



**HAL**  
open science

**“...es la forma la que vence...” o el triunfo del  
significante: Hacia Varsovia, “el oxímoron perfecto”**

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. “...es la forma la que vence...” o el triunfo del significante: Hacia Varsovia, “el oxímoron perfecto”. Karim Benmiloud; Raphaël Estève. El planeta Pitol, Presses universitaires de Bordeaux, pp.97-110, 2012, 978-2-86781-797-7. hal-02955465

**HAL Id: hal-02955465**

**<https://hal.science/hal-02955465>**

Submitted on 1 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Federico BRAVO, «...es la forma la que vence» o el triunfo del significante: *Hacia Varsovia*, el “oxímoron perfecto” », *El planeta Pitól* (R. Estève & K. Benmiloud dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 97-110.

## **«...es la forma la que vence...» o el triunfo del significante: *Hacia Varsovia*, «el oxímoron perfecto».**

La memoria trabaja con la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños [...] Su figura ideal es el oxímoron: convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente en el caos.

Sergio PITOL, *La herida del tiempo*.

¡Soy mi abuelo y quienes serán mis nietos!

Sergio PITOL, *Todo es todas las cosas*.

*Cada frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente*<sup>1</sup>, escribe lacónicamente Adolfo Bioy Casares en un microrrelato paradójicamente compuesto de una sola frase que no permite en absoluto verificar la validez del aserto que formula. Del mismo modo cabría referirse a la obra de Sergio Pitól diciendo que cada cuento es un problema que el próximo cuento plantea nuevamente. Y así lo reconoce expresamente el propio autor cuando, considerando su narrativa a la luz de un cuento de Alfonso Reyes —el titulado *La cena* que tanta mella hizo en él— admite no haber dejado de contar, una y otra vez, la misma historia declinada a través de diferentes trasuntos, trasfigurada, reinventada, indefinidamente rescrita:

*La cena* —escribe Pitól—, [es] un relato de horror inmerso en una atmósfera cotidiana, donde a primera vista todo parece normal, anodino, hasta podría decirse un poco dulzón, mientras entre líneas el lector va poco a poco presintiendo que se interna en un mundo demencial, quizá el del crimen. Esa «cena» debe de haberme herido en el flanco preciso. Años después comencé a escribir. Y sólo ahora advierto que una de las raíces de mi narrativa se hunde en aquel cuento. Buena parte de lo que más tarde he hecho no ha sido sino un mero *juego de variaciones*<sup>2</sup> sobre aquel relato<sup>3</sup>.

Entiendo aquí la palabra *variaciones* en su sentido plenamente sinfónico y musical, como conjunto de desarrollos en torno al mismo tema, al mismo geno-texto, al mismo núcleo narrativo original e irreductible, ése que entra en resonancia con el yo profundo y que el yo, a su vez, a través de su actividad fantasmática, onírica o creadora —literaria en este caso—, no deja de relatar, de referir, de repetir. Semejante compulsión narrativa no tiene por qué sorprender: en última instancia, nadie sabe ni ha sabido jamás escribir de otra cosa que de sí

---

<sup>1</sup> «Escribir», *Guirnalda con amores*, 1959.

<sup>2</sup> El subrayado es mío.

<sup>3</sup> «¿Un *ars poetica*?», *Soñar la realidad. Una antología personal*, Barcelona, Mondadori, 2006, p. 65.

mismo y esto, me arriesgaría a afirmar, vale tanto para el escritor, como para el crítico, el lingüista, el investigador o el doctorando, que tarde o temprano acaba comprendiendo un día —epifanía dolorosa a veces, jubilosa otras— el significado profundo de su tema de investigación, por desconectado que le parezca estar de su propia realidad personal. *Hacia Varsovia*<sup>4</sup> es un cuento extraño o, cuando menos, un cuento del que, como diría Freud, se desprende una sensación de «inquietante extrañeza»<sup>5</sup>, un cuento en el que, como de algún modo ocurre también en el cuento de Reyes, cohabitan en sostenida tensión lo familiarmente extraño y lo extrañamente familiar, sin que los dos términos se aúnen y sin que los dos términos se anulen. Todo el cuento funciona como un gigantesco oxímoron, anunciado ya desde el epígrafe que encabeza la narración, la cita de Gabriela Mistral que reza *Si es que estamos soñando, que soñemos hasta que nos convenza nuestro sueño*, escenario esta de una discreta pero a la vez espectacular inversión que, al hilo de la figura etimológica *soñando-soñemos-sueño*, nos lleva imperceptiblemente de la irrealidad del sueño al sueño como realidad, interesante voltereta semántica en virtud de la cual la realidad deja de oponerse al sueño, para subsumirse completamente en él: si estamos soñando ¿qué más realidad queremos que ésa? La palabra *realidad* no aparece en la cita de Mistral, pero de su sentido se va cargando insidiosamente cada nueva aparición de la palabra *sueño* hasta quedar preñada de su significación y convertida en una especie de monstruo etimológico capaz de designar contradictoriamente los dos polos de la escala pragmática *sueño / realidad*.

Uno de los rasgos que más poderosamente me han llamado la atención leyendo los relatos de Pitol es la conciencia metalingüística que anima su escritura. De ahí el doble estatuto de que, si no yerro en mi lectura, parecen gozar determinados significantes, que sin dejar de remitir, fuera del texto, al universo narrado, parecen asumir, dentro del texto, el proceso mismo de su narración. Son palabras que, sin merma de su función referencial, desarrollan un segundo nivel de significación, autorreferencial éste, que las promueve a otro rango semiótico, palabras que vienen a «encapsular» la memoria del texto y a atrapar la historia de su propio engendramiento, como si de una caja negra de la escritura se tratara, palabras en suma dotadas de un referente ficcional, pero que, por poco que desplazemos el ángulo de escucha, bien pueden interpretarse como didascalias internas que, metafóricamente o no, nombran el procedimiento mismo de que la escritura está valiéndose. Es lo que ocurre, por dar un ejemplo, cuando en el cuento *Semejante a los dioses*, anegada en una oración hipertrofiada de más de treinta líneas, el lector lee la frase *empezaba [...] a perderse en un laberinto intrincadísimo*, imposible de no relacionar con el intrincado laberinto sintáctico de la misma oración que está leyendo; es lo que ocurre igualmente con la ubicuidad semántica de la *pantera* en el cuento del mismo nombre, ubicuidad que bien podría declarar el sustantivo por poco que lo reinterpretamos, en relación con su omnipotencia semántica, como derivado imaginario del griego *pan* «todo».

La escritura de Pitol representa a mis ojos la superación consciente de las viejas dicotomías —tema/estilo, fondo/forma, significado/significante—: lo que intentaré mostrar en los escasos minutos de que dispongo es de qué manera, bajo la pluma de Sergio Pitol, el tema se hace estilo y el fondo forma, practicando para ello, al modo del psicoanalista, no una *escucha flotante*, para la que me faltan competencias, pero sí una *lectura flotante*, atenta a la

---

<sup>4</sup> *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2005 (salvo indicación expresa, citamos por esta edición).

<sup>5</sup> El propio autor señala en otro lugar cómo, cuando uno relata sus sueños a un tercero, «se produce, sin proponérselo, un ejercicio de ficcionalización, de distanciamiento, de *extrañamiento*, que en sí tendrá de terapéutico» («Sueños nada más», *Soñar... Op. cit.*, p. 85).

Federico BRAVO, «...es la forma la que vence» o el triunfo del significante: *Hacia Varsovia*, el “oxímoron perfecto” », *El planeta Pitol* (R. Estève & K. Benmiloud dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 97-110.

literalidad del texto narrativo. Para ello me auspicaré en declaraciones del propio autor cuando escribe, cito:

...establecí de modo tácito un compromiso con la escritura. Decidí, sin saber que lo había decidido, que el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien tenía que determinar la forma. Aún ahora, en este momento, me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Uno, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, la combate. Pero siempre *es la forma la que vence*<sup>6</sup>. Cuando no es así el texto está podrido<sup>7</sup>.

Como se recordará, *Hacia Varsovia* relata el delirante periplo de un personaje, enfermo y debilitado por la fiebre, a bordo de un tren con destino a la capital polaca, junto a una decrepita pero enérgica anciana en la que éste proyecta espectralmente la imagen de su propia abuela. El febril y alucinado periplo, acaba en revelación: la anciana con que casualmente está viajando el narrador no es otra que la hermana de su abuela, es decir su propia tía abuela, la misma con quien otrora su abuelo, agregado a la embajada de Méjico en Francia, mantuviera una relación adúltera a poco de contraer matrimonio: cuando la agraviada esposa descubre el triángulo amoroso, el marido adúltero la embarca para Méjico con la promesa de reunirse con ella en breve, lo que nunca hará permaneciendo junto a la que será a la vez su amante y su cuñada, hasta su muerte. El relato concluye con el reencuentro del nieto con las cenizas de su abuelo celosamente guardadas por su tía abuela, en el instante preciso en que recibe un violento golpe en la nuca asestado por la anciana, cumpliéndose así de algún modo la profética admonición de la abuela que había prohibido a su nieto que visitara Varsovia.

El texto, cuya trama acabo de resumir groseramente, es escenario de un incesante conflicto entre fuerzas de signo antagónico. Oximórico es, de entrada, el *incipit* del cuento, que se abre con la palabra *fin* («Bueno es que *al fin* esta noche ocurra tu llegada», p. 79) y oximórico su desenlace: quien piense que *Hacia Varsovia*, por su carácter onírico, de ensoñación, es un relato sin pies ni cabeza, no tiene más que leer la última frase del cuento y allí los encontrará reunidos, los pies y la cabeza, en un último, heroico y definitivo esfuerzo de supervivencia narrativa: «cuando mi *cabeza* chocó con sus *pies* todo dejó de existir» (p. 86). Y no se anda con chiquitas el narrador: cuando dice *todo dejó de existir*, todo deja realmente de existir, incluida la escritura que, una vez más, dice lo que hace y hace lo que dice, pues ahí se acaba el cuento. Oximórica es la evocación recurrente, casi mística, del dulce tormento, del dolor placentero: la abuela contempla en el periódico las imágenes del incendio en que se consumió su marido con *amargo regocijo* (p. 80) y el narrador, viva encarnación del oxímoron, a un tiempo enardecido por la fiebre y aterido por el frío, siente *con placer* cómo «*quema* sus adentros» (p. 81) el licor añejo con que intenta contrarrestar a un tiempo los efectos de la fiebre y los de la nieve. Oximóricas son todas las formulaciones paradójicas en que compiten, en contacto, voces de significación encontrada: la anciana «resultaba a la vez *victoriosa* y *macabra*» (p. 79), la «torpe sonrisa» del soldado fluctúa entre el desagravio y la burla (p. 81), la mano del protagonista estaba «asida a [su] brazo, *levantando[lo]* cuando *caía*» (p. 83); desposeídos de su función primera, los objetos se encuentran negados en su esencia misma: «la calefacción *funcionaba apenas*» (p. 81), la cantimplora estaba *agotada* (p. 81); y este efecto de negación, de abolición inmediata de lo real es generalmente producto de una adjetivación contrastada: así el «*apagado* brillo» (p. 79), la «reverencia *burlona*» (p. 83)

<sup>6</sup> El subrayado es mío.

<sup>7</sup> «El sueño de lo real», *Soñar... Op. cit.*, p. 17-18.

o la «borrosa visión» (p.82). Oximórica es, también, la actualización de voces antagónicas o pertenecientes a esferas de significación radicalmente opuestas reunidas, bajo la pluma de Pitól, en la misma frase, la misma línea, el mismo sintagma o la misma palabra, como ocurre con la voz «claroscuro» (p. 85): cohabitan así, al discurrir de la escritura, la fiebre y el hielo<sup>8</sup>, el abatimiento y el ascenso<sup>9</sup>, la acción de abrir y la de cerrar<sup>10</sup>, la evasión y la invasión<sup>11</sup>, la luz y el espectro<sup>12</sup>, la cabeza y los pies<sup>13</sup>, el sol y el invierno<sup>14</sup> —lo que vale tanto como decir el invierno y el infierno—, lo pesado y lo ligero<sup>15</sup>, lo raído y lo suntuoso<sup>16</sup>, lo claro y lo borroso<sup>17</sup>, por no mencionar aquí más que algunos de los muchos ejemplos que pueden aducirse: hasta aquí, globalmente, lo que, en un primer nivel de análisis, detecta el lector atento al despliegue de fuerzas antitéticas que rigen la organización semántica del texto.

Poco a poco, sin embargo, a medida que se va adentrando en las profundidades del relato o, más exactamente, en los meandros psicológicos de su alucinado protagonista y conforme se va dejando invadir por lo que el autor, en uno de sus ensayos, llama «el connubio entre la forma y el lenguaje, [esto es] el lenguaje vivo y la intuición de la forma<sup>18</sup>», va descubriendo otro modo de funcionar de las palabras, otra manera de significar del texto, que implica un modo de escucha asociativo, analógico, reticular, llamémoslo «flotante», más acorde con el modo de percepción entre «suspendido» y alucinado a que accede el propio personaje en su lúcido y a la vez alucinante descenso a los infiernos. A su estado de clarividente obnubilación o de obnubilada clarividencia remiten en el texto expresiones como «instantánea ofuscación de los sentidos», «alucinación producida por la fiebre», «torpor alcohólico», «embotamiento», «lasitud de [las] percepciones», «vitalidad delirante», «oleaje de insospechada locura», «zafarrancho de los sentidos», «derrumbe de los datos racionales», «desvarío [de absoluta] nitidez», «delirio final». *Hacia Varsovia* es el relato de una lenta, pero inexorable caída, pero de una caída —y es ésta, en mi opinión, la forma más acabada del oxímoron en la prosa de Pitól— figurada como un ascenso a un estado de conciencia superior. Todo cae, o acaba cayendo: la abuela reza para que caiga el fuego en el teatro que fue escenario de los devaneos de su marido con su hermana<sup>19</sup>, un joven marinero ebrio tropieza en el vagón y —prefigurando el desenlace del cuento— cae junto a la anciana<sup>20</sup>, cae<sup>21</sup> la nieve mientras el narrador —que ha caído en la garras de la anciana<sup>22</sup>— cae en las zanjas abiertas por las bombas<sup>23</sup>, cae rodando por la nieve con la anciana que intenta levantarlo<sup>24</sup>, se deja caer

<sup>8</sup> «...una mera alucinación producida por la fiebre. El hielo se había cristalizado...» (p. 79).

<sup>9</sup> «Un abatimiento general comenzó a trabajarme [...] por miedo a que la fiebre me subiera» (p. 81).

<sup>10</sup> «...abrí entonces los ojos que el frío me había hecho entrecerrar...» (p. 83).

<sup>11</sup> «...una posibilidad de escape, de evasión. Lo invadieron todo...» (p. 84).

<sup>12</sup> «...en vez de luz crearon una atmósfera de espectral claroscuro...» (p. 85).

<sup>13</sup> «...cuando mi cabeza chocó con sus pies todo dejó de existir» (p. 86).

<sup>14</sup> «...el sol que su invierno necesita...» (p. 82).

<sup>15</sup> «...un mundo de cojines de pesados y felpudos tejidos. Ella revoloteaba sin sosiego...» (p. 85).

<sup>16</sup> «...raídos brocados [...] de un otrora suntuoso mobiliario» (p. 85).

<sup>17</sup> «...con excepción, claro, de los párpados, cuyo peso abrumador...» (p. 81).

<sup>18</sup> «De reconciliaciones», *Soñar... Op.cit.*, p. 62.

<sup>19</sup> «...recé para que el fuego cayera...» (p. 80).

<sup>20</sup> «...trastabilló y fue a caer junto a la anciana...» (p. 80).

<sup>21</sup> «...la nieve caía en copos espesos...» (p. 83).

<sup>22</sup> «...hubiera deseado [...] escapar de su garfio...» (p. 83).

<sup>23</sup> «...en una de tantas caídas perdí la maleta...» (p. 82-83).

<sup>24</sup> «...seguía asida de mi brazo, levantándose cuando caía, rodando conmigo por la nieve...» (p. 83).

Federico BRAVO, « “...es la forma la que vence” o el triunfo del significante: *Hacia Varsovia*, el “oxímoron perfecto” », *El planeta Pitol* (R. Estève & K. Benmiloud dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 97-110.

en una poltrona que gime bajo su peso<sup>25</sup> y sobre todo cae interminablemente al final del cuento, al sentir —leo—:

...un dolor finísimo, agudo, taladrarme la nuca; todo me dio vueltas; el conocimiento me alcanzó para cubrir un lapso de tiempo en apariencia interminable en el que lentamente fui cayendo, deslizándome sobre el cuerpo de la anciana que permanecía erguida a mi lado; cuando mi cabeza chocó con sus pies todo dejó de existir (p. 86).

Después de subir al vagón que lo conducirá a Varsovia<sup>26</sup>, después de ver cómo le sube la fiebre<sup>27</sup> que nubla sus sentidos, después de subir por la escalera de caracol<sup>28</sup> que lo llevará a la casa de la anciana y a medida que, subiendo por ella, remonta el curso del tiempo, de su historia familiar, de su propia genealogía, el narrador cae fatalmente en una especie de semiconsciencia que lo sumirá, tras la caída final, en un estado de completo y definitivo mutismo, verificándose así que *caer* y *callar* o, mejor aún, *cayendo* y *callando* son algo más que simples parónimos. Caer, en el relato, es sinónimo ascender a otro nivel de percepción, es acceder a un estado de percepción superior, a una forma de ultraconsciencia: «caer» no es, en el relato de Pitol, sino un caso particular de «subir» y es éste, sin duda, el «oxímoron perfecto<sup>29</sup>», el que fabrica aquí Pitol, haciendo que la misma palabra desarrolle monstruosamente un significado radicalmente opuesto al que comúnmente tiene sin modificar su significante, al modo de las palabras enantiosémicas que describe Carl Abel en su famoso estudio *Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas* que tanto inspirara a Freud, esas voces que, pese a significar lo contrario de lo que dicen y pese a ser antónimas de sí mismas, escapan al sentido de contradicción como ocurre, por no recordar sino algunos ejemplos célebres, con el adjetivo latino *altus*, a la vez ‘alto’ y ‘profundo’ o *sacer*, a la vez ‘sagrado’ y ‘maldito’ o, por dar un ejemplo en castellano, con la palabra *nimio*, que indistintamente denota el exceso y el defecto, la demasía y la poquedad. En este singular hecho lingüístico, estudiado ya desde el siglo IX por los gramáticos árabes, bautizado por algunos filólogos con el nombre de *cabeza de Jano* o *Jano bifronte* por ser éstas palabras con dos caras semánticas opuestas, ve Freud la confirmación de su teoría de los sueños y la representación emblemática del funcionamiento del inconsciente. Para él, la elaboración de los sueños coincide con la práctica oximórica de las lenguas más arcaicas descubierta por los filólogos, y en esta coincidencia ve una confirmación de su tesis del carácter regresivo y arcaico de la expresión de los pensamientos en el sueño:

La conducta del sueño con respecto a la antítesis y a la contradicción —expone el maestro— es altamente singular. De la contradicción prescinde en absoluto, como si para él no existiera el “no”, y reúne en una unidad las antítesis o las representa con ella. Asimismo se toma la libertad de presentar un elemento cualquiera por el deseo contrario al mismo, resultando que al enfrentarnos con un elemento capaz de

<sup>25</sup> «...me dejé *caer* en una poltrona que gimió bajo mi peso» (p. 85).

<sup>26</sup> « ...empleé [los últimos residuos de lucidez] en maldecirme por haber *subido* al tren en tales condiciones» (p. 81), «Por qué tuve que *subir* a ese vagón...» (p. 81).

<sup>27</sup> «...por miedo a que la fiebre me *subiera*» (p. 81).

<sup>28</sup> «A medida que *subíamos* por la escalera de caracol [...] que desprendía un fuerte tufo a guisos de *col...*» (p. 83): el juego con el segmento trilateral *col* culminará unas líneas más adelante con la irrupción del significante *locura*, que lo encierra invirtiéndolo.

<sup>29</sup> La expresión es del propio Pitol, quien la utiliza refiriéndose a la escritura de Tabucchi: «Todo en Tabucchi parece configurar el *oximoron perfecto*. Sus relatos están tejidos con elementos que, por lo general, uno acostumbra a considerar como irreconciliables» («Un puñado de citas para llegar a Tabucchi», *Soñar... Op. cit.*, p. 304).

Federico BRAVO, «...es la forma la que vence» o el triunfo del significante: *Hacia Varsovia*, el “oxímoron perfecto” », *El planeta Pitol* (R. Estève & K. Benmiloud dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 97-110.

contrario no podemos saber nunca al principio si se halla contenido positiva o negativamente en las ideas latentes<sup>30</sup>.

A estas alturas de la demostración me parece fundamental decir que el sueño en éste como en otros relatos de Pitol no es un simple tema literario: es la forma misma que adopta la escritura, es la estructura que sustenta el relato, que lo ordena y a la vez lo desordena: como dice el autor refiriéndose a Borges «...esa espesa arborescencia [...] no es un mero procedimiento narrativo, sino [...] la carne misma del relato<sup>31</sup>». A partir de ahí el texto —y esta será mi hipótesis de lectura— se ofrece al lector como un cuestionamiento del proceso mismo de la interpretación del objeto semiótico que es, al mismo título que el sueño o, dentro del relato, la cara de la anciana, esa superficie surcada de arrugas que se ofrece a la interpretación del debilitado protagonista y cuyos signos deberá saber leer para determinar en cuál de los múltiples pliegues de la piel se esconde, por ejemplo, un ojo o una boca:

...frunció las comisuras de la boca de tal modo que los labios se convirtieron en un marchito pliegue, en una línea, de tan fina, casi imperceptible (p. 79)

La mujer entreabrió un ojo; fue más bien como la dilatación de una de tantas rendijas que configuraban ese rostro marcado en el que se cruzaban y entrelazaban surcos implacables (p. 81)

Creo ver en todos estos elementos indicios textuales para una lectura fractal, deslinealizada del cuento. Así, a las alucinaciones de que es víctima el protagonista a nivel de la ficción corresponden, a nivel de la lectura, los espejismos lingüísticos de que es víctima el propio lector del relato en el proceso de descodificación de algunos significantes que calificaré de «bifrontes». Por poco ortodoxo que resulte el procedimiento, dada la subjetividad que lo empaña y hasta posiblemente que lo invalida, quiero dar cuenta aquí, contra mi costumbre, de mis propias impresiones de lectura, de mis desvaríos filológicos y de las alucinaciones verbales de que yo mismo, al hilo del relato, he sido víctima leyendo el, a un tiempo, onírico e hipnótico cuento de Pitol<sup>32</sup>. PRIMERA ALUCINACIÓN: La anciana, nos dice el narrador, «parecía *ignorar* el frío» (p. 79). Comprendo la frase, pero no la entiendo o, cuando menos, me doy cuenta de que no la estoy entendiendo como se supone que debería hacerlo pues, en este contexto de devastación apocalíptica, de purificación por el fuego y de incendios, cenizas, cremaciones y llamas, el verbo *ignorar* se me antoja como un derivado del sustantivo latino *ignus*, el mismo del que proceden voces como *ignición*, *ignífugo* o *Ignacio*, y descubro así, genialmente reunidos bajo la pluma de Pitol, el fuego y el hielo en la misma frase «*ignorar* el frío». SEGUNDA ALUCINACIÓN: Leo la frase «quemarás tu adolescencia, lo que dan en *llamar* primera juventud» (p. 80) y se me ocurre una especie de regla de tres: *quemar* es a *adolescencia*, lo que *llamar* es a *primera juventud*, de modo que *quemar la adolescencia* viene a decir sensiblemente lo mismo que *llamar primera juventud*, donde *llamar* reúne eficazmente dos étimos, real uno, *clamare*, fantasioso el otro, *\*flammare*, derivado de *llama*. TERCERA ALUCINACIÓN: «Los acontecimientos a partir de ese instante —dice más adelante el narrador— adquirieron un ritmo acelerado, *frenético*, en razón inversa a la progresiva lasitud

<sup>30</sup> Sigmund Freud, «El doble sentido antitético de las palabras primitivas», *Ensayos 46 al 84 [5]*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 1620.

<sup>31</sup> «El mago de Viena», *Trilogía de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 454.

<sup>32</sup> Refiriéndose a la época en la que escribió el cuento recuerda Pitol: «Escribía, como suele decirse, en una especie de fiebre, en un trance mediúmnico, pero con la diferencia abismal de que en ese ejercicio la voluntad ordenaba conscientemente el flujo del lenguaje. Asistía, pues, a la aparición de una forma, a la aplicación de una matemática del caos» («Soñar la realidad», *Trilogía... Op. cit.*, p. 474).

de mi percepción» (p. 82); no puedo evitar, leyendo la frase, pensar en una nueva alianza de contrarios: me cuesta creer, dentro de la economía general del relato, que *frenético* sea un puro adorno retórico, un simple sinónimo de *acelerado*, y se me ocurre que, a lo mejor aquí, *el ritmo acelerado, frenético* remite al *tempo* a la vez acelerado y ralentizado característico de los sueños : *acelerado* es a *acelerar* lo mismo que *frenético* es a *frenar*, verificándose una vez más la ley de suspensión del principio de contradicción entre términos antónimos. CUARTA ALUCINACIÓN: Leo o, mejor dicho, escucho el sintagma «un *baúl abominado* por mi *abuela*» y constato que las cuatro letras de *baúl* son exactamente las cuatro primeras letras de *abuela* y, a su vez, que *abuela* empieza exactamente igual que *abominado*<sup>33</sup>: cuando llego un poco más adelante a la frase *Nada importaba sino [...] abolir la borrosa visión circundante* (p. 82) no me queda más remedio que establecer entre *abolir* y *abuela* un vínculo semiótico, idéntico al vínculo familiar, a un tiempo encontrado y abolido, que une y desune a los dos protagonistas del cuento que son el nieto y la abuela abolida o, si se prefiere, suplantada, por la tía abuela.

La audacia y me atrevería a decir también la proeza de Pitol consiste en haber convertido una figura del discurso, el oxímoron, en una figura de lectura, esto es, en un procedimiento de desdoblamiento casi «tectónico» del texto, por cuya superficie el lector ve derivar, latente pero patente, otro texto sobreimpreso<sup>34</sup>. Puede que querer oír el nombre de Jano zafado en la frase que profiere el narrador en el momento en que entra en este otro nivel de conciencia no pase de ser una manipulación textual, «Yo *ya no* era yo<sup>35</sup>» (p. 85), pero me parece difícil no ver en esa hidra con dos cabezas que son las dos hermanas del cuento, la esposa despechada y la amante finalmente viuda, el lema e incluso el emblema de la escritura narrativa, esto es la representación icónica del mecanismo semántico utilizado por la escritura, que una vez más, nombra el procedimiento de que se vale, aquí la fusión de elementos irreconciliables, procedimiento que se encuentra perfectamente resumido en la frase «...sentí que una porción de mí terminaba<sup>36</sup> en ella; más que heredera de una sangre común *éramos la misma persona con dos rostros distintos*» (p. 85). De alguna manera, el texto ofrece aquí una teoría del principio lingüístico sobre el que se edifica.

Una última observación, marginal esta, nimia, totalmente insignificante: la caída final del personaje desplomándose en el suelo está prefigurada prácticamente desde el

---

<sup>33</sup> Otros juegos fónicos en el relato son: «aBOTonados BOTines de gamuza» (p. 79), «bebí un IARGO tRAGO» (p. 81), «Me resistía a reCArgar la CAbeza sobre el Cristal Cubierto de la esCArcha» (p. 81), «GImió bajo mi peso. Quedé sumerGIldo en un mundo de coJlnes de pesados y felpudos teJIdos» (p. 85).

<sup>34</sup> «He sido un amante de la palabra –escribe Pitol–, he sido su siervo, un explorador sobre su cuerpo, *un topo que cava en su subsuelo*» («El tríptico», *Trilogía... Op. cit.*, p. 509). En otro lugar puede leerse: «para la escritura, la palabra es por naturaleza polisemántica: dice y calla a la vez; revela y oculta. La redacción es confiable y previsible; la escritura nunca lo es, se goza en el delirio, en la oscuridad, en el misterio y el desorden» («¿Un *ars poetica*?», *Soñar... Op. cit.*, p. 70).

<sup>35</sup> Significativo es, en cualquier caso, el empleo que hace la agraviada esposa de los nombres y pronombres personales para designar, sin nombrarlo jamás, al deleznable y adúltero marido, reducido al estatuto de simple objeto del discurso, anónima persona de universo: «...quiso llevarme de aquí pero yo a él no podía abandonarlo [...] embarcó hacia México con la gente del marido; de un él, él, él que prometió alcanzarla unos meses después» (p. 85).

<sup>36</sup> Singular trinidad esta, formada por las dos hermanas y el marido/amante, que invita igualmente a reinterpretar el significante *ter-minar*, en este contexto numérico («una sangre», «dos rostros»), como un derivado ficticio del numeral *-ter*.



Federico BRAVO, «...es la forma la que vence» o el triunfo del significante: *Hacia Varsovia*, el “oxímoron perfecto”», *El planeta Pitól* (R. Estève & K. Benmiloud dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 97-110.

comienzo del cuento por todo un paradigma verbal que la anuncia: «caer<sup>37</sup>», «abatir<sup>38</sup>», «tropezar<sup>39</sup>», «trastabillar<sup>40</sup>», «resbalar<sup>41</sup>», «derrumbarse<sup>42</sup>», «deslizarse<sup>43</sup>»; y del *desliz* al *lapsus*<sup>44</sup>, que no es más que un «patinazo» de la lengua o, según los casos, de la pluma, no hay más que un paso, como demuestra la reciente edición de la antología personal de Pitól, *Soñar la realidad*, a cargo de Mondadori donde, en vez de «...un baúl abominado por mi abuela [...] del *que* jamás se atrevió a desprenderse» (p. 80), puede leerse la errata «del *cine* jamás se atrevió a desprenderse<sup>45</sup>». Gazapo, sin duda, imputable al editor, pero gazapo feliz y, en última instancia, gazapo inspirado cuando se sabe que la base biográfica que dio pie al cuento fue un viaje a Varsovia realizado un día del año 1963 que Sergio Pitól estaba enfermo a bordo de un tren procedente de Lodz donde Juan Manuel Torres, al que había ido a visitar, estudiaba precisamente cine<sup>46</sup>. Gajes del oficio, en este caso del oficio de escritor, nunca a salvo de un tropiezo, de un *lapsus calami* o de una errata del editor; riesgos de la escritura también, aunque para Pitól la escritura sea principalmente eso: riesgo. *Quisiera arriesgarme*, comienza precisamente uno de los textos reunidos en *El mago de Viena*<sup>47</sup>, y si no fuera por miedo a incurrir en una especie de lectura esotérica, arriesgaría la hipótesis de una inscripción anagramática del *riesgo* en el nombre del escritor: *Sergio*.

«La lectura es un juego secreto de aproximaciones y distancias<sup>48</sup>» —escribe Sergio Pitól en *El arte de la fuga*. De esta lectura estereoscópica nace, pienso, el sentido

---

<sup>37</sup> *Caer* y sus derivados es, con mucho, el lexema más representado: «dejó *caer* la cabeza» (p. 79), «para que el fuego *cayera*» (p. 80), «fue a *caer* junto a la anciana» (p. 80), «una de tantas *caídas*» (p. 82-83), «la nieve *caía*» (p. 83), «levantándome cuando *caía*» (p. 83), «me dejé *caer*» (p. 85), «lentamente fui *cayendo*» (p. 86).

<sup>38</sup> «Un *abatimiento* general empezó a trabajarme» (p. 81).

<sup>39</sup> «Un joven marinero ebrio *tropezó* con la maleta...» (p. 80).

<sup>40</sup> «...*trastabilló* y fue a caer junto a la anciana...» (p. 80).

<sup>41</sup> «...*resbalé* una y otra vez...» (p. 82).

<sup>42</sup> «Me sentí acometido por un oleaje [...] de *derrumbe* de los datos racionales» (p. 84).

<sup>43</sup> «...*deslizándome* sobre el cuerpo de la anciana...» (p. 86).

<sup>44</sup> Pasando, tal vez, por el *lapso* del excipit del cuento: «un *lapso* de tiempo en apariencia interminable en el que lentamente fui *cayendo*, *deslizándome*» (p. 86).

<sup>45</sup> *Soñar... Op. cit.*, p. 143.

<sup>46</sup> Así lo recuerda el autor en *El sueño de lo real*: «Visité Varsovia a principios de 1963. No conocía a nadie en la ciudad. La primera noche asistí por azar a un teatro cercano a mi hotel. Sin entender una sola palabra quedé deslumbrado. Al volver al hotel me perturbó la semejanza con mi abuela que advertí en una empleada de la recepción, una anciana. No sólo su rostro, sino también sus gestos, su manera de llevarse el cigarrillo a los labios y exhalar el humo me parecieron idénticos. Fue casi una alucinación. Me obligué a creer que era efecto de la excitación teatral y subí a mi cuarto. Al día siguiente fui a Lodz, donde estudiaba cine Juan Manuel Torres, quien me contagié de entusiasmo por Polonia y su cultura. Hablaba de sus clásicos y románticos como en un trance místico. Por la noche regresé a Varsovia en un tren que demoró muchas horas más de las debidas a consecuencia de una tremenda borrasca. Había subido al vagón con molestias gripales. Aterido por el frío, vencido por la fiebre, casi delirante, pude a duras penas trasladarme al hotel al llegar a Varsovia. En la recepción me volvió a atender, de nuevo con el cigarrillo en la boca, la misma anciana de la noche anterior. La saludé con entera confianza, le dije que si no dejaba de fumar su salud seguiría siendo mala, que a esa hora ya debería estar durmiendo. Me respondió algo en polaco y me quedé horrorizado al descubrir que no era mi abuela. Pasé el día siguiente en cama por indicaciones del médico. Comencé a escribir un cuento en torno a la afiebrada confusión entre aquella mujer polaca y mi abuela. Traté de reproducir el delirio del día anterior a partir del momento en que subí al tren en Lodz. Advertí que extraía en mí una nueva tonalidad y, también lo más importante, que me aproximaba a una operación fundamental, romper el cordón umbilical que me unía con mi infancia» («El sueño de lo real», *Soñar... Op. cit.*, p. 16-17).

<sup>47</sup> *Trilogía... Op. cit.*, p. 471.

<sup>48</sup> «Borola contra el mundo», *Trilogía... Op. cit.*, p. 249. La imagen del texto que se hace y se deshace antagónicamente en el proceso de la lectura es recurrente en los escritos de Pitól: «Escribir me parece un acto semejante al tejer y destejer varios hilos narrativos arduamente trenzados donde nada se cierra y todo resulta

Federico BRAVO, « "...es la forma la que vence" o el triunfo del significante: *Hacia Varsovia*, el "oxímoron perfecto" », *El planeta Pitol* (R. Estève & K. Benmiloud dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 97-110.

profundo del texto, paradójica emanación de su superficie: como decía Mauricio Molho «no hay nada más profundo en el lenguaje que su superficie». La moraleja personal que saco de la lectura de Pitol podría enunciarla en forma de aforismo diciendo: «desconfía del significado, no te fíes más que del significante; no busques el sentido en un fondo que nadie ve, búscalo en la forma que es lo que nadie mira». Como dice Pitol, *es la forma la que vence* y es ésta, en mi opinión, la fórmula que mejor resume su poética narrativa y ésta su principal enseñanza.

Federico BRAVO  
Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

---

conjetural; será el lector quien intente cerrarlos, resolver el misterio planteado; optar por algunas opciones sugeridas: el sueño, el delirio, la vigilia. Lo demás, como siempre, son palabras» («El sueño de lo real», *Soñar... Op. cit.*, p. 20). «...una tendencia que había aparecido ya desde mis primerísimos relatos: un acercamiento furtivo y sinuoso a una franja de misterio que nunca queda aclarado del todo para permitir al lector elegir la solución que crea más adecuada [...] 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 que el narrador decida poner fin a su relato» («¿Un *ars poetica*?», *Soñar... Op. cit.*, p. 67-68).