en el instante en que el escritor siente que transcribe un dictado, cuando la palabra hace su aparición aun antes de ser convocada. ¡Si ese momento se produce la vida está salvada! Por eso las mejores páginas de la literatura poseen algo de auroral y la vez de inescrutable. (*Trilogía* 185)

Estamos aquí en el terreno de la inspiración, de la creación como un ritual y de la obra como un objeto que carga un aura. De ahí la importancia y la dificultad para encontrar el lugar ideal que permita la creación. Cuando era joven, Pitól apenas y pudo permitirse lujos. De todas maneras, en su texto “La lucha con el ángel” ubica su cuarto de hotel, en el quinto piso del hotel Bristol de Varsovia, en oposición con los jardines y las aceras del exterior. El cuarto es su templo. Sabremos por sus diarios que escribió su primera novela durante una estancia en una casa frente al Mediterráneo, en el pequeño pueblo de Cadaqués; *El desfile del amor* la escribió en otro pueblo de la costa española, Mojácar y en el balneario histórico de Marienbad. Retiros de escritura para librarse de las distracciones del mundo y entrar en esa suerte de trance.

El Pitól ensayista se muestra como un gran conocedor de las técnicas narrativas, de la vida y el contexto histórico de los autores sobre los que escribe; y se revela también como un fanático, como alguien que va a la caza del aura. En su libro *El viaje*, por ejemplo, narra una de esas búsquedas. “Auxiliado por un plano de la ciudad logré encontrar el Café Arco, uno de los recintos sagrados de la literatura de entreguerras, el lugar donde Franz Kafka se reunía con sus mejores amigos” (“El viaje” 331). Destaca aquí el lenguaje religioso que describe el lugar como un recinto sagrado. Podemos imaginar la sensación de embeleso del autor al visitar el café donde el autor checo se encontraba con sus amigos.

---

<sup>8</sup> Empecemos con la poética de Pitól. De acuerdo con Nogales, una de sus características es la inspiración: “La escritura se convierte, por tanto, en el hallazgo de la forma adecuada para cada obra. Es la forma, la estructura, la que sustenta la obra literaria –su ‘alma’, como sugiere en otro lugar” (53).

Estos viajes continúan en otro libro de ensayos, *La casa de la tribu*. Pitol visita la casa de Tolstoi en Moscú y desarrolla una interpretación basada en la distribución espacial de la casa, y el hecho de que la mayoría de sus habitantes se veían obligados a convivir. En este caso no hay una sensación de arrobo, la iluminación tiene que ver más con un hecho arquitectónico. Pero si leemos el siguiente ensayo, el dedicado a Chéjov, descubrimos lo siguiente: “Sólo la visita a otra casa museo me ha producido una emoción semejante, porque también en ella la presencia de su antiguo morador sobrevive de manera casi física. Se trata de la casa de Tolstoi en Moscú” (“La casa” 45). Esa emoción se convertirá a la postre en inspiración. En una nota de sus diarios personales, tenemos que Pitol decidió festejar su cumpleaños cuarenta y seis con una visita a Yasnaia Poliana, la casa de campo de Tolstoi. Caminó por los jardines y el lago donde tuvieron su primer encuentro Chéjov y Tolstoi: la casa, el estudio, la escuela para los mujiks. Y cuando volvió el 23 de marzo de 1979 a su departamento en Moscú anota: “de repente, esa felicidad de escribir que desde hace años no había vuelto a sentir –Un flujo de palabras que se me escapaban por la pluma” (*Moscú*). El templo del escritor admirado le aportó las fuerzas necesarias para continuar con su obra.

El 22 de agosto de 1980, cargado de obligaciones diplomáticas y obligado a un viaje apremiante a México, encuentra el tiempo para ir a la casa de Chéjov. Frente a la puerta de entrada estaba el roble que plantó Chéjov y un ciprés que sembró su hermana después de la muerte del escritor. El edificio de cantera blanca estaba rodeado por un enorme jardín. “Todo parece tan casero, tan vívido, que a pesar de que Chéjov pasó allí escasamente cinco años, uno podría sufrir la ilusión al detenerse en el salón, al asomarse a los balcones, de que el propietario acabase de salir tal vez de paseo con Iván Bunin, o a caminar con sus perros, y de que si uno se armara de paciencia lo vería regresar dentro de un rato” (“La casa” 46). Pitol recorrió las habitaciones modestas pero de sobria elegancia, de una calidez hogareña, hasta llegar a su estudio, donde vio una foto de Chéjov autografiada por Tolstoi. “La emoción fue tan tremenda, que a cada momento tenía que resistir las ganas de llorar” (*Moscú* 1980). Es claro que se trata de un recinto sagrado, pero sólo para quien sepa otorgarle o reconocer su aura. Para un lector distante, o para alguien fuera del campo literario, estas lágrimas de un mexicano cuarentón, parado frente a un escritorio vacío, puede ser motivo de burla

y de sensación de ridículo. Los estudios de fanáticos, como comenta Gray, están ahí para darle sentido.

En *El mago de Viena* Pitol vuelve a narrar otro de sus peregrinajes, en este caso la casa de Gógol. Aquí sucede un hecho extraño, casi mágico. El grupo de visitantes tiene un altercado con la guía de turistas después de que esta los regaña. Es un pasaje chusco y patético, como lo es la literatura de Gógol: “Ahora que escribo, creo que exagero, que todo entonces fue muy rápido, muy cotidiano, más loco y gogoliano, muchísimo más divertido, y no tan pretencioso y efectista, como lo he escrito ahora” (“El mago” 365-6). Pareciera que el espíritu del autor ruso se hubiera encarnado en sus admiradores permitiéndoles vivir una de sus historias. El recinto sirve de inspiración y en este caso de motivo para un extraño ritual. Algo parecido le sucede en Praga cuando visita la casa del alquimista, que se supone inspiró a Goethe para su personaje del *Fausto*. La casa era muy sencilla, de una opulencia lúgubre y con un pequeño jardín. Pero Pitol salió de ahí muy afectado; caminó durante tres horas por la ciudad sin rumbo fijo. Sabemos por una carta que le escribió a Margo Glantz que entró a su casa y redactó, como presa todavía de un influjo extraño, su testamento. “Te dejo todos mis diarios” (*Glantz* 1983) le escribió a su amiga Margo.

Por último, nos gustaría mencionar otro pasaje que hace referencia a cuando Pitol se halla de visita en Moscú en 1983. Desea viajar a Georgia y se encuentra en varias ocasiones con la burocracia de la Asociación de Escritores de la Unión Soviética. No entiende los motivos de esas reuniones y tampoco le queda muy claro por qué no le dan la visa. De todas maneras, escribe: “Yo disfrutaba inmensamente del lugar. Era el antiguo Palacio de los Rostov, sí, de los mismos Rostov de *Guerra y paz*. Una de las escenas mejores de *El maestro y Margarita*, de Bulgákov, sucede también allí, precisamente en el restaurante; Walter Benjamin cenaba en ese sitio con frecuencia durante su estancia moscovita” (*Trilogía* 356). Pitol ensayista recorre las ciudades de Europa en clave artística y literaria; es alguien que describe el espacio y enreda o acelera la trama mediante referencias culturales.

Si nos queda claro que Pitol se apropia y actualiza los conceptos de *aura* y *ritual* de Benjamin desde la nueva circunstancia social del fanático, nos queda por reflexionar, finalmente, sobre su función política. Para esto es importante regresar al primer apartado del artículo. Los espacios que recorre Pitol se encuentran detrás de la cortina de hierro, en el lado de los países

comunistas. Es evidente que gran parte de los autores que admira vivieron antes de la Revolución de Octubre, pero él, Pitol, ocupa un espacio cargado de significado político y los autores que traduce al español son figuras incómodas para la ortodoxia: críticos del poder y el discurso hegemónicos.

Además, la función política está relacionada con el mismo campo literario. Oswaldo Zavala escribe que de Sor Juana a Fray Servando Teresa de Mier tenemos en la tradición mexicana un deseo de trascendencia que equivale al reconocimiento y la asimilación de la periferia por el centro. Los autores mexicanos deseaban una consagración que rebasara su entorno sociopolítico y alcanzar con ello el espacio del arte por el arte. Pitol subvirtió esta búsqueda: “Escribir, con Pitol [...] no implica [...] reactivar el debate en favor del cosmopolitismo: se trata más bien de transitar horizontalmente dentro de una nueva república intelectual que desmantela las jerarquías culturales y normaliza la condición exógena y supuestamente minoritaria del escritor latinoamericano” (268). Esto es claramente un acto político al interior del campo literario: provocar una igualdad que obligue al diálogo en lugar de a la obediencia. Si bien es cierto que los autores que aborda Pitol están situados o catalogados en la llamada alta cultura, lo hace con la cercanía afectiva del fanático. Ya no hay grandes columnas para entrar al templo de la cultura, hay pequeñas puertas bordeadas de cipreses de un hogar en Yalta o un café en Praga, que albergan un espacio mágico. El fanático practica la cultura como un hecho estético que trasciende nacionalidades y tradiciones. Así como un senegalés, un nicaragüense y un inglés pueden ser fanáticos del equipo de fútbol Barcelona, un mexicano puede ser fanático de Chéjov, de Tolstoi o de Gógol. Pitol encarna ese triple fanatismo.

Otro rasgo clave que une a Pitol con la idea del arte político de Benjamin es el pasaje que convierte a un espectador en creador. Pitol escribe, recrea y reflexiona sobre sus autores favoritos y sus rituales de fanático. Es alguien que genera distanciamiento y perturbación con aquello que narra al presentarse como autor y protagonista, lector y creador. La estructura de su obra es aparentemente caótica –rehúye la armonía engañosa–. En *El mago de Viena* se intercalan ensayos, relatos autobiográficos y cuentos. Se trata en apariencia de un cuaderno o diario de viaje de un fanático que crea y se relaciona de manera creativa con otros fanáticos. Prueba de esto es que Augusto Monterroso escribe en su libro *La letra e* sobre la visita a la casa del poeta Esenin acompañado de Sergio Pitol. Fanáticos que escriben sobre sus

peregrinaciones a las casas y espacios de los autores que admiran y aprecian, de la misma manera en que quizá, en un futuro, habrá otros fanáticos que acudan a los lugares de Sergio Pitól.

En *El arte de la fuga* Pitól cuenta que, al iniciar sus viajes en 1961, en una estancia en Italia, las personas de ese país se sorprendían de que él, un mexicano, supiera tanto de su cultura. “La gente esperaba de mí, como de cualquier joven latinoamericano, un caudal de visiones tropicales y agueridas, de formas de pensamiento diferentes, de mitos, rebeldías y estrategias distintas que quizás ayudaran a redimir el viejo mundo [...] Les halagaba sentir reconocida su cultura y al mismo tiempo les desilusionaba. Esas andanzas por el Renacimiento, la Ilustración y las vanguardias, a final de cuentas, les correspondía a ellos” (116). Las jerarquías clásicas europeas, el canon literario, se vinieron abajo. En 1936, cuando desde la Escuela de Frankfurt se publicaron dos artículos que profetizaban el futuro del arte, Adorno pensó que al europeo lo reemplazaría una industria cultural que creaba masas indiferenciadas, en tanto que Benjamin profetizó un arte post-aurático y político que permitiría la participación y la gestión de quienes habían sido hasta entonces sólo espectadores. Pitól propone un arte aurático, un arte que crea fanáticos y rituales en torno a las figuras y obras literarias de su afecto y admiración, un arte con el potencial de generar grupos, más allá de razas y nacionalismos, que intente explicar su pasión, lo que aman, convirtiéndolos en muchas ocasiones en blanco del ridículo; pero habría que añadir: en el blanco del ridículo de los lectores distantes, profesionales y muchas veces pasivos.

### Obras citadas

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Editions du Seuil, 1992.
- Casanova, Pascale. *Le République mondiale des lettres*. Editions du Seuil, 1999.
- García Flores, Margarita. “Sergio Pitól. Historia de una pasión o de la literatura polaca”. *El Heraldo*, 19 de febrero de 1967, p. 4.
- Glantz, Margo, 10 de agosto de 1983, SPP, C1283, MD/DSC, Princeton University Library.

- Gray Jonathan, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrington. "Introduction: Why Study Fans?". En *Fandom: Identities and communities in a mediated world*. Gray Jonathan, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrington (eds). New York University Press, 2007.
- Jeffries, Stuart. *Grand Hotel Abyss. The Lives of the Frankfurt School*. Verso, 2017.
- Monterroso, Augusto. *Tríptico*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Moscú, Sergio Pitol Papers, C1283, Manuscripts Division/Department of Special Collections, Princeton University Library.
- Nogales Baena, José Luis. "Introducción". Sergio Pitol. *Cuentos*. Cátedra, 2021.
- Pearson, Roberta. "Bachies, Bardies, Trekkies, and Sherlockians". *Fandom: Identities and communities in a mediated world*. Editado por Gray Jonathan, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrington. New York University Press, 2007.
- Pitol, Sergio. "El mago de Viena". *Trilogía de la memoria*. Anagrama, 2007.
- . "El arte de la fuga". *Trilogía de la memoria*. Anagrama, 2007.
- . "El Viaje". *Trilogía de la memoria*. Anagrama, 2007.
- . *Autobiografía soterrada*. Almadía, 2010.
- . *El tañido de una flauta*. ERA, 1994.
- . *La casa de la tribu*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Northwestern University Press, 2018.
- Scholem, Gershom. *Kabbalah. A definitive history of the evolution, ideas, leading figures and extraordinary influence of Jewish mysticism*. Meridian, 1978.
- Tulloch, John. "Fans of Chekhov: Re-Approaching 'High Culture'". *Fandom. Identities and communities in a mediated world*. Editado por Gray Jonathan, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrington. New York University Press, 2007.
- Zavala, Oswaldo. "La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitol, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo". *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, v. 28, n. 1, 2012, pp. 257-272. <https://doi.org/10.15581/008.28.2998>