

# EL EROTISMO DE LA IMAGINACIÓN en “Nocturno de Bujara”

Teresa García Díaz

El tacto extrae los músculos y los tejidos, las articulaciones y el cartilago. Penetra hasta el propio esqueleto, hasta los huesos, haciendo que emerjan desde la inexistencia y entregándolos a los sentidos y a la conciencia.

JAN KOTT

Visitar “Nocturno de Bujara” después de 11 años de no leerlo me permite hacer una lectura distinta a las que previamente había realizado; con ello confirmo la riqueza y las múltiples posibilidades del texto. Complejidad y fluidez sostienen una trama fragmentada que oscila entre la imaginación y los distintos planos de realidad. Un texto imprescindible para hacer un acercamiento al relato es “Breve tratado de erotismo” de Jan Kott. Su lectura resulta fundamental para iluminar algunos pasajes de la historia y para completar el sentido de gran parte de lo no dicho. No es gratuito que al interior del cuento aparezcan algunas citas textuales del polaco con el correspondiente crédito: “Juan Manuel me hizo leer un texto de Jan Kott: *Breve tratado de erotismo*” (Pitol 2005, 216).

Para deducir las tramas que contiene “Nocturno de Bujara”, el lector seguirá las voces de dos narradores, que extratextualmen-

te remiten al mismo Sergio Pitol y a su amigo, el escritor y cineasta Juan Manuel Torres.<sup>1</sup> Estos dos narradores-personajes relatan una historia que va surgiendo de sus imaginarios en el momento de contarla y con ese ejercicio creativo consiguen *hacerla suceder*, en un segundo nivel de realidad, para el cuento. En la historia todo será relatado desde la perspectiva de un primer narrador, que en algunos apartados suma una segunda voz; las dos voces se intercalan o se unen en algunos capítulos, aunque la primera voz funja como narrador principal.

Dicha estructura genera que el lector se enfrente a diferentes niveles de realidad que se sustentan a través de los sentidos; estos son los asideros de los personajes tanto en las situaciones cotidianas, como en las vivencias límites que experimentaron y en las cuales el placer y el dolor los desbordaron: en esas experiencias es donde las entretelas del alma y los enigmas del cuerpo concilian con los sentidos, pues necesariamente alma y cuerpo son dos partes de un todo, que contiene e integra una identidad. Y ese todo de los sujetos se valida en el sentir, y al mismo tiempo da coherencia al relato.

La imaginación y el deseo son los detonadores de las acciones reales e inventadas en las historias

yuxtapuestas en “Nocturno de Bujara”, y se deslizan entre los distintos planos narrativos: dos personajes narran un viaje de un tal Feri a Samarcanda en sus conversaciones con Issa, aunque cuando lo hagan estén pensando en Bujara; y en ese plano también está la propia historia de la relación de Issa con su deleznable amante Roberto. En el otro plano sucede el encuentro violento pasional que experimenta Feri en su viaje a Samarcanda, y que los dos narradores le relatan a Issa.

Ese relato emitido oralmente pareciera repetirse en la manera en que Issa vive su aventura inexplicablemente seducida por el relato de los dos amigos narradores para posteriormente ser encontrada en pésimas condiciones.<sup>2</sup> Habría que sumarle a las tramas anteriores la historia del cuento que el narrador está escribiendo y que comparte con el lector. Allí se relata la historia de una pareja en la que la protagonista le recuerda a Issa. Su personaje femenino, igual que Issa, está emparejada con un tipo despreciable y al narrador le asombra: “la disimilitud moral y mental de aquel par y el perfecto equilibrio que al parecer logran establecer” (223). Esa pareja rompe la aparente estabilidad descrita cuando el narrador se entera de que: “un crimen ha teni-

do lugar. Nunca lograría conocer las causas. El final, bastante macabro e inexplicable, quedaba en un mero juego de conjeturas” (223). Paradójicamente, son las conjeturas sobre lo sucedido y lo no narrado en las diferentes historias lo que las une. Por supuesto, hay que agregar el relato principal que enmarca todos los demás, donde el narrador relata sus propias experiencias de vida, sus viajes y sus procesos creativos.

Los distintos planos matizan las texturas narrativas, las apariencias verdaderas y las profundidades de los personajes en sus claroscuros. En ese entorno, puede decirse que tanto la creación como el erotismo pueden llegar a lugares insospechados e inexplicables: “Erotismo siempre significa ser empujado hacia la oscuridad, incluso si el acto toma lugar a plena luz del día” (Kott 1992, 5), y la escritura expone todas las capas internas del ser humano. El lector creería que el amante de Issa y sus amigos serían los seres más dignos de confianza y los más leales; sin embargo, en el relato juegan un papel bastante cuestionable. Los que Issa cree sus amigos, en realidad no lo son; prefieren inventarle historias para hacerla callar y tal vez deshacerse de ella; prefieren establecer una especie de divertimento a costa de ella. Aceptan reunirse con Issa en diferentes momentos para dar rienda suelta a su imaginación en sus relatos, antes que cortar ese vínculo de manera clara y definitiva. Esa actitud expresa matices oscuros en la manera de interrelacionarse con el otro de los dos personajes, pues para el narrador principal no pasa nada más allá del recuerdo de esos hechos 20 años después, al final del relato, cuando está a punto de realizar un viaje a Samarcanda después de haber estado en Bujara.

Retomando la trama de Feri e Issa, ambos aparecen en distintos



*Mi gato y yo*

momentos y lugares ensangrentados, heridos, casi descoyuntados y con quebrantamientos en su interior: Feri en Samarcanda e Issa en una de esas ciudades asiáticas. Nadie sabe lo que vivieron en sus respectivas noches de pasión. El silencio de Issa o la incapacidad de Feri para hacer su narración verosímil para el narrador, unido a su estado físico, connotan la ruptura de todo límite en su experiencia. Según el narrador, Feri “a su regreso contó cosas alucinantes” (208). Él despierta recordando los inicios de una noche de fiesta con desconocidos en una casa a la que llegó por una confusión con la identidad de sus anfitriones, al considerarlos familiares de sus amigos por

problemas de idioma, y se dejó llevar por la dócil personalidad que lo distinguía: como corderito al matadero. Y al despertar:

Creyó que iba a morir. Le dolía el cuerpo de manera terrible; no todo, porque había partes, las piernas, por ejemplo que no le transmitían ninguna sensación. Por un instante pensó con pavor que le habían sido amputadas [...] pudo ver su cuerpo, manchado como si hubieran derramado un cubo de tinte de granada sobre él. No le costó demasiado esfuerzo enterarse de que las manchas eran costras de sangre renegrida (214).



*Sirena*

Lo que implica un lapso entre lo sucedido y su despertar, tiempo en el que se formaron las costras.

Al verse desnudo se envuelve en una sábana y sale de ahí. Por otra parte, a Issa también la encuentran una madrugada “envuelta en una sábana y con el cuerpo totalmente destrozado, como si una jauría de animales la hubiera atacado y mordido” (224); la trasladan a un hospital donde permanece en un estado tal que no soporta que nadie se le acerque y la toque, la mantienen sedada y nadie sabe en qué lengua se

expresa. Hasta que su familia se la lleva a Italia. En fuerte contraste debe subrayarse que Feri, una vez que se recupera de las heridas físicas, busca incansablemente la casa de la fiesta en Bujara porque: “había encontrado su pequeño paraíso y no quería perderlo” (215). Hasta que es expulsado de la ciudad y retorna a Varsovia. Esa corporeidad trasciende brutalmente sus vidas por los efectos en el espíritu y la identidad de ambos, pero al no recuperarla los personajes narradores deben imaginarla los lectores. La expli-

cación del porqué Issa no soporta el contacto humano después de lo vivido, y Feri anhela regresar al sitio y con los personajes que lo dejaron en tan terrible estado físico, puede estar precisamente en la extrañeza y ajenezidad de las experiencias que vivieron. Lo no dicho es parte esencial del desarrollo de la trama, y esto se enfatiza en el título del cuento que alude a Bujara y no a Samarcanda, y al hecho de que para hablar de Samarcanda piensen en Bujara. En lo no nombrado está el sentido de todo, en ese erotismo

de la imaginación que cobró vida en los sentidos y la conciencia de Feri e Issa.

Para intentar esclarecer lo anterior me remito nuevamente a Jan Kott: “El tacto es un sentido limitado. A diferencia de la vista, no abarca a la persona completa. El tacto es siempre fragmentario; descompone. Un cuerpo vivido a través del tacto nunca es una entidad; es solo una suma de fragmentos que existen uno junto a otro. Se tocan entre sí pero no crecen juntos. Para decirlo con más exactitud, siguen siendo contingentes en relación con cada uno, pero no crean una forma. No son una estructura” (Kott 2). Quizá en esos matices del erotismo radique el estado fragmentado y dolorido de los cuerpos de los dos personajes, pues tal vez en el momento del encuentro erótico, para el tacto los sujetos no fueron entidades completas, sino fragmentos del cuerpo que dan o reciben placer del otro. Así se explica que las distintas partes de su corporeidad estén tan lastimadas, pues posiblemente para los otros solo fueron objetos, pedazos de carne, que usaron hasta reducirlos a ese triste estado. Finalmente, según Kott: “La pareja erótica de la imaginación y el deseo se crea o se da solo en fragmentos. Igual que una estatua rota cuyas partes encontramos o examinamos una por una: torso, brazos, piernas, cabeza o vientre, todos, objetos separados” (2). Y así es como se encuentran Feri e Issa después de aventurarse en lo desconocido, como “estatuas rotas”. Nunca volverán a ser quienes fueron: su cuerpo y su humanidad fueron mermados por sus experiencias eróticas en Samarcanda y otra ciudad de Asia.

En la vida y en la ficción, como en este cuento, suele suceder que las personas o los personajes vayan hacia lo desconocido a pesar de tener frente a ellos las

señales que indican que no les espera nada bueno, pero sin duda la necesidad de sentir o de vivir lo que se desea es más grande que las advertencias fatídicas que se ignoran. Cuando Feri se deja llevar por dos desconocidos no atiende los sonidos extraños de las muchedumbres de niños en los callejones por los que transitan y que le dicen algo parecido a “una frase que en húngaro significa ‘¡Vuelve a casa, Satán!’” (210). Al respecto, Montaigne dice recurriendo a San Agustín: “estamos mejor en compañía de un perro conocido que de un hombre cuya lengua ignoramos” (2007, 50).

Al dejarse seducir por la palabra que envuelve a Issa y termina comiéndosela, esa palabra ajena de la que en un momento ella pudo burlarse, y que sin embargo detonará ese relato desmesurado

### **En la vida y en la ficción, como en este cuento, suele suceder que las personas o los personajes vayan hacia lo desconocido a pesar de tener frente a ellos las señales que indican que no les espera nada bueno.**

que construyen los dos narradores para alejarla de su entorno y empujarla hacia ese destino inesperado y lapidario: de un discurso que fantaseaba con hechos que supuestamente no ocurrieron a Feri, se origina la tragedia que sí le sucede a Issa: lo que no sucedió crea hechos lamentables. Así, deseo, espíritu de aventura, pasión, enamoramiento, capacidad narrativa, erudición, viajes, placer, divertimento, dolor, tragedia, traición e indiferencia fueron algunos de los rasgos que perfilaron las siluetas y las almas de quienes habitaron ese microcosmos.

Y no se puede olvidar que todo sucede en el entorno de una aparente amistad entre los dos

narradores e Issa. Al respecto, la voz narrativa comenta: “me convirtió contra mi voluntad en su confidente, en su auditorio. El cansancio que me producía era agobiante” (207). El amante que se deshace de ella adjudicándose-la al narrador juega un triste papel. Los personajes narradores deciden tomarle el pelo e incitarla a realizar un viaje a Samarcanda para deshacerse de ella, aunque ella ya tuviera otros planes de viaje. Es más fuerte la necesidad creativa y los deseos que tienen de no volverla a ver que cualquier consideración hacia su bienestar; inventan ese logrado relato que remite a ella y al lector a otros mundos fuera del presente, a tiempos primigenios en una atmósfera casi mágica: “oí a un teósofo mexicano de paso por Moscú decir que Bujara era uno de los ombligos del Universo,

uno de los puntos (creo que hablaba de siete) en que la tierra logra establecer contacto con el cielo” (203). La fábula le otorga así corporeidad al planeta y al universo: un cuerpo que establece contacto con otros cuerpos o entidades, para darle coherencia y unidad a todo el relato.

Veinte años después de lo sucedido a los dos personajes, el narrador viaja a Bujara y realiza una caminata nocturna con Dolores y Kyrim: en ese trayecto este le cuenta “con fruición historias atroces oídas en casa de amigos de sus padres; con toda seguridad esos relatos se vienen transmitiendo de generación en generación [...] tratan de crímenes espeluz-



Vendedora de caimitos

nantes, de cadáveres descuartizados [...] tales relatos carecen de sangre real, son una especie de metáforas de la fatalidad, de las cuitas y fortunas que integran el destino humano” (206). Esas palabras del personaje relativizan los finales de Issa y Feri. Esto sucede porque de forma inesperada los dos personajes narradores provocaron primeramente la risa y después los padecimientos de Issa en ese relato que entre ambos construyen en terrenos de ambigüedad lingüística, con el propósito de que no se asuma responsabilidad alguna en lo sucedido. Primero dice el narrador: “Juan Manuel y yo nos entre-

gamos, cada quien por su cuenta, a rastrear todos los datos que teníamos a nuestro alcance sobre las ciudades uzbecas del Asia Central para imprimirle mayor verosimilitud a los relatos” (203) y posteriormente agrega: “comenzamos a hacer uso de toda la utilería que yace en nuestros desvanes cuando tratamos de referirnos a ese tipo de sitios, mezcla de lugares comunes, de visiones fáciles, de imprecisiones” (209). Aquí el lector se mueve entre los terrenos de la mentira y de la banalidad, pero también de la literatura, que no es otra cosa que la invención. Se yuxtaponen así características de

diferentes discursos, con connotaciones opuestas que dan pie y autoridad a todo tipo de conjeturas en el momento de la recepción, para que cada lector pueda encontrar el sentido del texto, pues finalmente, como escribe Lispector: “lo que parece falto de sentido es el sentido” (2007, 33). En el erotismo y en la literatura, aceptar *formar parte de* es caminar en una especie de funambulismo hacia lo desconocido. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Kott, Jan. 1992. “A Short Treatise on Eroticism”. En *The Memory of the Body. Essays on Theater and Death*, traducido por Jadwiga Kosicka, Lillian Vallee, et al., 71- 75. Evanston: Northwestern University Press.
- Lispector, Clarice. 2007. *La pasión según G.H.* Barcelona: El Aleph.
- Montaigne, Michel de. 2007. *Los ensayos*. Barcelona: Acantilado.
- Pitol, Sergio. 2005. “Nocturno de Bujara”. En *Los mejores cuentos*, 201- 225. Barcelona: Anagrama.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Amigo muy cercano que murió tempranamente y con quien compartía algunos rasgos estéticos y temas que se evidencian en *El viaje*, escrito por Torres, que trabajaré en otro texto que tengo en proceso. A manera de homenaje, en “Nocturno de Bujara” Pitol lo convierte en personaje y amigo del narrador, e incluso le cede la voz en momentos claves del relato.

<sup>2</sup> La dualidad es un rasgo recurrente en “Nocturno de Bujara”; además de los reflejos especulares entre las historias de Issa y Feri, se manifiesta en la confusión existente entre Samarcanda y Bujara al hablar de una pensando en la otra.

**Teresa García Díaz** estudió el doctorado en Literatura Mexicana en la UNAM. Sobre Sergio Pitol ha publicado numerosos artículos, el libro *Del Tajín a Venecia. Un retorno a ninguna parte*, y coordinado el libro *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*.