

LA MANÍA DE TRAZAR LABERINTOS. UNIVERSO POLACO Y ECOS DE BRUNO SCHULZ EN LA NARRATIVA DE SERGIO PITOL

EDITH MORA ORDÓÑEZ

Universidad de Sevilla (Sevilla, España)

Profesora agregada en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Resumen: Entre la diversidad de significaciones referidas en el universo narrativo de Sergio Pitol hay una serie de sentidos que evocan el espacio polaco transitado y vivido por el escritor mexicano durante su estancia en este país, así como el espacio representado en los relatos del escritor Bruno Schulz. En este trabajo se estudian algunos textos de dichos autores con el objetivo de realizar una lectura intertextual en la que se muestren las relaciones dialógicas establecidas a partir de la interpretación de las diferentes simbolizaciones que retiene la figura del laberinto.

Palabras clave: Pitol, Schulz, Polonia, intertextualidad, laberinto, realidad, ficción, exceso.

Abstract: Among the variety of meanings mentioned in the narrative universe of Sergio Pitol there are several of ways that evoke the Polish space traveled and lived by the Mexican writer during his stay in this country, and the space represented in the stories of writer Bruno Schulz. In this paper we study some texts of these authors in order to realize an intertextual reading to be displayed in the dialogic relations established from the interpretation of the different symbolizations retaining the maze.

Key-words: Pitol, Schulz, Poland, intertextuality, maze, reality, fiction, excess.

1. LA ENCRUCIJADA PITOL, POLONIA, SCHULZ

Parece cada vez más complejo aportar una interpretación original y novedosa a los cuantiosos estudios sobre el universo narrativo de Sergio Pitol. La fascinación por su obra –profusa de imágenes, viajes reveladores, personajes excéntricos atrapados en el umbral de la realidad y del sueño, así como abismos metaficcionales– ha generado un cosmos paralelo de trabajos críticos que indagan en sus creaciones literarias desde diversas perspectivas teóricas. De manera que al día de hoy, él y sus lectores disponemos ya de una amplia bibliografía enfocada a sus textos.

Por otra parte, Pitol es sin duda una de las personalidades literarias más transparentes en el sentido de que, mientras ha concebido su obra ficcional, nos ha permitido a la vez conocer con profundidad sus procesos y secretos en el ejercicio creativo. Esta labor intimista del escritor frente al papel en blanco puede resultar un dato de menor relevancia en otros autores; embargo, en el caso de Pitol, contar con dicho conocimiento significa acceder a una llave de sumo valor dada la compleji-

dad discursiva, de estructura y contenido, así como la variedad de formas estéticas, temáticas y de género que aparecen en sus textos, difíciles de clasificar –al menos entre los cánones de la literatura mexicana–.

Pitol nos sitúa en un camino de señales vinculadas con su vida personal y literaria a través de ensayos y textos autobiográficos: *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000), *El mago de Viena* (2005), *Autobiografía soterrada* (2011), etc., son una especie de caja de Pandora, una suerte de descubrimientos imprescindibles para la comprensión de su tejido narrativo.

Así es como llegamos a conocer a un viajero inagotable; en principio, por placer; después, llevado por su trabajo dentro del servicio diplomático mexicano, donde le fue asignado ejercer como agregado cultural en Francia, Hungría, Polonia, la URSS, y como embajador de México en Checoslovaquia.

Dado que, como he precisado en un inicio, los territorios literarios de Sergio Pitol han sido hasta ahora muy transitados por la crítica, en este trabajo propongo fijar la mirada sobre otros aspectos menos focalizados en su literatura, centrándome en tres relatos: *Hacia Varsovia*, *Nocturno de Bujara* y *El relato veneciano de Billie Upward*.

En dichos textos hay un evidente eco del universo polaco traído de sus experiencias de viaje; pretendo sustraer esa huella que subyace en sus juegos narrativos y principalmente escudriñar en las relaciones intertextuales que establece con dos relatos: *Las tiendas de canela fina* y *La calle de los cocodrilos*, del escritor Bruno Schulz (1892-1942), originario de Galitzia, entonces provincia polaca –actualmente ucraniana–, una de las regiones más perjudicadas durante la primera y la segunda guerras mundiales.

A la obra de Schulz podemos acercarnos gracias a las traducciones que se han hecho de sus relatos, la mayoría por parte de editoriales españolas, y es posible conocer su biografía a través de los textos realizados por algunos compiladores; entre los que se destacan Jerzy Fikowski y Wieslaw Budzynski. Schulz fue contemporáneo de otras figuras de la literatura polaca como Gombrowicz, Witkiewicz y Nalkowska, con quienes mantuvo correspondencia, y cuyas fascinantes cartas se encuentran también publicadas en español.

El mundo que plasmó Schulz en sus relatos y en sus grabados tiene la profunda marca del espacio melancólico en que se vieron sumergidos los artistas de su tiempo, en medio de los aplastantes sucesos de las dos grandes guerras. Pero su obra entraña, a la vez, la configuración de atmósferas fantásticas y tonos irónicos que arremeten desafiantes contra ese contexto desesperanzador. El movimiento artístico polaco de dicha época arrastraba las expresiones de las corrientes instauradas por el “nuevo arte”, una corriente que reinterpretó los temas del romanticismo y revalorizó el simbolismo de finales del siglo XIX, proclamando “que el verdadero

arte no tiene ningún objetivo, es un objetivo en sí mismo, es el absoluto, porque es el reflejo del absoluto del alma” (Kossowska y Kossowski, 2007: 33). Recupero así las palabras de dos ensayistas que describen ese efecto estético en la narrativa de este escritor de metáforas inquietantes:

La “panironía” y el “panenmascaramiento”, el mundo vuelto del revés, son ejercicios magistrales que dominaron los románticos y los simbolistas para mitigar el miedo ante lo inconcebible, para consolar la desesperación existencial e ignorar la temporalidad trivial. En ese sentido, Schulz aparece como un sublime neorromántico, original (*ibid.*: 32).

La estética de ese tiempo se hallaba iluminada, entre otras, por las teorías de Schopenhauer y las obras de artistas que fascinaron a Schulz: indiscutiblemente los grabados de Goya, por un lado, y la escritura de Kafka, por otro, reminiscencias que considero más sobresalientes para entender los elementos sobre los cuales me intereso en este trabajo.

Treinta años después de la muerte del escritor polaco, el azar dirige a Sergio Pitol hacia Polonia y lo lleva a penetrar en el bosque schulziano. Tuvo la oportunidad de pasar diez días en Varsovia, un breve periodo que significó una estancia crucial, pues lo animó a volver más tarde con la intención fija de quedarse más tiempo, según relata en la introducción de su *Antología del cuento polaco contemporáneo*: “[...] tardes infinitas sobrevivieron dedicadas al recuerdo. Intentos de recomponer cada uno de aquellos días que tan inexplicablemente me habían dejado marcado” (Pitol, 1966: 5). Tres años permaneció en Polonia, a partir de 1972, al ser nombrado agregado cultural y consejero. Desde entonces estableció un estrecho vínculo con este país antes extraño para él, una seña que imprime más tarde en su trabajo literario al traducir al español una serie de textos polacos escritos por autores como Jerzy Andrzejewski, Witold Gombrowicz, Jaroslaw Iwaszkiewicz, Andrzej Kúsiewicz, Kazimierz Brandys y Bruno Schulz. Este apego deja, como veremos enseguida, su rastro más notorio en una parte importante de sus ficciones. Pitol se dejó seducir por la vida artística de Polonia que en aquellos años, contra la adversidad de su historia, “conocía momentos radiantes”; se había vuelto adicto a su cultura y a su gente (Pitol, 2005: 228).

2. SERGIO PITOL Y BRUNO SCHULZ: TEXTOS QUE DIALOGAN

De algunos de los textos autobiográficos de Sergio Pitol es posible extraer la sustancia literaria que nutre el imaginario reproducido en sus relatos; se puede deducir a partir de reiteradas citas donde manifiesta su deuda con otros escritores,

sus predilectos: Thomas Mann, Joseph Conrad, Robert Musil, Hermann Broch, Anton Chéjov, Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Nicolai Gogol, Henry James, William Faulkner, etc., así como el grupo de autores polacos de entre los cuales expresa que Bruno Schulz es “el más genial de todos” (*ibid.*: 270), según se lee en una cita casi al final del libro *El mago de Viena*.

No obstante, a pesar de esta declaración, la referencia a Schulz no es tan pronunciada a lo largo de su trabajo ensayístico, en comparación con la alusión que hace a otros de los escritores señalados y, por otra parte, el nombre de dicho autor polaco está prácticamente ausente en los estudios dedicados a la obra del escritor mexicano.

Aún así, encuentro que hay un diálogo muy claro, podría decir contundente, entre algunos de los relatos de Sergio Pitol y los textos de Bruno Schulz, de manera que me aventuro a exponer algunas claves semánticas comunes entre ambos, a partir de la interpretación de los espacios materiales y simbólicos creados.

Para ello partiré de criterios tomados de la teoría literaria desde el punto de vista semiótico, en tanto que, siguiendo el planteamiento de Lotman sobre la semiosfera cultural, la cultura es considerada texto, o macrotexto; una esfera en la que existen e interactúan, de manera interdependiente y organizada, los símbolos o códigos de las subestructuras que se hallan en contacto, los mismos que posibilitan la comunicación (Lotman, 1970).

En ese entramado abierto de referentes semánticos procedentes de diversas estructuras de significación, que en este caso sirven para visualizar los dos universos narrativos sobre los cuales me enfoco, es oportuno referir el concepto de ‘dialogismo’ propuesto por Bajtin, el cual tiene en cuenta la condición diacrónica del texto literario, pues estableceremos una comparación entre relatos que fueron producidos en dimensiones sociales e históricas divergentes, pero confluyen en un punto sobre el cual entablan una relación dialógica (Bajtin, 1989).

En ese sentido, distinguimos dos formas de intersección con evidentes implicaciones: una ocurre cuando Sergio Pitol se cruza con el universo narrativo de Bruno Schulz y lo aprehende dando lugar a una primera interpretación que se verá reflejada intertextualmente en una parte de sus relatos. Y otra es la encrucijada reconocida por el lector (yo), quien actúa como receptor-intérprete de ambos textos entre los cuales percibe las conexiones discursivas –concretamente las claves de significación traspuestas–, a partir de un ideograma¹ mediado por el contexto y de las deudas con el esquema imaginario en el que se sitúa.

¹ Bajtin sostiene que “el hablante siempre es, en una u otra medida un ideólogo, y sus palabras son ideogramas” (Bajtin, 1989: 150), argumento que Julia Kristeva explica como una función intertextual por la que las prácticas sociales e históricas se materializan en la estructura semiótica del texto (Kristeva, 1981: 148).

Para señalar dicha relación intertextual selecciono dos y tres relatos de cada autor, respectivamente. Empleo el término de ‘intertextualidad’ según la definición de Julia Kristeva, en la que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1981: 147), o bien, en los términos de Martínez Fernández: “toda obra transparente todas aquellas que la precedieron” (Martínez, 2001: 31).

De Bruno Schuz hago una lectura de los relatos *Las tiendas de canela fina* y *La calle de los cocodrilos*, publicados en *Las tiendas de color canela* (*Sklepy cynamonowe*, 1934); mientras que de Sergio Pitol reviso los relatos *Hacia Varsovia* (1963), *Nocturno de Bujara* (1981) y *El relato veneciano de Billie Upward* (1981).

Para analizar dichos textos en conjunto, o de manera simultánea, tomando siempre como eje los relatos de Pitol, identifiqué primero varios aspectos temáticos que me llevan posteriormente a recuperar nociones inscritas en el espacio: la estructura del laberinto, dentro de la concepción de la estética neobarroca –según las teorías desarrolladas por Omar Calabrese–; el ejercicio metaficcional, las bifurcaciones de la realidad y la ficción, la creación de mundos fantásticos, el exceso y lo monstruoso como formas de trasgresión del límite; aspectos que concentro en tres apartados. Estas mismas pautas me conducen a la interpretación de diversas estructuras simbólicas y míticas asentadas en el imaginario, y así mismo procedo a incorporar, de manera intercalada, algunas referencias útiles escritas por los autores (Pitol y Schulz) en relación con sus propios textos, pues son claves importantes de apoyo en la comprensión de los relatos.

3. LA ESCRITURA CONCÉNTRICA Y LABERÍNTICA

El viaje es quizá el motivo medular en los relatos de Sergio Pitol. Los personajes recorren espacios materiales de existencia real, extraliterarios; espacios imaginarios, espirituales y oníricos. Trascienden de un entorno a otro sin que apenas podamos percatarnos de sus movimientos, porque mientras tanto, el narrador seduce al lector con múltiples artificios y extravagantes imaginaciones. En uno de sus ensayos manifiesta el mecanismo de su escritura:

Escribir me parece un acto semejante al de tejer y destejer varios hilos narrativos arduamente trenzados donde nada se cierra y todo resulta conjetural; será el lector quien intente aclararlos, resolver el misterio planteado, optar por algunas opciones sugeridas: el sueño, el delirio, la vigilia. Lo demás, como siempre, son palabras (Pitol, 2005: 48).

Los “hilos narrativos” en los cuentos de Pitol pueden ser vistos, de otra manera, como un entreverado laberíntico en el que los lectores, similar a lo que presenta un acertijo, tienen la opción de encontrar la salida, o una de ellas.

Esta manía de trazar laberintos se presenta mediante dos formas en los tres relatos del escritor mexicano sobre los cuales me enfoco: una corresponde a la estructura formal del texto, por su construcción en abismo, metaficcional. Otra corresponde al espacio representado en la trama, donde los personajes se mueven y actúan en planos multiformes –entre la realidad y el sueño– propicios para el extravío y la confusión.

En cuanto a este segundo planteamiento, pues el primero lo dejaré para más adelante, *Nocturno de Bujara* narra la invitación insistente que dos amigos –uno de ellos narra en primera persona– hacen a su amiga italiana con el propósito de que visite Samarcanda, una ciudad que reconstruyen y describen inspirándose en los recuerdos acerca de las hechizantes calles de Bujara, otra ciudad antigua que nos parece a la vez la evocación de algunos de los pasajes relatados en *Las mil y una noches*:

[...] cuando a la hora del crepúsculo llegué a la ciudad y percibí la configuración cóncava de la bóveda celeste llegué a sentirme en el centro mismo del planeta. Posiblemente todo ello influyó para que, al trasponer las murallas que rodean la ciudad antigua, la sensación de imantación y magia que desprendía fuera más poderosa [...]. Caminé con Dolores y Kyrim por ese laberinto de callejuelas que con dificultad admiten el tránsito de dos personas a la vez (Pitol, 2004: 135).

Características similares las encontramos en la configuración de la ciudad que, en *El relato veneciano de Billie Upward*, recorre Alicia, una joven durante un viaje de estudios al quedarse rezagada del grupo, pues estando enferma de gripe se ve obligada a permanecer dentro del hotel. La estudiante desobedece y sale a la calles de la ciudad italiana para hacer turismo, encontrándose perdida en medio de un enredado camino plagado de imágenes asombrosas y fantasmagóricas que la seducen y le impiden retroceder. No es casual que esta adolescente lleve el nombre de Alicia, aludiendo a la aventura de la intrépida y curiosa personaje creada por Lewis Carroll, en *El país de las maravillas*.

La distancia que guardan estos fragmentos con los espacios descritos por el narrador en los relatos de Schulz, apenas se distingue. En *Las tiendas de canela fina*, el personaje describe el peculiar mundo en el que se encuentra sumido su padre, uno de los habitantes de aquella ciudad sombría en medio de Galitzia:

Era una de esas noches blancas en las que la bóveda estrellada es tan extensa y ramificada, que parecía estar rota y dividida en un laberinto de diversos cielos y que abarcaba todo un mes de noches invernales [...] las calles se multiplicaban, se entremezclaban y cambiaban de lugar en la penumbra. En las entrañas de la ciudad, si podemos decirlo así, se abrían las calles duplicadas, espejismos de calles, calles engañosas y callejones sin salida (Schulz, 2004: 36).

Ambas citas son textos que se reflejan. Muestran su estrecha similitud al recrear la ciudad durante las horas de penumbra —una luz que predomina en el trascurso de los relatos—, y hacen referencia al espacio celeste, sugiriendo ilusoriamente una cúpula de efecto envolvente, una burbuja distinta al resto del mundo con una especie de halo mágico y misterioso.

La configuración de senderos laberínticos se repite en los relatos de ambos autores. Cada uno de ellos traza el trayecto de personajes solitarios, que transitan por caminos estrechos, sin rumbo. Se adentran en la densidad del centro de la ciudad, a través de callejones aglomerados de estímulos que atraen a sus pies con una fuerza invencible.

El mismo Sergio Pitol manifiesta, en una cita anotada anteriormente, que durante su viaje se sintió seducido por un territorio polaco desbordante de acontecimientos, de imágenes, de sensaciones nuevas. El asombro hacia este universo se intensifica a través de la lectura de Schulz.

El escritor polaco apunta, acerca de la ciudad, que “en ese plano —levantado al estilo de los mapas barrocos— la calle de los Cocodrilos destacaba como una mancha blanca semejante a la que, en las cartas geográficas, señala las regiones polares, ignotas e inexploradas” (*ibid.*: 42). Dicho mapa bosquejado en los relatos de Schulz, abigarrado de simbolizaciones, de figuras distorsionadas que guardan un orden propio dentro de la esfera a la que pertenecen; esa “mitología poética” o “mundo perfectamente conformado”, en palabras de Pitol al opinar sobre la obra Schulz, conforma un modelo estético que, trasladado a la obra del escritor mexicano, puede explicarse mediante el estilo barroco que ha sido recuperado en las propuestas artísticas contemporáneas, según el planteamiento teórico de O. Calabrese.

De acuerdo con esta idea de organización, ceñida también al concepto de cultura como texto, formulado por Lotman, el laberinto es una figura neobarroca en la que, si bien es cierto pertenece a las formas del caos, subyace una “complejidad inteligente” (Calabrese, 1987: 146). Supone, por lo tanto, la existencia de un una lógica y un sentido intrínseco. El recorrido o movimiento intencionado de los personajes implica siempre un desafío, una búsqueda cuyos extremos o fines en este caso desconocemos.

Aquí no podemos ignorar el diálogo de los relatos de Pitol con los textos de Umberto Eco y de Borges, y definitivamente con los mitos clásicos que determinan el imaginario sobre la estructura laberíntica. Comparten, todos ellos, la esencia de un recorrido maravilloso. Volviendo al planteamiento de Calabrese, el más moderno y el más estético de los laberintos no es aquel en el que “prevalece el placer de la solución, sino aquel en el cual domina el placer del extravío y el misterio del enigma” (*ibid.*: 156).

No hay finales resueltos en ninguno de los relatos, tanto de Schulz como de Pitol; la esencia de ese caminar, al parecer a la deriva, radica en un estado o sensación que puede considerarse una necesidad punzante de evadir el entorno que rodea a los personajes. Y, en esa voluntad de desprendimiento de la realidad con la que no se está conforme, se alberga el anhelo de búsqueda, el principio fundamental del laberinto.

En una reseña sobre *Nocturno de Bujara*, el ensayista Juan García Ponce explica la forma en la que se presentan los relatos de Sergio Pitol, refiriéndose al juego laberíntico que atraviesa su escritura. Dice: “Hay algo espejeante, algo que se acerca y se aleja, que está a punto de mostrarse definitivamente y se oculta por último en su propia revelación, que nos deja siempre un tanto desconcertados ante ella y al mismo tiempo prisioneros” (García, 1982: 33).

Hay, más allá, una instancia “otra” donde se halla probablemente “otro” conocimiento y forma del mundo. Ese bien custodiado es la revelación de la “verdad”; lo que mueve a los sujetos a atravesar el enredado camino, a sumergirse en la oscuridad y a vencer los obstáculos. Es la biblioteca en los relatos de Eco y de Borges el destino o cima donde se ubica el afán perseguido. Allí se guardan los secretos del universo.

Sin embargo, no se habla de ese fin, nunca se describe y no llegamos a desenmarañarlo. Importa el “cómo” acceder a este, todos sus enredos y peripecias; la figuración simbólica del trayecto realizado por Ulises en su regreso a Ítaca, tramado con una serie de complejas pruebas. Lo mismo sucede a los metafísicos que atesoran el enigma de *Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*, en el texto de Borges, pues dichos personajes “no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro” (Borges, 2000: 29).

Por encima de todas estas divagaciones, intuimos la forma espiral del laberinto, pues de alguna manera se llega siempre al inicio del relato, con la carga de enigmas y misterios sin develar. Los pasos de los personajes vuelven al punto de Minotauro y terminan siempre desembocando en el centro, después de haberse detenido una y otra vez en “cámaras y pasajes idénticos” (1998: 19).

En los relatos de Pitol, los personajes dibujan incesantes trayectos de ida y vuelta. Alice (*El relato veneciano...*) sale y regresa al hotel, luego vuelve a aban-

donar la habitación, a pesar de la prohibición impuesta, incitada por la curiosidad del ambiente nocturno, efervescente allá afuera. Finalmente, retorna a la cama para encontrarse con la muerte.

El movimiento espiral está grabado también en el plano espacial en el que interactúan los dos amigos protagonistas en el otro relato (*Nocturno de Bujara*); sus desplazamientos conforman líneas que conectan con Varsovia y Samarcanda. Ya sea físicamente o a través de la memoria, los personajes recurren o se instalan siempre en estos lugares. Samarcanda, porque es el lugar fantástico en el que es posible la liberación de la mente y la realización de lo insólito; Varsovia, porque representa el eje donde ocurren las manifestaciones del genio creativo. Un café varsoviano es siempre el punto de reunión entre el personaje, narrador en primera persona, y sus amigos. Allí se gestan sus imaginaciones, obsesiones y proyectos. Constituye una referencia. El tercer relato que analizamos en este trabajo se titula precisamente *Hacia Varsovia*, proclamando desde el nombre este punto geográfico fijado como destino. El narrador, también en primera persona, se enfrenta con su pasado mientras, a bordo de un tren que no comprende por qué no ha podido dejar pasar, se dirige hacia la capital polaca. Frente a él, una anciana le recuerda a su abuela, imagen que se trenza con sus sueños mientras dormita sobre su asiento. Termina bajando junto a ella, siguiéndola por estrechas calles oscuras hasta llegar, ascendiendo por una escalera de caracol, a una casa en cuyo interior se inunda de una “atmósfera espectral”. Allí, la mujer intenta mostrarle las cenizas de su abuelo perdido cincuenta años atrás. El personaje, afectado por la fiebre, es arrastrado poderosamente —otra vez, como ocurre en los relatos anteriores— por el imán seductor de la curiosidad, llevado por la búsqueda retorcida de algún aspecto desconocido sobre su origen, que no es más que una indagación dentro de sí mismo.

4. LAS BIFURCACIONES DE LA REALIDAD

La perturbación que experimentan los personajes en los universos construidos por Sergio Pitol proviene de la frágil y difuminada línea que separa los planos de la realidad y la ficción; primero por efecto de la escritura metaficcional, segundo por el entrelazamiento de espacios narrativos que vinculan la experiencia personal del escritor con su propia configuración imaginaria.

El laberinto narrativo atraviesa la organización del mundo representado; enlaza los diferentes sujetos partícipes en el relato y, frente a este, cruza, de forma transversal, estructuras donde un escritor narra una historia en la que un autor elabora otro relato, leído por un personaje que a su vez leemos “nosotros”, quienes estamos en contacto con ese conjunto de textos. Y en nuestra lectura nos adentra-

mos en dichos relatos dentro de otros, como si fuésemos incluso parte de esa *mise en abîme* y pudiésemos suponer que hay otro escritor que está escribiendo nuestros movimientos y sensaciones, completando esa infinita proyección especular.

Sergio Pitol reconoce que existe en sus relatos una “visión oblicua de la realidad”, lo mismo que una cuidadosa labor de escritura que intenta alejarse del caos. Sus relatos conforman una estructura irregular que parece contradecir la lógica, pero que, sin embargo, mantiene en su interior un orden: “Una especie de tejido de Penélope que se hace y se deshace sin cesar, donde una trama contiene el germen de otra que a su vez llevará a otra, hasta el momento en que el narrador decida poner fin a su relato” (Pitol, 1999: 178).

Por si no bastara esta composición un tanto confusa de planos dispuestos a manera de matrioskas rusas flotantes entre la noción de lo fantástico y lo real, el mismo escritor mexicano contribuye a la duda del lector respecto al grado de subjetividad del relato.

Habrà que tener en cuenta que la lectura implica una “decodificación de un sistema de signos” y que “el mundo narrado construido por la lectura entra en relación concordante o discordante con el universo extratextual”, empleando las palabras de Pimentel (1998: 165). En el caso de los relatos de Pitol, igual que en ocurre en los escritos por Schulz, aún cuando se da por hecho que se está frente a una trama ficcional, el narrador en primera persona –aceptado por el lector como autor implícito– va dejando entre líneas diversas señales que inducen a elaborar una idea de relato autobiográfico que termina siendo asociado con la realidad.

Sin embargo, hay un desconcierto que proviene de esas declaraciones desarrolladas por Pitol en las que afirma la función definitiva de la realidad sobre el relato y la novela. Esta idea prevista por el lector se funde con el elemento que podríamos denominar ‘fantástico’. En consecuencia, el llamado ‘pacto ficcional’² parece resultar vulnerado. Ahora bien, señala Pimentel:

El mejor funcionamiento de un texto no necesariamente quiere decir su lectura más fácil. Bien pudiera ser que el funcionamiento óptimo de un texto sea precisamente el confundir, engañar y despistar al lector; que las condiciones de significación estén precisamente en ese engaño (*ibíd.*: 166).

Con este punto de vista se vuelve a justificar la configuración del espacio en formas laberínticas, tal como señala Calabrese al referirse específicamente al placer del enigma, juego que concede valor estético a la obra con dichas características.

² De acuerdo a la definición acotada por U. Eco: “el lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira” (1996: 85).

Resumiendo las ideas expresadas por Pitol en los ensayos que conforman el capítulo “Escritura”, en *El arte de la fuga: las vivencias de la infancia, la juventud, los viajes, amor, la soledad, etc.*; es decir, todo el compendio de sucesos del pasado, unido a los libros leídos, son una poderosa materia volcada, inevitable y obligadamente, sobre el texto escrito. En esa manifestación creativa del espíritu se justifica la presencia del hombre en el mundo³.

Esta manera de articular el relato, poniendo al descubierto el taller de la escritura, así como el proceso de recepción por parte de un lector que expone sus opiniones sobre el texto con el que se encuentra en contacto, parece, en inicio, sentar un referente extratextual, acerca de la “realidad”⁴ en el sentido de orden y de experiencia, tal como la concebimos comúnmente. Pero esta noción se desvanece por la intromisión de elementos extraños que trastocan la percepción del tiempo y el espacio, la impresión inmediata sobre mundo posible.

Este juego narrativo está presente en la mayoría de sus relatos. En una parte de *Nocturno de Bujara* el narrador se reúne con sus antiguos amigos en el hotel Bristol en Varsovia. Se siente angustiado debido a la imposibilidad de recordar lo que vio durante su viaje por Bujara y Samarcanda, cuyas imágenes están en las postales que compró allí. Sus acompañantes de viaje intentan hacerle recordar detalles importantes de las noches excitantes y fantasmagóricas en dichas ciudades; sin embargo, el personaje había ido olvidando sucesos a medida que avanzaba el tiempo, como si las nuevas imágenes fueran sustituyendo a las anteriores. En el mismo relato plasma una sutil revelación: alguna vez su amigo Juan Manuel le hizo leer un texto de Jan Kott (*Breve tratado de erotismo*) sacado de la estantería de literatura polaca, del cual obtiene una precisa conclusión:

[...] la fragmentación de la visión podía aplicarse a todo tipo de experiencia sensorial intensa. Como aprehendido por el tacto, el mundo se disgrega, los elementos se separan, se desencadenan y solo son perceptibles uno o dos detalles que por su vigor anulan el resto (Pitol, 2004: 152).

El intento de descifrar el mundo vivido a partir de los trozos de espacio-tiempo percibidos y guardados desfasadamente en la memoria, constituye otra de las cuali-

³ La relación entre literatura y vida es una reflexión recurrente en la asimilación del proceso creativo. Ricoeur señala que: “Nuestra memoria e interés nos llevan a operar una incesante selección de incidentes a partir de nuestra vida, de la vida de los otros, del mundo que hemos ido narrando; una selección orientada de nuestra experiencia, para llevar a cabo una ‘composición’ que signifique y/o resignifique esa experiencia” (Ricoeur cifr. Pimentel, 1998: 7).

⁴ Dada la complejidad del concepto de ‘realidad’ y puesto que no cabe aquí ahondar en argumentaciones teóricas al respecto, lo empleo aquí, como dice Umberto Eco al referirse a la noción de mundo real: “sin demasiados compromisos ontológicos”, como aquello que aceptamos o creemos con convicción porque “sucede en el mundo de nuestra experiencia” (Eco, 1996:87).

dades del laberinto. De hecho, expone Calabrese, existe una configuración “fractal” –dentro de las formas neobarrocas– que se aplica metafóricamente a la estructura cultural⁵, vista como “dimensión” susceptible de ser fragmentada mediante la acción de la “turbulencia”. El proceso comunicativo accidentado⁶ produce así, en su aparente caos, una forma distinta en cuyo interior retiene un nuevo valor estético.

La misma representación de espacios fractales se encuentra en los relatos de Schulz. Incluso allí puede encontrarse el motivo reminiscente de los escenarios ilusorios que confunden a los personajes en los textos de Pitol descritos; pues, en lo que respecta a las ciudades, hay también una ambigüedad afectando la percepción de la realidad. Sucede en *La calle de los cocodrilos*: “Todo eso no es más que una fermentación de deseos, raudamente crecida, y, por lo mismo, vacía y frágil [...] Una imitación de papel, un fotomontaje hecho con recortes de mustios periódicos del año pasado (Schulz, 2004: 47). El autor reduce la experiencia vivida por los personajes de este barrio periférico de la ciudad polaca a una creación artificial. Es un hecho recurrente en su narrativa. Aquello que atrae a los transeúntes de la famosa calle laberíntica es todo simulacro.

No podemos descuidar estos detalles que unen fino la escritura de ambos autores. Schulz ha dejado también algunos textos de carácter autobiográfico, sobre todo en su correspondencia, donde se hallan señales que esclarecen al menos una parte de su universo ficcional. Sin perder de vista la idea de “fragmentación” que he referido en líneas anteriores, a propósito, este escritor habla de “ramificaciones”, de “innumerables vías que [...] van en las direcciones más diversas y se pierden en alguna parte del infinito” (Schulz, 2007: 175). Dice esto al explicar cómo ciertas imágenes que le producen fascinación, sobre todo en el momento de la infancia, tienen una significación definitiva que “constituyen el capital fijo de nuestra alma” (*ibid.*). Afirma la fuerte presencia del pasado en su obra pictórica y literaria:

Me parece que después, durante toda la vida, lo único que hacemos es interpretar esas visiones, intentar sacar a la luz la totalidad de las significaciones que encubren para nosotros y de filtrarlas tanto como sea posible a través de todo el alcance de nuestro intelecto. Esas primeras imágenes le imponen al artista límites que son los de su creatividad (*ibid.*).

⁵ Aquí nos remitimos a los conceptos acerca de “cultura” planteados por Lotman y Bajtin, citados anteriormente en este trabajo.

⁶ En palabras de Omar Calabrese, “para el desarrollo de nuestras metáforas culturales podemos entonces concluir que cualquier fenómeno comunicativo (es decir, cualquier fenómeno cultural) que tenga una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo es un fenómeno caótico” (Calabrese, 1999: 141).

El ejemplo que emplea Schulz para derivar hacia dicha afirmación es el recuerdo que tiene sobre la figura de la “calesa”, una imagen real sembrada en su mente y favorecida por su imaginación. El coche de caballos tiene, según describe el autor: “una anatomía esquizoide [...], con todas las extremidades llenas de ángulos, nudos y prominencias, parece haber sido detenida en su desarrollo, cuando la misma intentaba desarrollarse y ramificar” (*ibíd.*). Agrega, además, que es una “estructura fantástica, fuertemente membrada” (*ibíd.*). Me centro en esta cita porque condensa los argumentos sobre la conformación del espacio narrativo de ambos autores estudiados. Tanto los objetos como los lugares recreados en los relatos son estructuras fértiles simbólicamente, están constituidas de fragmentos concatenados, formando un tejido único, laberíntico. Tales elementos, de cualidades quizá deformes, caóticas, trascienden finalmente convirtiéndose en referentes creativos con valor artístico. Entran en la categoría de lo bello.

Entre tanto, la vida, también un colaje de fragmentos, recuerdos y sensaciones, se comprime en la trama de los relatos. Hasta aquí me he centrado en las bifurcaciones de la realidad a partir de la relación Pitol-Schulz. Falta mencionar la constitución de mundos narrativos desde el vínculo del autor mexicano con el entorno polaco, una escritura perversa que envuelve al lector entre ligeras capas de la realidad y del sueño.

Además de la conexión intertextual que sostienen los relatos de Pitol con los textos de Schulz, hay una evocación –en dos de ellos– de Varsovia, la ciudad polaca mejor conocida por el escritor mexicano. Las reuniones con Juan Manuel en el hotel Bristol situado en el centro de esa ciudad, son hechos que, por encontrarse en ensayos y textos autobiográficos, sabemos que pertenecen al universo extraliterario; están en la narración de *Nocturno de Bujara*. Luego, el mismo Juan Manuel aparece en la primera parte del relato *Hacia Varsovia*. Después de tomarse un trago con él en Lodz, el personaje toma un tren con destino a la capital polaca, donde tiene el turbador encuentro con la anciana que le recuerda a su abuela y que entre alucinación y realidad lo lleva a recorrer ciertos rincones de su pasado.

Pitol vuelve a revelar su mecanismo creativo al escribir cómo ha concebido este relato. En “La lucha con el Ángel”, ensayo también incluido dentro de *El arte de la fuga*, describe uno de los días de trabajo dentro del hotel en el que se hospeda en Varsovia. Desde la ventana observa meticulosamente a los paseantes de la calle Krakowskie Przedmiescie, bebe café, se sumerge en profundas reflexiones acerca de su estancia y de la frecuente dificultad de la escritura. Un primer indicio del proceso creativo al escribir *Hacia Varsovia* emerge en la siguiente declaración: “Me concibo como un maniático de la literatura y de la vida. Conjuntar esas identidades me produce conflictos terribles” (Pitol, 1999: 160). Dicho esto, se dispone a resumir las ideas que va plasmando en el relato sobre el personaje que viaja en

un tren frente a una anciana cuyo rostro le hace adentrarse en otro espacio: “Realidad y delirio tratados con el mismo lenguaje. Fue el primer cuento que escribí en Polonia. [...] para no fracasar debería estar escrita en un idioma casi transparente, donde la irrealidad se inserte en lo real” (*ibid.*: 161). Sin más, el escritor expresa claramente su intención de trazar la historia sobre una línea difusa.

En ese sentido, la creación de universos a partir de un contexto real extraliterario constituye también un desafío hacia el orden del mundo. Apunta Van Dijk, al explicar la noción de ‘mundo posible’, que: “podemos imaginar una situación donde los hechos son diferentes de los hechos reales o verdaderos, pero compatibles con los postulados (leyes, principios, etc.) del mundo real” (Van Dijk, 1988: 61).

Sergio Pitól va más allá en este juego discursivo. En la composición de su estructura metaficcional se atreve a inventar mundos dentro de mundos, historias dentro de historias; se introduce en ellos trasladando espacios extratextuales y luego nos pone la trampa de lo fantástico-posible. Hay un eco de Schulz en esa forma de construcción narrativa laberíntica. El escritor polaco narra a partir de una voz en primera persona que describe detalladamente los movimientos y sensaciones de su padre. En los textos autobiográficos hace énfasis sobre el periodo de su infancia, de manera que sus ficciones están impregnadas de esas experiencias tempranas que lo fueron marcando a lo largo de su vida. La reescritura de dicho universo real extraliterario con tintes fantásticos genera el mismo despiste en el lector.

Vemos así que la distorsión de la lógica del mundo se dispone como una recreación poética-simbólica. Su orden rompe con los valores formales que definen la realidad y la ficción, imprimiendo un efecto estético sobre los textos. En los términos anotados por Deleuze: “nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la experiencia estética” (Deleuze, 1989: 259). Desde esta perspectiva, supone que del caos aflora un nuevo sentido.

5. LA TRANSGRESIÓN DEL LÍMITE: EL EXCESO

Dado que los personajes recreados por Pitól y Schulz no tienen un objetivo explícito en su espacio de acción, sino que son una especie de paseantes u observadores de la ciudad-laberinto en la que se sitúan –Bujara, Venecia, Varsovia, Drohobycz–, el trayecto mismo se convierte en el *leitmotiv* de los relatos. La descripción de los recorridos se concentra en los detalles de un espacio fragmentado y exuberante a la vez.

La diversidad de imágenes sobre los espacios de las ciudades evoca a las leyendas antiguas transcurridas en ciudades míticas del lejano oriente. De ellas parece desprenderse el imaginario utópico, *locus amoenus*, acerca de la existencia de

lugares ignotos idealizados por la ilusión de riquezas o tesoros enterrados por antiguas civilizaciones. Es el sentido de numerosos viajes realizados alrededor del mundo: los viajes de Marco Polo, de Juan de Mandeville, de Cristóbal Colón, hacia El Dorado, la Atlántida, el reino de El Gran Kahn, por citar algunos.

A partir de esas experiencias de viajes surgen otros relatos sobre comerciantes que llegan desde tierras lejanas para vender objetos curiosos –como Sindbad el Marino o el Mercader en *Las mil y una noches*– que atraen el interés de los habitantes. La fascinación por lo desconocido, mágico, como el tesoro y la fuente de la juventud, es un *topoi* que trasciende a un extenso número de textos literarios. En ese sentido, resulta oportuno fijar la atención en los relatos de los autores que estudio, sobre la disposición de las calles donde se instala el comercio, mismas que desembocan en la plaza central, convertida en un amplio mercado.

En *Las tiendas de canela fina* (Schulz) la calle Podwale atrae al personaje, *alter ego* de Schulz, un niño quizá entrando en la adolescencia, que tiene como encargo ir a recoger a casa el abrigo de su padre y entregárselo pronto en el teatro. Su curiosidad se ve estimulada por las intrigas propias de la noche en ese pasaje de la ciudad bien conocida por sus extrañezas, pero negada a los menores:

[...] a esa hora tardía aún están abiertas algunas de las tiendas tan exóticas y fascinantes, que, en otros momentos, no solemos recordar. [...] Sus interiores, poco iluminados, invadidos de penumbra y recogimiento, estaban impregnados de una densa fragancia a pinturas, a laca, a incienso y aromas de países lejanos, a exóticas mercancías. Allí se podían encontrar fuegos de bengala, cofres mágicos, sellos de países hace mucho tiempo desaparecidos, grabados chinos, extracto de indigófera, pasta de Malabar, huevos de animales exóticos [...] (Schulz, 2004: 37).

En *La calle de los cocodrilos*, del mismo escritor, la avenida descrita se ubica en los suburbios de la ciudad, a donde acuden personas en multitud precisamente cautivadas por las tiendas incrustadas en medio de un barrio oscuro y decadente: “Allí podían verse, una tras otra, las tiendas de confección y porcelana, droguerías, peluquerías, sastrerías. En los cristales de los escaparates –enormes y opacos– se habían colocado al sesgo o en semicírculo los nombres con letras doradas en relieve [...]”. (*ibíd.*: 43). No es casual que este entorno se desarrolle justo en la periferia, fuera de los límites de lo permitido, según establecen los habitantes que comulgan con las normas sociales impuestas. En ese “espacio absolutamente otro”, empleando el término acuñado por Foucault⁷, “fuera de todo lugar”, es posible recrear un contorno donde pueden materializarse los deseos.

⁷ Cuando Foucault define ‘heterotopía’, es decir, “espacio absolutamente otro” se refiere a “lugares absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás, y que de alguna manera están

Ahora bien, desde el punto de vista de la construcción neobarroca de los relatos –de acuerdo con el planteamiento de Calabrese–, el discurso narrativo que describe minuciosamente tales espacios pone al lector de cara a la saturación de imágenes, frente a las sensaciones inquietantes transmitidas por el personaje que relata en primera persona sus impresiones. Hay, en efecto, un laberinto experimentado mediante el exceso, dicho de otro modo, a través el rompimiento de los límites. Se convierte en el ingenioso juego de ficción preferido por Schulz y es empleado como una constante por Sergio Pitol en la mayoría sus textos, principalmente los escritos a partir de sus viajes.

Los personajes, en su permanente movimiento, se alejan siempre de su centro; se dejan llevar, seducidos por un entorno exótico que atrapa a sus sentidos: una atmósfera de visiones, olores y sabores dirige los pasos de los sujetos hasta que terminan perdidos en una burbuja de maravillas de cuyo interior no consiguen escapar, igual que ocurre a Ulises y sus hombres al encontrarse en la montaña de Circe, la hechicera del imaginario clásico.

Así, Ferri, amigo de los interlocutores sentados en el café del Hotel Bristol de Varsovia (*Nocturno de Bujara*), entró, al no poder controlar su impulso, en una celebración ofrecida por desconocidos mientras paseaba por las calles de Samarcanda. Sin saber cómo: “comenzaron a pasar platos, guisos de carnero, manojos de yerbas aromáticas y al mismo tiempo, sin menor orden, dulces de miel, de piñón, de pistache, semillas picantes, tazones de sopa [...]” (Pitol, 2004: 144). Sus amigos, que escuchan la historia, muestran su aversión ante los abusos presenciados en dicha fiesta, pero Ferri –engañado sutilmente como los hombres de Ulises convertidos en cerdos– “en cambio, estaba encantado” (*ibid.*).

Por otra parte, en *El relato veneciano...*, hay, similar a los relatos anteriores, una tensión entre la prohibición, la fuerza de atracción a lo desconocido fuera del perímetro de familiaridad y, finalmente, la imposibilidad de contener la curiosidad o el deseo. Alicia no debería, debido a su estado de salud, salir del hotel, pero contempla la calle desde la habitación y “se decide a salir a la plaza. Se promete entrar solo a una tienda de cristal que ha visto desde la ventana” (*ibid.*: 114). Pero más tarde, guiada por un desconocido, sube por una escalera en espiral para llegar a un vestíbulo por el cual cruza hacia un salón que, según detalla el narrador: “parece una caja de maravillas forrada de oro, de felpudo paño verde, de caoba y cristal. Todo brilla y cada destello reverbera en los cristales y se multiplica en los espejos” (*ibid.*: 120).

La idea de infinito aparece trazada en la imagen simbólica de la escalera puesta en forma de espiral, y luego, abiertamente pronunciada por los espejos que se

destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contraespacios” (Foucault, 2008: 399).

reflejan en abismo. Ambas figuras convergen, nuevamente, en la significación del laberinto. Los recorridos se retuercen entre espacios exteriores e interiores: calles, enredaderas, pequeños bosques en medio de las ciudades, habitaciones y largos pasillos en penumbra; estos últimos muy desarrollados por la habilidad imaginativa de Bruno Schulz:

[...] a través de aquellas arcadas podían verse las sucesivas habitaciones dispuestas con un oropel deslumbrante. [...] esa mirada se dejaba atrapar en los espléndidos interiores colmados de reverberantes arabescos y destellos de color, de guirnaldas entrelazadas y flores que se abrían. Solamente los espejos se devolvían sus secretas miradas en pleno silencio (Schulz, 2004: 40).

El exceso de elementos plasmados en el relato, junto al distanciamiento de los sujetos respecto a su centro en las narraciones, se traduce como “excentricidad”. Los personajes no solo se desplazan fuera de los límites de su entorno físico, sino que rompen con otros órdenes, rebasando, por ejemplo, el esquema moral. Tanto Schulz como Pitol asumen, a través las acciones de los sujetos, ciertas posiciones que contradicen las normas del espacio social representado, desafían el esquema de valores transgrediendo hacia otros entornos caracterizados por mostrar escenarios carnavalescos donde tiene cabida lo grotesco, y podría decirse que, paralelamente, lo monstruoso.

En *La calle de los cocodrilos*, el narrador menciona que el barrio está: “ocupado por la peor calaña: una chusma sin carácter, despersonalizada y de dudosa moralidad [...]. No tenemos por qué privarnos de nada –piensan satisfechos–, podemos permitirnos el verdadero libertinaje de la gran ciudad” (*ibid.*:43-46). La fiesta popular, como evento extraoficial, es el lugar donde los excesos, por acuerdo de todos los que participan, están permitidos.

Esta parte de la trama presente en cuatro de los relatos, de Schulz y de Pitol, nos remite directamente a la “vida carnavalesca”, en palabras de Bajtin, puesto que es: “[...] una vida desviada de su curso normal; es, en cierta medida, la ‘vida al revés’, el ‘mundo al revés’” (Bajtin, 2003: 179). Representa uno de los contextos preferidos por Pitol en su obra literaria. En Bujara, los dos amigos presenciaron un desfile que atravesaba las calles de la ciudad amurallada: “[...] la masa humana parecía por un momento inmovilizarse, daba saltos sobre un mismo lugar, sin emitir voces, con las caras casi transfiguradas por el éxtasis” (Pitol, 2004: 150). Lo que contemplan con total asombro es una boda en la que los invitados, y quienes se van uniendo, asisten a un ritual frenético.

Los personajes, en ambos discursos, representan el absurdo, la carcajada de la vida. Se mueven entre la extravagancia y el sinsentido. De hecho, ambos autores dialogan con las imágenes de Goya impregnadas de ironía, de humor, de figu-

ras deformes y de tintes grotescos⁸. Pitol reconoce la huella del artista en su obra creativa; la deuda de Schulz es indiscutible, no solo en sus relatos, sino en sus creaciones gráficas.

Dentro de esta “estética grotesca” cabe agregar la figura del monstruo⁹, también característica del barroco, por representar la “desmesura”, la “irregularidad”, lo “excesivo” (Calabrese, 1987: 107). Hay diversas personificaciones del monstruo en los relatos de Pitol. Se personifica en la “vieja desdentada” que rompe a carcajadas y llena de pavor a Alice (*El relato veneciano...*). Luego, en *Nocturno de Bujara*, la “vieja” alcanza a Ferri una copa, emitiendo una risa y acariciándole la mejilla con las manos callosas y sucias (Pitol 2004: 145). También en *Hacia Varsovia* aparece la alusión a la mujer-bruja cuando el narrador, autor implícito, cuenta que al llegar a la capital polaca la anciana que le recordaba a su abuela lo sujetó del brazo con una mano huesuda, como una garra que le recordaba el cuadro de Franz Hals, provocándole una sensación de horror que le duró mientras lo conducía entre calles oscuras y estrechas para llegar a un lugar misterioso y desconocido (*ibid.*: 56).

Las referencias a signos que pertenecen al ámbito de lo sobrenatural se calcan en los textos de ambos escritores como un elemento que evidencia la fragmentación de la realidad.

Respecto al componente monstruoso que irrumpe en el panorama festivo del universo narrado, se pueden señalar también las secuencias narrativas en los relatos donde, Schulz primero y luego Pitol, recrean un tumulto de pájaros que asombran e inquietan a los habitantes de la ciudad –tal como sucede en las escalofriantes escenas de Hitchcock (*Los pájaros*, 1963)–. En el relato de Schulz, una inmensa bandada de pájaros cubre el cielo cuando la gente celebra la fiesta:

[...] se desplomaban inertes, marchitándose todavía en el aire. Antes de caer sobre la tierra ya no eran más que un informe manojito de plumas. En un instante, la meseta se cubrió con aquella extraña, fantástica carroña [...] (Schulz, 2004: 29).

⁸ Al respecto puede verse el ensayo “Relaciones y afinidades artísticas” escrito por Kossowska y Kossowski (publicado en *El país tenebroso*, 2007), en el cual se realiza un estudio comparativo donde se aprecia la herencia de Goya en la obra de Schulz. Dice: “Un ‘absurdo posible’, ‘una frontera imperceptible’ entre lo real y lo fantástico –esa característica también da en el clavo sobre la obra de Schulz, quien extrajo las tramas y motivos imprescindibles para las transformaciones posteriores de la obra de Goya y de los modernistas fascinados por Goya” (Kossowska y Kossowski, 2007: 39).

⁹ Dentro del contexto de la estética neobarroca, Calabrese explica la doble definición etimológica de monstruo: “Primero: la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra más allá de una norma (‘monstrum’). Segundo: ‘la misteriosidad’ causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar (‘monitum’)” (Calabrese 1987: 107).

Con la caída de los pájaros deformes, ciegos, sin cabeza, cojos y de una sola ala sobre las calles, se da por terminada la fiesta. Es el momento triunfal de Jakub, el padre de Schulz, un excéntrico coleccionista de aves exóticas a quien nadie escucha cuando intenta advertir el final del mundo, y cuyo espíritu está deseoso de cambio, de renovación, de otra vida. Después de la destrucción, la mañana se abre con la venida del sol. Expresado así, conviene tener en cuenta el contenido simbólico de los pájaros, pues entre sus significados se conoce que son sinónimo de presagio, juegan el papel de intermediarios entre el cielo y la tierra; representan el alma, la liberación de la pesadez terrenal (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 154). El mismo Jakub, que disfruta subiendo a las estanterías para observar el trabajo de los empleados de la tienda y aleccionándolos desde allí, se siente tan identificado con los pájaros que un día termina moviendo los brazos como si fuera uno de ellos.

El guiño de Pitol a estos pasajes aparece nítidamente al inicio de *Nocturno de Bujara*. El relato comienza así: “Le decíamos, por ejemplo, que al anochecer el aleteo y graznido de los cuervos lograba enloquecer a los viajeros. Decir que esos pájaros llegaban a la ciudad por millares equivalía a no haber dicho nada” (Pitol, 2004: 133). Los dos amigos reunidos en el café del Hotel Bristol intentan sorprender a su amiga italiana con las experiencias acerca de su paso por Samarcanda. El elevado nivel de intertextualidad con el relato de Schulz se aprecia cuando describe que: “[...] a la hora del crepúsculo, ves caer de los árboles, como frutos descompuestos, pájaros desventrados con las alas quebradas, fragmentos de cabezas, de patas, una nube de plumas [...]” (*ibid.*: 134). Y, finalmente, reescribe el relato del escritor polaco al señalar que no es raro que: “un diplomático o un escandinavo de excursión por la ciudad comience también él a graznar, a mover los brazos y a aletear” (*ibid.*: 133).

Hasta aquí, la lectura revela algunas claves de significación sobre la transgresión de los límites. Tal como se interpreta en los relatos de los escritores polaco y mexicano, comienza a levantarse otro universo, el mundo posible que, si bien arrastra las experiencias vividas dentro del espacio real, cotidiano, emerge sobre un nuevo modelo mediado por el rechazo de su contexto, inspirado desde lo más profundo del deseo, por la fantasía de un espacio, como transmite Schulz en su *República de los sueños*, regido bajo las reglas de la poesía.

6. CONCLUSIONES

La lectura intertextual de los relatos de Sergio Pitol, elegidos para este estudio, descubre, por una parte, un alto nivel de relaciones de significación con los textos

de Bruno Schulz escritos alrededor de treinta años atrás; y por otra, refleja la marca del entorno polaco en la construcción de los espacios narrativos.

Es prudente advertir, como se hizo al inicio de este trabajo, la subjetividad de la interpretación dada por el ideograma del lector. Teniendo en cuenta dicha premisa, las citas tomadas de los relatos de ambos autores dialogan entre sí; son, como hemos comprobado, textos que se reflejan mostrando diferentes grados de conexión intertextual.

Hay una presencia explícita de sentidos de un texto en otro. La alusión más directa se materializa principalmente en la configuración de la estructura laberíntica de la trama narrativa. Sergio Pitol interpreta y resignifica dicha figura, desde el punto de vista abordado aquí: estéticamente “neobarroca”, a través de las descripciones de los recorridos hechos por los personajes dentro de los espacios de la ciudad. Y trasciende, incluso, en la organización metaficcional de los relatos.

En resumen, se puede decir que el cruce de claves de sentido entre ambos autores se realiza en base a la abstracción del laberinto, concepto que deriva a otras claves de significación como la confusión entre los planos de la realidad y la ficción, que Sergio Pitol exalta en el juego discursivo; el exceso en cuanto transgresión de los límites del espacio y, por último, la manifestación del elemento monstruoso.

Las vivencias del viaje hacia Polonia penetran fuertemente en forma de imágenes fantasmagóricas entretejidas en los textos de Pitol. Mientras que el eco del artista polaco se diluye dándole ese tinte irónico que define la creatividad schulziana, desarrollada vertiginosamente en una época en la que fue necesario sacarle la vuelta al absurdo y al sinsentido, un ambiente propicio para la invención de otros mundos.

Entre los escasos ensayos donde Pitol se refiere a Schulz, hay uno en el que expresa que dicho autor: “nos introduce en una esfera donde la realidad es ella misma y a la vez su caricatura” (Pitol, 1997: 166). En la carta que Schulz escribió a Witkiewicz en 1934, decía, haciendo referencia a su relato *Las tiendas de canela fina*, que la realidad:

[...] deforma y dilata cualquier cosa más allá de sus límites, no adopta una cierta forma más que para abandonarla a la primera ocasión. [...] es el principio de la mascarada universal. La realidad solo asume ciertas formas de apariencia: es para ella una broma, una simple diversión (Schulz, 2007: 176).

Circunstancias, históricas y sociales, distintas a las de Schulz, rodean al escritor mexicano; pero el espíritu es el mismo: una lucha igual frente a la vida y a su soledad. Allí anida la encrucijada de pretextos e imaginaciones, con la intención de desconstruir el mundo y de restarle seriedad: emitiendo una “carcajada litera-

ria”, un impulso creativo para escapar de la patética realidad que los sumerge en el abismo.

7. BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, traducción de KRIÚKOVA, H. S. y CAZCARRA, C., Madrid, Taurus.
- BORGES, J. L. (2000): *Narraciones*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- CALABRESE, O. (1987): *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (2007): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder Editorial.
- DELEUZE, G. (1989): *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- ECO, U. (1994): *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1996.
- FOUCAULT, M. (1966): “Topologías. Dos conferencias radiofónicas”, *Fractal*, n.º 48, 2008, p. 39. (23.09.2012). <http://www.fractal.com.mx/indice.html>
- GARCÍA P., J. (1982). Reseña de PITOL, S.: “Nocturno de Bujara”, *Revista Vuelta*, n.º 62, México, D. F., pp. 33-35.
- KOSSOKOWSKA, I. y KOSSOKOWSKI, L. (2007): “Relaciones y afinidades artísticas”, *Bruno Schulz. El país tenebroso*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- KRISTEVA, J. (1981): *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- LOTMAN, I. (1979): *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra
- LOTMAN, I. (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, selección y traducción del ruso por NAVARRO, D., Valencia, Universitat de Valencia. Frónesis-Cátedra.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.
- PIMENTEL, L. A. (1998): *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- PITOL, S. (1996): *El arte de la fuga*, México, D. F., Ediciones Era, 1999.
- PITOL, S. (1997): “El universo de Bruno Schulz”, *La palabra y el hombre*, Veracruz, Universidad Veracruzana, pp. 165-167. (06.10.2012): <http://goo.gl/295Ipe>
- PITOL, S. (2004): *El oscuro hermano gemelo y otros relatos*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, S.A.
- PITOL, S. (2005): *El mago de Viena*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.

- POLIWKA, M. (2007): “El país tenebroso de Bruno Schulz”, *Brucho Schulz. El país tenebroso*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- SCHULZ, B. (1934): *Las tiendas de canela fina*, traducción de SEGOVIA, J. y BECK, V., Vigo, Maldoror ediciones, 2004.
- SCHULZ, B. (1939): “Carta de Bruno Schulz a Stanislaw Ignacy Witkiewicz”, *Bruno Schulz. El país tenebroso*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- VALDÉS MANRÍQUEZ, H. (1998): *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*, Nuevo León, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- VAN DIJK, T. (1988): *Texto y contexto*, Madrid, Ediciones Cátedra.