



INTERTEXTUALIDAD EN LA NARRATIVA BREVE DE SERGIO PITOL: «NOCTURNO DE BUJARA»

José L. Nogales-Baena
(Universidad de Sevilla)

Resumen. En el presente artículo se indaga sobre la función de la intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitol y se demuestra cómo a través de la polifonía textual el escritor logra amplificar el carácter significativo y connotativo de sus cuentos. En la introducción se relaciona el uso particular que hace Pitol de la intertextualidad, junto a otras características de su narrativa, con la denominada «literatura postmoderna», y se defiende que para llevar a cabo una investigación intertextual exhaustiva debe partirse de una restricción teórica del concepto, de modo que sea posible su operatividad crítica. Se ilustran estas ideas con el comentario de «Nocturno de Bujara», centrándose el análisis en los dos textos que se consideran fundamentales en el significado y el desarrollo del cuento: *Las mil y una noches* y *El breve tratado de erotismo* de Jan Kott.

Abstract. The present article analyzes the function of the intertextuality in Sergio Pitol's short narrative and demonstrates how the author manages to expand the meaningful and connotative character of his short stories through the textual polyphony. In the introduction, the special use of Pitol's intertextuality and other characteristics of his narrative are related to the so-called «postmodern literature», and the idea is proposed that an exhaustive intertextual research requires a theoretical restriction of the concept to increase its efficiency. These ideas are illustrated in the commentary on «Nocturno de Bujara» with the focus on the analysis of the two texts that are considered to be fundamental for the meaning and development of the short story: *One Thousand and One Nights* and *A Short Treatise on Eroticism* by Jan Kott.

Palabras clave. Intertextualidad, Sergio Pitol, *Las mil y una noches*, Literatura postmoderna, «Nocturno de Bujara»

Keywords. Intertextuality, Sergio Pitol, *One Thousand and One Nights*, Postmodern literature, «Nocturno de Bujara»

Introducción

El uso efectivo de la intertextualidad como mecanismo literario ha sido una constante *in crescendo* en la trayectoria de Sergio Pitol. A lo largo de su obra de ficción las alusiones y citas explícitas se multiplican, se convierten en materia de primer orden y llegan a articular en algunos casos toda la narración. Los cuentos de *Vals de Mefisto* (1981, con el título, entonces, de *Nocturno de Bujara*), escritos entre la publicación de sus dos primeras novelas (1972, 1982), dan buena cuenta de este proceso, que se revela con más intensidad en *Tríptico de carnaval: El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1989) y *La vida conyugal* (1990). Así, «El relato veneciano de Billie Upward» puede leerse a través de las alusiones a *A Midsummer Night's Dream* y *Alice's Adventures in Wonderland*; «Mephisto-Waltzer» está conectado con las piezas musicales de Litz y, de ahí, con el *Fausto* de Nicolas Lennau (Kristal E. 1994)¹; «Asimetría» cita hasta ocho operas distintas y alude además a un par de novelas de Conrad; «Nocturno de Bujara» contiene un fragmento ensayístico de Jan Kott y evidencia la presencia de *Las mil y una noches*. Con todo ello, y a grandes rasgos, Pitol amplía el campo significativo de sus cuentos, reflexiona sobre el hecho literario desde la propia creación, rinde tributo a sus obras predilectas y se sitúa a sí mismo en el marco de su canon personal, compendio literario de las más variadas piezas de la literatura mundial, con las que dialoga y a las que comprende. La intertextualidad, que se distingue por introducir «un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto» (Jenny L. 1997: 115), acrecienta el carácter híbrido, ambiguo, múltiple y abierto de la narrativa pitoliana (cf. Salas-Elorza J. 2007).

La distinción entre una intertextualidad moderna y otra postmoderna bien puede ser, como afirmase Manfred Pfister, más categorial que cuantitativa; pero en la narrativa de Pitol, como en la posmodernista, la intertextualidad es, cada vez más, «puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central» (Pfister M. 2004: 150)². Esta práctica viene a sumarse, pues, a otras características que lo sitúan en la postmodernidad literaria: la pluricodificación, la hibridación de géneros, el fragmentarismo, la interculturalidad, el metadiscurso lúdico, la parodia, la ironía, la ambigüedad³.

Aunque la crítica no ha desatendido este aspecto⁴, al que se le han dedicado también trabajos académicos no publicados (Acosta S. 1997; Fabian L. 2002), no

¹ Kristal afirma, además, que la alusión literaria más significativa y secreta del relato es a *La sonata de Kreutzer* de Tolstoi (Kristal E. 1994: 49). Carmen de Mora, por su parte, observa conexiones con *La Modification* de Butor (Mora C. 2008).

² También Plett afirma que el postmodernismo «es un proceso perenne de auto-intertextualización» (Plett H. 2004: 71-72). Véase, además: Pavlicic P. (1993).

³ Sobre la «Posmodernidad literaria» véase, entre muchos otros y para el caso concreto de Latinoamérica: Toro A. (1991), con abundante bibliografía. Puestas al día y revisiones críticas de interés se encontrarán en: Toro A. (2006); Toro A.-Ceballos R. (2007).

⁴ Véanse, entre otros: García T. (1997), García T. (2002); Hermosilla A. (2011).

creemos que haya sido estudiado aún con la suficiente profundidad, y menos aun en sus cuentos. De hecho, en lo que a intertextualidad se refiere, los estudios han sido, por lo general, difusos e indefinidos. En la mayoría de los casos se han señalado las referencias a unos u otros lugares, pero pocas veces se ha especificado el modo en que los intertextos se integran en la narración, sus funciones y su significado. El trabajo de análisis intertextual debe centrarse, a nuestro modo de ver, en rendir cuentas de estos problemas y, en concreto, en cómo se asimila y transforma el intertexto, lo que, al cabo, da cuenta del propio método creativo del escritor y profundiza en su entendimiento. Para ello, es imprescindible situarse en una posición restrictiva de la intertextualidad que permita su operatividad crítica, sin que esto signifique, forzosamente, negar la amplitud del concepto (Martínez J. 2001: 63, 73-82). En cualquier caso, y como alertase Claudio Guillén, una teoría genérica sobre el tema, vaga e imprecisa, ni aclarará ni ayudará al estudio de las obras, sino que se perderá en una ilimitación teórica solo apta para el lucimiento erudito (Guillén C. 2005: 287-302).

A modo de ejemplo de todo lo dicho, y a la espera de investigaciones más extensas, el resto de este artículo está dedicado a comentar cómo se articula el uso específico y concreto de intertextos en «Nocturno de Bujara»⁵. Son muchas las referencias en el cuento a otras obras artísticas y literarias. Sin embargo, por la extensión y el lugar que ocupan, así como por la evidencia con que se presentan, los intertextos a analizar pueden reducirse a dos: *Las mil y una noches* y *El breve tratado de erotismo* de Jan Kott. Ambos son, a nuestro entender, un ejemplo paradigmático de intertextualidad marcada y significativa; el primero por alusión y reescritura, el segundo por citación. Dos categorías –la alusión y la cita– distinguidas tradicionalmente, pero que pueden agruparse en una sola más amplia: la *alusión*, entendida esta como un signo direccional que reenvía al lector a un pretexto con el que el texto presente establece lazos significativos (Hebel U. 1991: 136-37).

Estudio intertextual de «Nocturno de Bujara»

Como queda dicho más arriba, «Nocturno de Bujara» pertenece al grupo último de relatos de Sergio Pitol, en los que el funcionamiento del tiempo y de la evolución de la conciencia de los personajes es crucial (Mora C. 2008). Es, pues, un relato complejo cuyo discurso es producido por un narrador que, desde un presente indefinido, rememora y entrelaza distintos hilos narrativos de su pasado. La motivación inicial del recuerdo es el viaje reciente que ha realizado a

⁵ Publicado por primera vez en 1981 en la *Revista de la Universidad de México* (vol. 36, No. 1, pp. 17-24), se ha reeditado sucesivamente con algunas variantes. Citamos por la última edición revisada y aprobada por el autor: Pitol S. (2004: 250-60). Para otros comentarios de «Nocturno de Bujara» véanse: Benmiloud K. (2011); Cázares L. (2006: 65-77); Martínez J. (2004); Prada R. (1996: 80-85); Valdés H. (1998: 34-45, 108-112).

Samarcanda y Bujara, lo que le conduce virtualmente a su estancia en Polonia veinte años atrás, cuando con su amigo Juan Manuel, para evitar soportar a una pintora italiana con la que no congeniaban, inventaron una historia fantástica para convencerla de que tenía que viajar a aquellas ciudades, pues lo que allí ocurría era asombroso.

El cuento, dividido en cinco fragmentos, se articula, por tanto, en torno a tres personajes principales y tres viajes a Uzbekistán: el del joven pianista húngaro Feri Nagy a Samarcanda, inventado por Juan Manuel y el narrador; el de Issa, real pero misterioso, pues cuanto en él sucede es conocido solo de oídas; y el del narrador, que viaja veinte años después con dos acompañantes, Dolores y Kyrim.

El primer fragmento es el más corto y contiene, en términos generales, el cuadro maravilloso de Samarcanda que los dos amigos describían a la pintora, un lugar que no conocían, sino que inventaban haciendo uso de imágenes tenebrosas, grotescas, alucinantes e hiperbólicas⁶. Las desmedidas exageraciones de la descripción inicial, que toma el infinito como unidad de medida y la locura como habitual, conforman una Samarcanda fantasmagórica, cercana al relato gótico y, a la vez, a la técnica del realismo mágico (cf. Martínez J. 2004: 65). Los dos personajes se turnan la palabra con la idea de no dejar hablar a Issa, quien tanto les incordia, y construyen a dúo el escenario imaginario de las aventuras de Feri.

Cuando Issa aparece con los folletos de un viaje que pensaba realizar a Moscú, Kiev y Leningrado, Juan Manuel y el narrador deciden documentarse para hacer más verosímiles los detalles de sus historias y convencerla de que ha elegido la ruta equivocada, de que Samarcanda es mucho más interesante. Es en el segundo fragmento, entre las referencias a su reciente viaje a las ciudades uzbekas, donde el narrador menciona que no sabía nada sobre aquel país hasta entonces. Se alude así, por primera vez, a *Las mil y una noches*, posible fuente imaginaria de la que, tratando de recordar, se pregunta si tomó o no los detalles iniciales de sus ficciones:

Tengo la seguridad de que cuando estuve por primera vez en Varsovia mi ignorancia sobre Bujara era absoluta. Quizás hubiera percibido vagamente su nombre en alguna novela. ¿Existe tal vez un «*hechicero o ladrón de Bujara*» en *Las mil y una noches*? Es posible que hubiera visto por descuido el nombre en la vitrina de algún negocio de alfombras. Pero desde el día en que Issa apareció con sus folletos de viaje, Juan Manuel y yo nos entregamos, cada quien por su cuenta, a rastrear todos los datos que teníamos a nuestro alcance sobre las ciudades uzbekas del Asia

⁶ El relato comienza: «Le decíamos, por ejemplo, que al anochecer el aleteo y el 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 S. 2004: 250).

Central para imprimirle mayor verosimilitud a los relatos. (Pitol S. 2004: 251, cursiva nuestra).

Lo cierto es que no existe ningún «hechicero o ladrón de Bujara» en *Las mil y una noches*. No obstante, se señala así uno de los intertextos que articula la narración y que subyace en el proceso constructivo y significativo del cuento, pues varios son los elementos de la colección oriental que sirven al narrador para elaborar el viaje de Feri. Además, tal y como sucede con esta historia, que irá impregnando la realidad de Issa hasta realizarse en su propia vida, las connotaciones semánticas de *Las mil y una noches* irán poblando el discurso memorístico del relato, al que, al mismo tiempo, proporcionará su estructura narrativa: una serie de narraciones engarzadas en el recuerdo y la ficción.

Así, el segundo fragmento se aleja de la estética gótico grotesca del primero al tiempo que se integra en la de lo «oriental»: el lenguaje se puebla de sustantivos propios y comunes de tal origen («llegaba al zoco, a la kasbah, a los inextricables barrios de la judería...», «... amplias plazas donde se yerguen las mezquitas de Poi-Kalyan, de Bala-i-Jaúz, el Mausoleo de los Samánidas y el de Chashma-Ayb, el espigado y hercúleo minarete de Kalyan, los restos del antiguo bazar», [Pitol S. 2004: 252]); se hace patente la presencia del islam («recuerdo la música del Islam que se filtraba por algunas ventanas...», [Pitol S. 2004: 252]);⁷ se formula una nómina de territorios relacionados («... confluían caravanas de los distintos confines del Turquestán, y de más lejos aún: de la China, de Bizancio, de la Rus incipiente [...] las monedas de Toledo se confundían con las acuñadas en Creta, en Constantinopla, con las del Oriente entero», [Pitol S. 2004: 252]); se nombra de nuevo *Las mil y una noches* y se vinculan los sucesos recordados –la historia de Feri, pero también la de Issa– a la tradición del relato oral.

La idea de «Oriente» es connotada y fundamentada en el relato a partir de la alusión a *Las mil y una noches*, libro que reúne, a grandes rasgos, todos los tópicos y estereotipos procesados por «Occidente» durante siglos (Vid. Said E. 1978). Estas representaciones están conformadas por lo que Edward W. Said denominó *conocimiento imaginario* de Oriente. Su raíz primera alcanza los inicios de la civilización europea y llega hasta nuestros días fortalecida por una exacerbada *actitud textual* («textual attitude») que los consumidores occidentales de *Las mil y una noches* han practicado durante los tres últimos siglos. Ha de incluirse aquí también la geografía imaginaria de Oriente, a la que pertenecen, de hecho, Samarcanda y Bujara, ciudades inherentes al relato marco de *Las mil y una noches*

⁷ Como es sabido, si hay un vínculo extraliterario entre todas las historias de *Las mil y una noches*, es el islam, pues los cuentos, en sus fundamentos religiosos y salvo contadas excepciones, no se salen de *El Corán* (vid. Marzolph y Leeuwen II, 688).

y al territorio geográfico conocido de todo el libro⁸. En fin, recuérdese uno de los famosos textos de Borges, quien consagró el libro en el mundo hispanohablante: «He sentido la presencia del Oriente, y eso no sé si puede definirse; pero no sé si vale la pena definir algo que todos sentimos íntimamente. Las connotaciones de esa palabra se las debemos al *Libro de las mil y una noches*» (Borges J.L. 1989: 236).

El narrador rememora su estancia en Bujara como un sueño. En la ciudad uzbeka vive una noche de misteriosos festejos ancestrales y presiente que la Samarcanda fantástica que describieron a la italiana era en realidad Bujara, lugar donde él vive lo asombroso, donde encuentra lo arcano y lo primitivo que soñó sobre Oriente. La oposición toponímica entre las dos ciudades exóticas, presentada anteriormente –Bujara, ciudad de la cultura y la sapiencia; Samarcanda, del poder y de los grandes conquistadores–, se desarrolla a través de la experiencia del narrador en Uzbekistán y de lo que conoce de la historia de Issa: la primera llegará a ser en su imaginario el lugar de lo exótico real, del Oriente «auténtico» –por decirlo de alguna manera–, donde lo misterioso y mágico que fantaseara deviene factible. Samarcanda no pasará de ser un lugar artificial, excesivamente cuidado y bello para asimilar la estética que él había imaginado⁹.

Lo fatídico y el sentimiento de culpabilidad que el narrador deja entrever poco a poco, hasta hacerse plenamente visible al final del cuento, resultan de la convicción de que Issa vivió en su viaje una experiencia idéntica a la de Feri y, más aún, de que la vivió en Bujara, destino último que en una burla final le recomendaron él y Juan Manuel como imprescindible. De este modo, en el fragmento quinto y como colofón, nos enteramos de que la pintora, a la que no volvieron a ver, había sido hallada en condiciones similares en una de las ciudades que visitó, sin que se sepa cuál, «envuelta en una sábana y con el cuerpo totalmente destrozado, como si una jauría de animales la hubiera atacado y mordido –dice quien informa al narrador–; la verdad es que estaba hecha una criba» (Pitol S. 2004: 266). Vista, pues, retrospectivamente, la segunda mención a *Las mil y una noches* no resulta nada ingenua, sino, más bien, una prolepsis metafórica de lo que iba a suceder:

Kyrim contaba con fruición historias atroces oídas en casa de amigos de sus padres; con toda seguridad esos relatos se vienen transmitiendo de generación en generación y así pasarán a los siglos por venir; tratan de

⁸ Recuérdese que Samarcanda es la ciudad gobernada por el rey Sah Zamán en el relato marco de los cuentos y que, aunque no sea nombrada más de una o dos veces en total, aparece en el libro desde la primera página (Galland A. 2004: 23; Vernet 2007: 5) y en uno de los relatos más emblemáticos.

⁹ Por ejemplo, más atrás el narrador había hecho también la siguiente comparación: «Después de caminar una noche por Bujara, los fastos de Samarcanda, conocidos al día siguiente, ¡tanto oro, tanto esplendor, tal extensión de muros, tal altura de cúpulas!, me parecieron en comparación cosa de nuevos ricos, un raro sueño de grandeza que preludiaba a cierto Hollywood. ¡Como si Tamerlán hubiera intuido la posterior existencia de Griffith o de DeMille y se divertiera en mostrarles el camino!» (Pitol S. 2004: 252-53).

crímenes espeluznantes, de cadáveres descuartizados de modo complicadísimo. La fruición del narrador revela esa crueldad que posee en los más insólitos momentos a las tribus del desierto; pero, como los de *Las mil y una noches*, tales relatos carecen de sangre real, son una especie de metáforas de la fatalidad, de las cuitas y fortunas que integran el destino humano (¡porque Alah será siempre el más sabio!) y en vez de empavorecernos nos crean una especie de soltura, de reposo (Pitol S. 2004: 253).

En Kyrim el narrador se ve reflejado veinte años atrás, cuentacuentos cruel que disfrutaba con su amigo las magias *atroces* de la narración, pero que, inconsciente, no supo ver que la historia de Feri era una *metáfora de la fatalidad*, un negro designio de lo que podía sucederle a Issa. El caso, ciertamente fantástico, o al menos casi imposible, atormenta la conciencia del narrador. El hecho de saber que la pintora fue encontrada en una situación idéntica a la del personaje que ellos idearon, le obliga a suponer –a él y a los lectores– que la historia se repitió como la habían concebido. Las aventuras de Feri se intercalan en el centro del cuento –ocupan básicamente todo el tercer fragmento–, influyen en la decisión de Issa para viajar a Uzbekistán y anticipan lo que ella vivirá allí: *mise en abysme* ficcional y prospectiva que desarrolla y realza la historia de la pintora. Asimismo, el viaje de Feri guarda también similitudes con el del propio narrador, lo que acaba por producir la sensación de que las historias de los tres personajes principales son una sola repetida con variantes. Todo el relato se sitúa, pues, en un lugar ambiguo entre lo maravilloso y lo insólito, entre lo increíble, aunque posible, y lo fabuloso¹⁰. La magia, si es que la hay, consiste en la construcción de la realidad a partir del relato verbal, como si este pudiese hacer factible los hechos contados con solo creer en ellos (Valdés H. 1998: 111-112). *Las mil y una noches* sustenta el poder que se le otorga a la palabra en «Nocturno de Bujara» (Acosta S. 1997: 94).

Nos parece acertado –retomando las conclusiones de Cázares Hernández– interpretar la aventura de Feri e Issa como la vivencia de un banquete sacrificial, «donde el extraño es simbólicamente comido por los participantes en el rito», de modo que los dos personajes, aunque sea en forma de destrucción, viven una experiencia de lo sagrado que les cambia la vida y de ahí que no puedan restituirse más tarde a la cotidianidad de sus mundos (Cázares L. 2006: 73). Sin embargo, debe señalarse también que dicha experiencia nace a partir de un proceso de reescritura de varios motivos, ambientes e incluso personajes de *Las mil y una noches*. La aventura de Feri es una reescritura de las historias de la colección oriental (cf. Benmiloud K. 2011: 197-98), intertexto enmarcado y

¹⁰ Comenta Martínez Morales: «al interior del relato, lo ficticio (la aventura de Feri) y lo real (las demás historias) se fusionan para dar paso a un desenlace insólito que toca los umbrales de lo fantástico» (Martínez J. 2004: 57). Y más adelante: «aunque no se detallan las circunstancias, para el lector queda claro que a Issa le ha sucedido, en la realidad, algo similar a lo acaecido a Feri en el relato inventado» (Martínez J. 2004: 66).

recontextualizado en otro texto marco en el que cobra nuevos valores y significados (cf. Fernández J. 2001: 91-96).

Los motivos utilizados son muy conocidos y se encuentran distribuidos a lo largo y ancho de *Las mil y una noches*, siendo, además, los principales de dos de sus ciclos de historias más famosos: «El jorobado, el judío, el superintendente y el cristiano» (Vernet J. 2007: 172-242)¹¹ y la «Historia del faquín con las jóvenes» (Vernet J. 2007: 62-122)¹². Ambos pertenecen al núcleo original de la colección, se hallan en el manuscrito más antiguo conservado y en todas las traducciones a las lenguas europeas. Están ligados, además, al cuento marco por una estructura paralela: la introducción de otro relato marco que es a la vez «marco de rescate» (Gerhardt M. 1963: 401-416)¹³.

Damos a continuación algunos ejemplos específicos. La experiencia de la boda o el lío amoroso que acaba con mutilaciones u otros daños corporales es un motivo que se repite en las historias del cristiano, el judío y el superintendente. Como en la historia inventada por los dos amigos, y más tarde en la de Issa, las tres narraciones son el relato de algún personaje que explica, a partir de un narrador intermedio, la mutilación o desgracia física que le sucedió. Se interpone así un narrador entre el protagonista y la historia, lo que da margen suficiente tanto a lo verosímil como a lo insólito.

El doctor judío, por ejemplo, cuenta la historia de un joven a quien tuvo que cuidar en casa del gobernador en Damasco, un día lo acompañó a los baños y allí descubrió que tenía todo el cuerpo lleno de cicatrices y los dedos de la mano derecha cercenados (Vernet J. 2007: 198; Galland A. 2004: I, 402-403); ante su asombro, el joven le relata su historia. Aunque nació en Mosul, un día oyó a sus tíos comerciantes hablar con su padre sobre Egipto y quedó enamorado del país, por lo que, a pesar de que su padre le advirtió de que no fuera, fue, y vivió allí una serie de aventuras eróticas y truculentas que explican la mutilación y las cicatrices.

De manera análoga, el narrador de «Nocturno de Bujara» cuenta la historia de Feri, de la que Issa desconfía pero no ellos: «Es posible. Pero te aseguro que las cicatrices no las inventó; las vimos» (Pitol S. 2004: 257). E inventan una larga y compleja historia para poder explicarlas. Igualmente, la pintora acaba enamorándose de Samarcanda de oídas, de lo que los dos amigos le relatan¹⁴.

La llegada de un huésped a una casa seguida de aventuras inesperadas, el banquete pantagruélico o el motivo de la vieja malvada que urde planes para

¹¹En Galland A. 2004: 357-437.

¹² En Galland intitulada «Histoire de trois calenders fils de rois et de cinq dames de Bagdad» (Galland A. 2004: 113-224).

¹³ Marco de rescate (*ransom frame*) es aquel en que las historias narradas sirven para redimir la vida de un hombre (Gerhardt M. 1963: 402).

¹⁴ Dice el joven narrador del cuento del médico judío: «...mi padre y mis tíos se quedaron hablando de las maravillas de los países y de las rarezas de las ciudades, y, por fin, mencionaron Egipto. [...] Una vez hubieron terminado, me puse a pensar en la descripción que había oído, y mi imaginación empezó a preocuparse por dicho país. [...] Pasé la noche sin poder pegar un ojo, y lo que comía y bebía no me sentaba bien, pues había quedado enamorado de Egipto» (Vernet J. 2007: 199; Galland A. 2004: 405-406).

conseguir lo que quiere o dañar a jóvenes inocentes son también motivos recurrentes en muchos cuentos de *Las mil y una noches*. En referencia al último, por ejemplo, otra historia harto conocida es la de «La segunda joven» (Vernet J. 2007: 114-122)¹⁵, que cierra el amplio conjunto comenzado con la «Historia del faquín con las jóvenes».

En una situación similar a la del joven anterior, la narradora trata de explicar por qué tiene el cuerpo lleno de cicatrices. Confundida por la vieja que la acompañaba, la misma que antes la había beneficiado, se deja convencer en el mercado para que un joven le dé un beso a cambio de dinero, aunque el esposo le había hecho prometer que nunca le sería infiel; empero, el joven le da un bocado y le arranca un trozo de la mejilla, lo que le acarrea nefastas consecuencias con su marido, de quien provienen las consabidas cicatrices¹⁶.

En fin, el narrador y Juan Manuel, a partir de un conjunto de motivos conocidos reescriben o, más bien, recuentan viejas historias en un nuevo contexto y con un nuevo estilo. Rememoran y homenajean así los cuentos orientales, y perpetúan una tradición que, como es afirmado en el cuento, se viene transmitiendo de generación en generación. Además, al construir su relato a base de motivos comunes de *Las mil y una noches*, el narrador apela al método compositivo de los cuentos, que consiste precisamente en reutilizar motivos idénticos, con variaciones, para construir nuevas historias. Es más, este llega incluso a apropiarse de fórmulas retóricas propias de la colección oriental, pues es evidente que «¡porque Alah será siempre el más sabio!» es otra alusión directa al libro, que denota como el discurso del narrador es invadido parcialmente por otro estilo. La deprecación a Alá, necesaria en cuanto es posible que lo narrado contenga partes difíciles de creer (Burton R. 1985: 2), es común en *Las mil y una noches*, y ya fue utilizada como marca de intertextualidad, entre otros, por Borges. El inicio de «Los dos reyes y los dos laberintos», por ejemplo, dice así: «Cuentan los hombres dignos de fe (*pero Alá sabe más*) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia...» (Borges J. L. 1989: 607, cursiva nuestra); y el de *Las mil y una noches*: «Se cuenta *–pero Dios es más sabio–* que en el transcurso de lo más antiguo del tiempo, y en una edad remota, hubo un rey sasánida que dominaba las islas de la India y de China, que era jefe de ejércitos, de auxiliares y de servidores» (Vernet J. 2007: 5, cursiva nuestra; Galland A. 2004: 23).

Aunque la técnica narrativa utilizada no es la de *Las mil y una noches*, la sensación que se tiene al leer el cuento sí es, no obstante, similar. El narrador engarza un recuerdo tras otro y produce una constante cadena de historias, lugares, personajes y tiempos distintos en los que priman la acción de los

¹⁵ En Galland intitulada «Histoire d’Amine» (Galland A. 2004: 217-227).

¹⁶ Narra la joven: «Tan bien me presentó la cosa [la vieja] que al fin metí la cabeza en el saco y accedí. Cerré los ojos, me tapé con el velo de la vista de la gente y él puso su boca, por debajo del velo, sobre mi mejilla. Pero no me besó, sino que me mordió con fuerza y cortó un pedazo de carne de la mejilla. Me desmayé y la alcahueta me recogió en su seno» (Vernet J. 2007: 117; Galland A. 2004: 220).

acontecimientos narrados y vividos. Además, se puede distinguir un nivel narrativo subordinado al primario, precisamente el del viaje ficticio del pianista húngaro, en el tercer fragmento, construido y organizado por un narrador dual – intra y heterodiegético–, como si el principal –extra y homodiegético–, que se esconde bajo la voz innominada de la memoria, tratase de compartir la culpa que siente por lo que le sucedió a la pintora.

Al comienzo del cuarto fragmento el discurso del narrador, basado en numerosas analepsis subjetivas de distancia y alcance múltiple, regresa temporalmente al presente narrativo, lo que da pie a un espacio propicio a la reflexión desde el interior del cuento¹⁷: «Lo busco en mi estantería de literatura polaca y encuentro en la edición inglesa la cita en que pensaba al día siguiente de nuestro recorrido nocturno por Bujara cuando nos preparábamos a volar a Samarcanda» (Pitol S. 2004: 260). Es así como se inserta la cita del otro gran intertexto significativo del cuento, el *Breve tratado de erotismo* de Jan Kott¹⁸:

Intento traducir: «En la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos, que se convierten en objetos separados. Existen por *sí mismos*. Sólo el tacto logra que existan para mí. El tacto es limitado. A diferencia de la vista, no abarca la persona completa. El tacto es invariablemente fragmentario: divide las cosas. Un cuerpo conocido a través del tacto no es nunca una entidad; es, si acaso, una suma de fragmentos» (Pitol S. 2004: 260).

El narrador traduce, sin duda, de la versión inglesa de Boleslaw Taborski en *Polish Writing Today* (1967)¹⁹. Ha agrupado el final y el comienzo de dos párrafos para unificar la cita y ha elidido el final de la última oración para hacerla más concisa. Citamos el fragmento traducido:

In darkness the body is split into fragments, into separate objects. They have an independent existence. It is my touch that makes them exist *for me*.

Touch is a limited sense. Unlike sight, it does not embrace the entire person. Touch is invariably fragmentary; it decomposes. A body experienced through touch is never an entity; it is just a sum of fragments that exist side by side (Kott J. 1967: 44).

El sentido de la cita es claro en el cuento. El propio narrador indica más tarde

¹⁷ No en vano ha señalado Carmen de Mora que la configuración del tiempo, referida a la existencia humana y experimentada a través de la conciencia de los personajes, es uno de los rasgos más característicos de la narrativa corta del escritor mexicano (Mora C. 2008).

¹⁸ En polaco «Mały traktat o erotyce». Publicado por primera vez en *Aloes: Dzienniki i małe szkice* (1966), conjunto de memorias, fragmentos de diario y ensayos breves.

¹⁹ Versión reproducida más recientemente, aunque con algunos cambios, en *The Memory of the Body: Essays on Theater and Death*, Evanston, Northwestern University Press, 1992, pp. 71-75.

que, «igual que en el tratado de Jan Kott sobre el erotismo, la fragmentación de la visión podía aplicarse a todo tipo de experiencia sensorial intensa» (Pitol S. 2004: 263). Esto es, «sustenta la propuesta de la fragmentariedad de la percepción y, por lo tanto, la fragmentariedad misma del texto» (Cázares L. 2006: 70). Sin embargo, su verificación en el texto de origen nos permite recorrer el proceso analógico realizado por el narrador y completar las tres etapas de la percepción de la cita que distingue Plett (Plett H. 1994: 67)²⁰.

El ensayo de Jan Kott reflexiona sobre el erotismo y el encuentro amoroso. El escritor polaco afirma que la imaginación erótica (*the erotic imagination*), expresión con la que se refiere a la masturbación, nunca desarrolla una persona o un objeto completo en el intelecto, sino fragmentos; pero que lo mismo sucede en el acto sexual consumado con otra persona. El erotismo es concebido, pues, como un acto de conocimiento, de encuentro y descubrimiento del otro, que existe entonces para uno mismo. Pero este encuentro sucede siempre a oscuras, metafóricamente, en tanto que nunca se llega a percibir el todo sino por partes. Lo visto y lo sentido es diseccionado, y su percepción es tanto imaginaria como física: «For in fact, it is four persons who go to bed together: the pair of real lovers and the pair of partners created; two bodies and two partners of imagination and desire, created mutually by each other» (Kott J. 1967: 46-47). A su vez, también el lenguaje es transformado:

Language goes back to its roots, to the moment of its birth. It is either non-articulated, a cry and an onomatopoeic sound, as if it were only just learning the names of things and actions. Or it is articulated and then its function is magical, or akin to magic. [...] Language becomes action, like in magic: it causes a thing or an action to exist just by naming it, and gives them qualities that have been expressed in words. (Kott J. 1967: 46).

Terminado el encuentro se acaba la magia, el cuerpo del otro deja de existir para uno mismo y se vuelve de nuevo extraño y ambiguo: «the reduction to essence is possible only for a fleeting moment» (Kott J. 1967: 47).

Como se verá, los paralelismos con «Nocturno de Bujara» son evidentes. A la luz de esta «arqueología del texto», como la llama Plett (Plett H. 1994: 67), la cita enriquece la lectura con nuevos significados: la narración se presenta, pues, como un acto cuasi mágico de conocimiento a través de una experiencia única, física e

²⁰ Estas son: 1) «Desintegración del continuo de la percepción [...] por la integración de un elemento extraño»; 2) «Verificación (e interpretación) del elemento extraño (cita) mediante una digresión en la «arqueología del texto» (el pretexto); 3) Reintegración de la cita y reasunción del continuo de la percepción en un nivel de conciencia avanzado, enriquecido (Plett H. 1994: 67).

imaginada, fragmentaria pero acabada, de encuentro de lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo desconocido, lo imaginado y lo real; y de ahí, «Oriente» y «Occidente», etc. Bujara, como sentencia Benmiloud, deviene punto de convergencia de las más variadas polaridades humanas (Benmiloud K. 2011: 202). El momento de encuentro de lo opuesto, el climax de esta experiencia excepcional, está representado por esos gritos primigenios que escuchan primero Feri y después el propio narrador en Bujara (Pitol S. 2004: 259, 262-63). Como *Las mil y una noches*, también el texto de Jan Kott sustenta el poder de la palabra en el cuento.

Por otra parte, es también significativo que el fragmento pertenezca a un autor polaco y que el narrador lo traduzca, haciendo un esfuerzo, de una versión inglesa. La propia citación se plantea en la ficción como uno más de los difíciles procesos de transculturación en los que se ven inmersos los personajes del cuento. El narrador lo vive en el ámbito de la reflexión literaria, de lo escrito, y en el presente inmediato de la historia. Frente a la alusión a *Las noches*, que pertenece al ámbito del pasado mítico, la geografía de Oriente, la cultura oral, etc.; la alusión a Jan Kott corresponde a lo contemporáneo, lo reflexivo y razonable, la cultura escrita, etc.

En última instancia, la bipolaridad que se da entre los dos grandes intertextos significativos contribuye, pues es la misma, a la que se expone en el cuento, la vivida por el narrador y la percibida por el narratario.

Conclusiones

Concluyendo, en «Nocturno de Bujara» el autor hace uso consciente y explícito de la intertextualidad para ampliar el universo significativo y connotativo del cuento. Descubiertas y asimiladas las alusiones intertextuales, estas devienen clave imprescindible de interpretación para el lector. A partir de las alusiones a *Las mil y una noches* y al *Breve tratado de erotismo* se teje una red de relaciones semánticas que amplifican el poder expresivo de la narración. Cada intertexto representa un paradigma cognitivo opuesto y ambos cubren así las oposiciones binarias expuestas. La narración se articula entre estos dos ejes semánticos, cada uno de los cuales, sin haber perdido sus valores y significados originales, ha sido recontextualizado y revalorado. Más aun, el cuento se constituye explícitamente como una reescritura de ambos textos a la vez: un nuevo cuento de *Las mil y una noches* y una exposición «práctica» de las ideas de Jan Kott. Esto es, se conforma conscientemente como un nuevo intertexto: un cruce de caminos entre lo viejo y lo nuevo en el que la pasión por la acción y la búsqueda de sentido sigue creando historias.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Salvador, *Sergio Pitol y El Tema Del Desencanto: La Intertextualidad En Su Narrativa*, Thesis (Ph. D.), Los Angeles, University of California, 1997.
- Benmiloud Karim, «Civilisation et barbarie dans “Nocturno de Bujara” de Sergio Pitol», en *Cultures urbaines et faits transculturels*, Rouen, University of Pennsylvania Library, 2011, pp. 191-207.
- Borges Jorge L. *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989.
- Burton Richard (ed., trad. y notas), *The Book of The Thousand Nights and a Night*, vol. 1, London, Shammar Edition, 1885.
- Cázares Hernández Laura, *El caldero fáustico: La narrativa de Sergio Pitol*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- Fabián Acevedo, Lidia, *Diálogos literarios en dos cuentos de Vals de mefisto de sergio Pitol: «El relato veneciano de Billie Upward» y «Asimetría»*, tesis asesorada por Laura Cázares Hernández, Universidad Autónoma metropolitana, 2002.
- Galland Antoine (trad.), *Les Mille et une nuits: Contes arabes (1704-1717)*, 3 vols., edición de Jean-Paul Sermain y Aboubakr Chraïbi, Paris, Flammarion, 2004.
- García Díaz Teresa, «Sergio Pitol y Vladimir Nabokov. El ejercicio de la escritura», en Ana Rosa Domenella (ed.), *Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995*, México, UAM, 1997, pp. 337-343.
- García Díaz Teresa, *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*, Xalapa, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias/Universidad Veracruzana, 2002.
- Gerhardt Mia I., *The Art of Story-Telling: A Literary Study of The Thousand and One Nights*, Leiden, E.J. Brill, 1963.
- Guillén Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Hebel Udo J., «Towards a Descriptive Poetics of Allusion», en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin, Walter de Gruyter, 1991.
- Hermosilla Sánchez, Alejandro, «Jorge Luis Borges-Sergio Pitol: influencias, simetrías y transferencias literarias», en *Signótica* a.23, No. 1, 2011, pp. 1-18.
- Jenny Laurent «La estrategia de la forma» (1976), en Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas, 1997, pp. 104-132.
- Kott Jan, *Polish Writing Today* (varios traductores), edición de Celina Wieniewska, Baltimore, Penguin Books, 1967.
- Kristal Efraín, «Asociaciones: una lectura de *Mephisto Waltzer*», en *Mester* a. 23, No. 2, 1994, pp. 45-51.
- Martínez Fernández José E., *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Martínez Morales José L., «La frontera de lo fantástico en la cuentística de Sergio Pitol», en *La Palabra y el Hombre*, No. 131, 2004, pp. 55-71.

- Marzolph Ulrich y Richard van Leeuwen, *The Arabian Nights Encyclopedia*, 2 vols., Santa Barbara, Abc-Clio, 2004.
- Mora Valcárcel Carmen de, «La herida del tiempo: lectura de 'Vals de Mefisto' de Sergio Pitol», en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, No. 19, 2008, s. p. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/moranuevo.html>
- Pavlicic Pavao, «La intertextualidad moderna y posmoderna», en *Criterios*, No. 30, 1993, pp. 65-83.
- Pitol Sergio, *Obras reunidas III. Cuentos y relatos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Pitol Sergio, *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Plett Heinrich, «Intertextualidades» (1991), en Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualität 1: la teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana, Casa de las Americas, 2004, pp. 50-84.
- Pfister Manfred, «¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?», en Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualität 1: la teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana, Casa de las Americas, 2004, pp. 139-164.
- Prada Oropeza Renato, *La narrativa de Sergio Pitol: Los cuentos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1996.
- Said Edward W., *Orientalism*, New York, RandomHouse, 1979.
- Salas-Elorza Jesús, «Sergio Pitol: el mago de la hipernarrativa mexicana», en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, No. 33, 2007, pp. 19-32.
- Toro Alfonso de, «Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)», en *Revista Iberoamericana* No. 155-156, 1991, pp. 441-467.
- Toro Alfonso de (ed.), *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica: 'Hibridez' y 'Globalización'*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Toro Alfonso de y René Ceballos (eds.), *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*, Hildesheim, Georg Olms, 2007.
- Valdés Manríquez Hugo, *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*, Monterrey, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Vernet Juan (trad. y ed.), *Las mil y una noches*, Barcelona, Planeta, 2007.