

La locura está en los ojos de quien la mira: los personajes de Sergio Pitol

Alfonso Montelongo
Universidad de las Américas-Puebla

Resumen

Luego de repasar las dificultades para definir la locura en cualquier ámbito y enfatizar que suele ser identificada por un observador y no por el paciente mismo, el artículo se enfoca en cinco tipos de desorden mental que manifiestan los protagonistas de la narrativa, el ensayo y los escritos autobiográficos de Sergio Pitol: la simple estulticia, el discurso imprevisible, el delirio, la memoria que intenta reconstruir el pasado y la verborrea como síntoma de apocamiento. Los dos últimos juegan un papel fundamental en la obra del autor veracruzano.

Palabras clave: Sergio Pitol, locura, caracteres literarios.

Abstract

After briefly reviewing the difficulties to define madness in any field and stressing that this condition is usually identified by an observer, not by the patient himself, the paper focuses on five types of mental disorder displayed by main characters in Sergio Pitol's fictional, essayistic and autobiographical writings: plain stupidity, unpredictable speech, delirium, memory trying to reconstruct the past, and verbiage as a symptom of low self-esteem. The latter are essential to Pitol's work.

Keywords: Sergio Pitol, madness, literary characters.

J oan Corominas asienta en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*:

Loco es palabra de uso general en todos los periodos literarios de la Edad Media. Desde el principio se halla en sus dos acs. de “el que ha perdido la razón” [...] y “tonto, estulto, imprudente” [...] La naturaleza de los textos medievales hace que la 2^a. ac. se encuentre con mayor frecuencia. Es posible que ésta sea la etimológica (como lo es en el galorrománico *fol*, y en el cat. *boig*), pero no se puede asegurar (s. v. “loco”).

La antigua acepción no ha desaparecido del todo. Apenas en el siglo XIX, en Europa, la creciente intervención médica acentúa la diferencia entre locura e insensatez, ya que se piensa que la segunda no es susceptible de tratamiento.

Un término estrechamente relacionado con el anterior es el de “delirio”, proveniente del latín *delirare*, literalmente “salirse del surco”. La tierra evoca lo real y sus constricciones; la labor designa el trabajo eficaz y socializado. Apartarse de ellos es delirar, estar loco. El delirio, desvío del espíritu, también tiene las acepciones de sueño, entusiasmo, exaltación.

Se acepta sin dificultad que los hombres “primitivos” no son locos, y que los campesinos lo son menos que los artesanos: el progreso inculca la locura. A partir del Siglo de las Luces la locura es vista como una treta de la naturaleza que sólo es nociva cuando rebasa ciertos límites, pues se razona: hay que estar loco para amar, pero esta locura conserva la especie; hay que estar loco para hacerse de un poder a cualquier precio, pero la ambición protege a la sociedad civil de la incoherencia y la anarquía. La locura puede estar en todos sin ser directamente perceptible. Ciertamente sólo lo será en quienes tome forma de extravagancia o de furor. El loco puede ser reconocido, la locura no; así lo corrobora el que tanto en español como en italiano, francés e inglés las palabras que designan la

“enfermedad” sean derivadas de las que designan al “paciente”, por llamarlos de algún modo. De manera análoga, la imaginación (la célebre “loca de la casa” de Santa Teresa de Jesús) no es verdadera ni falsa en sí. Se vuelve perjudicial cuando sustituye a la realidad. El loco es un soñador que no se despierta ni deja de soñar.

Como se dijo más arriba, puede pensarse que el amor es un tipo de locura benigna y temporal, y que la ambición es otro tipo de locura, menos benigna y temporal, pero también aceptada y quizá más admirada socialmente. Los locos y la locura sólo pueden ser descubiertos en comparación con los normales; pero la significación de estos términos no puede ser más que social. Ambrose Bierce lo expresa así en su célebre definición:

Loco, *adj.* Que sufre de un alto grado de independencia intelectual; que no se sujeta a las normas de pensamiento, habla y acción que los sujetantes derivan de la observación de sí mismos; en desacuerdo con la mayoría; en pocas palabras, inusual. Es de notarse que las personas son declaradas locas por funcionarios cuya cordura no se ha demostrado (s. v. “mad”).⁴⁶

La valoración que el loco hace de su propia conducta se contrapone a la valoración que hace la sociedad. Es posible que a ésta, a su vez, se contrapongan otras valoraciones individuales (y las valoraciones individuales pueden variar con la experiencia, como le sucede al “Alienista” de Machado de Assis). Quienes recuerdan a los cristianos las palabras y los hechos de Cristo suelen pasar por locos, como indica Mark Twain en su “Plegaria de la guerra”, en la que un extraño se dirige a una congregación religiosa para advertirle lo que está pidiendo al pedir la ayuda de Dios en una guerra:

“¡Por nosotros, que te adoramos, Señor, revienta sus esperanzas,

⁴⁶ La traducción de los textos de Bierce, Twain, Heller y Shakespeare es mía.

marchita su vida, prolonga su amargo peregrinaje, lastra su paso, riega su camino de lágrimas, mancha la blanca nieve con la sangre de sus pies heridos! Lo pedimos, en el espíritu del amor, de Quien es la fuente del amor, y Quien es el eterno refugio y amigo de todos los perseguidos, y buscamos su ayuda con corazón humilde y contrito. Amén.

[*Luego de una pausa.*] Ustedes lo han pedido; si todavía lo desean, ¡hablen! El mensajero del Altísimo espera.”

Después se creyó que el hombre era un lunático, pues lo que decía no tenía sentido (1992: 655).

Simplificando quizá demasiado, la locura está en los ojos de quien la mira. Así Yossarian, el protagonista de *Catch 22* (que propongo traducir como *Traba 22*) encuentra una y otra vez absurdos en la operación del ejército estadounidense; la más conocida es la que da título a la novela:

Sólo había una traba y era la Traba 22, que estipulaba que la preocupación por la seguridad propia frente a peligros reales e inmediatos era el proceso de una mente racional. Orr estaba loco y podría prohibírsele volar. Sólo tendría que pedirlo; y en cuanto lo hiciera, ya no estaría loco y tendría que realizar más misiones. Orr estaría loco si quisiera hacer más misiones y cuerdo si no, pero si estaba cuerdo tenía que hacerlas. Si las hacía estaba loco y no tenía que hacerlas, pero si no quería estaba cuerdo y tenía que hacerlas (Heller, 1994: 46).

Una expresión todavía más elocuente de la manera en que discurre no sólo el ejército sino otros aparatos de Estado (tanto represivos como ideológicos) está en este pasaje que aparece hacia el final del libro: “La moral se estaba deteriorando y todo era culpa de Yossarian. El país estaba en riesgo y él estaba poniendo en peligro sus tradicionales derechos de libertad e independencia al atreverse a ejercerlos” (405).

Todo indica que las formas de locura se multiplican a medida que la sociedad (incluyendo la tecnología) se hace más compleja; pero desde que hay hombres, y que piensan, hay quienes deliran. Del mismo modo, la relación entre locura y literatura es tan antigua como esta última. Hace dos mil años esta asociación era ya tan indisoluble que muchos de los que aspiraban a ser vistos como poetas adoptaban una apariencia que no parece diferir mucho de la de los hippies y otros que se declaran “marginales” en nuestra época, según observa Horacio: “Porque Demócrito crea que el genio vale más que el arte y excluya del Helicón a los poetas sanos de juicio, hay muchos necios que se dejan crecer las uñas y la barba, buscan sitios solitarios y dejan de bañarse” (177).

Ahora bien, desde lo que se caricaturiza como el punto de vista de las ciencias exactas, puede reprochárseles a los estudios literarios el ser demasiado laxos, tanto más libres cuanto que no pueden definir ni la literatura ni la crítica literaria; pues al igual que la locura, la literatura está delimitada por líneas finísimas que frecuentemente se vuelven imperceptibles. Como reza el proverbio, que confirma la relación entre estos conceptos, “de músico, poeta y loco todos tenemos un poco”.

Este catálogo de dudas no estaría completo sin esta pregunta: el recurso a personajes y narradores locos, ¿es facilista? Me parece que no, puesto que el género “loco” engloba una gran variedad de especies y subespecies. Así como hay locuras leves y agudas, locuras individuales y colectivas, también hay locuras lúcidas y obtusas. Narrar desde la perspectiva de un loco como Don Quijote, de un niño como Huckleberry Finn, de un retrasado mental como Benjy Compson o de un animal como el Jolstomer de Tolstoi son dispositivos que desautomatizan la lectura, como dirían los formalistas rusos, pues permiten presentar las riquezas de la naturaleza y los absurdos de la sociedad desde puntos de vista muy diferentes de los usuales.

La vida de cualquier individuo tiene rasgos de locura, y la del narrador veracruzano Sergio Pitol, ganador de los premios Cervantes y Juan Rulfo, entre muchos otros, no es la excepción. En su caso podemos mencionar las pesadillas causadas por la temprana muerte de su madre, los delirios y lagunas mentales relacionados con la intoxicación alcohólica, las preocupaciones y medicaciones asociadas con una condición enfermiza o hipocondríaca (una vez más, ¿dónde está la frontera?). De hecho, la “Cronología” que acompaña el volumen *Tiempo cercado, tiempo abierto: Sergio Pitol ante la crítica*, compilado por Eduardo Serrato, indica que en 1972 “[N]o escribe, apenas lee; un grave accidente automovilístico le devuelve la razón” (1994: 268; énfasis añadido). Por lo que se refiere a la creación de sus personajes, dice haber aprovechado mucho su larga experiencia en el servicio diplomático, pero su inclinación por la excentricidad es anterior. En *El viaje* declara:

Hay autores que se empobrecerían sin la participación de un elenco con abundancia de excéntricos: Jane Austen, Dickens, Galdós, Valle-Inclán, Gadda, Landolfi, Cortázar, Pombo, Tomeo, Vila-Matas. Pueden ser trágicos o bufonescos, demoniacos o angelicales, geniales o bobos; el común denominador en ellos es el triunfo de la manía sobre la propia voluntad, al grado de que entre ambas no hubiese frontera visible (2000: 32).

En contraposición a la simpatía que manifiesta hacia los personajes excéntricos, Pitol había criticado en *Pasión por la trama* a los escritores vanguardistas: “Las vanguardias tienden a ser ásperas, severas, moralistas; pueden proclamar el desorden, pero en ese momento el desorden se vuelve programático. Excluyen el placer. Al protestar contra el pasado se cargan por lo general de pésimos humores” (1998: 187). Pitol no ha dejado de observar que la definición de locura es social, como se dijo más arriba:

Luis Prieto y yo frecuentábamos una red de círculos cosmopolitas ganados, a veces en exceso, por la excentricidad [...] Cuando en esos espacios caía algún cuerdo sin redención [...] a quien[es] era imposible no hospedar y atender, aquel cuerdo con piel de cuerdo nos resultaba intolerable [...] nos parecía una locura su presencia en ese medio, aunque era necesario tratarlo con todo tipo de concesiones, las mismas que ellos, los cuerdos de toda cordura, cuando son generosos y bien educados, harían con alguien que tuviera un problema mental. (*El viaje* 33)

A continuación haré un somero repaso de la locura en la obra narrativa y ensayística de Sergio Pitol centrándome en los personajes, los narradores y el propio autor, tal como se presenta en sus escritos autobiográficos. Empezaré por lo que probablemente sea el tipo más tradicional: el de los protagonistas o narradores delirantes, que se encuentran sobre todo en las primeras narraciones de Pitol, comenzando por la inaugural, de la que Juan Antonio Masoliver Ródenas escribió: “En ‘Victorio Ferri cuenta un cuento’, el primero de ellos, todavía en primera persona para subrayar cierto carácter intimista e introspectivo, el narrador es el primer loco de una interminable serie de personajes dementes. Loco que no lo sabe, rodeado de *locos que tal vez sólo lo son a los ojos del narrador*” (Marisoliver Ródenas, 2000: 62-63; énfasis añadido).

Victorio cree que su padre es el diablo y que es amado por él, y sólo al final barrunta la verdad: “es posible que mi padre crea que voy a morir y su risa no sea, como he supuesto, de burla hacia la ciencia, sino producida por el gozo que la idea de mi desaparición le produce, la alegría de poder librarse al fin de mi voz y mi presencia. Es posible que los que me odian le hayan llevado al convencimiento de mi locura” (Pitol, 1990: 15).

También delira el narrador en primera persona de “Hacia Varsovia”, un mexicano que viaja a esa ciudad en medio de una fiebre muy severa: “Las conversaciones que durante dos días sostu-

viera en Lodz con mis amigos, en las que repetidamente afirmamos nuestra convicción en los derechos de la razón y en la obligación de ejercitarla a cada momento, se veían tristes, ridículas, miserablemente burladas por la imprevisible cadena de sucesos que marcaban y definían esa noche” (1990a: 124).

El propósito de ese viaje era enterarse de la suerte de su abuelo, muerto cincuenta años atrás. Lo que obtiene es una mezcla de realidad y fantasía que recuerda Aura, de Carlos Fuentes. Renato Prada Oropeza señala: “a la disolución ética del abuelo corresponde, en el narrador-personaje, la disolución del equilibrio psíquico, y ambas desembocan, fatalmente, en la alienación total, la muerte” (1996: 63).

Alice Bowen, protagonista de “El relato veneciano de Billie Upward”, que aparece tanto en la colección de relatos *Vals de Mefisto* como en la novela *Juegos florales*, también está enferma, delira cada vez más y acaba por morir. Cito de la novela: “los sentidos de la joven se abren a una serie de sombras y de súbitas iluminaciones. Billie convierte a Alice en la visitadora de una especie de Aleph circunscrito a Venecia” (1990b 145). Teresa García Díaz ha comentado estos dos cuentos así: “La interrelación de la realidad y el delirio tiene un logrado desarrollo en ‘La cena’ (1912) de Alfonso Reyes. Pitol ejercita esa dualidad en el relato ‘Hacia Varsovia’. Los dos cuentos, al igual que la historia de Alice, se desarrollan en el delirio de los personajes, inscrito en la *realidad* de las historias” (2002: 68).

Según la *Teogonía* de Hesíodo, el conocimiento otorgado por las musas proviene de la memoria; por eso frecuentemente Mnemosina es considerada la madre de las musas.

Con esto paso a comentar un tipo de demencia que me parece emparentada con el delirio, pero más compleja y difícil de distinguir de la sensatez: la de los personajes que se esfuerzan por reconstruir y comprender vivencias pasadas; probablemente todos tengamos alguna experiencia de ella, según indican expresiones

como “si la memoria no me engaña”. Federico Patán escribió sobre la novela *El desfile del amor* algo que se puede aplicar a todas las narraciones de Pitol a partir de su primera novela: “Se reconstruye entonces, a partir de las memorias, un ayer contradictorio e incluso inasible. Es de insistir que esa reconstrucción tiene como basamento un pasado visto desde el presente y por éste modificado; no hay posibilidad ninguna de llegar a la imagen verdadera” (1994: 163). Hugo Valdés Manríquez se refiere así a la búsqueda realizada por esos personajes: “cómo catalizar los recuerdos, cómo neutralizar los hechos. Elípticamente, conocido el personaje colectivo de los relatos de Pitol, sabemos que la única manera es escribiendo sobre los hechos pasados” (1998: 173). No parece muy audaz reformular esa afirmación así: el propósito de tales personajes es quitar a los hechos su locura, es decir, la locura con la que los ven. Es el caso de Daniel Guarneros, el político protagonista de “Cuerpo presente”, quien muy a su pesar recapitula su vida, a la manera del Artemio Cruz de Carlos Fuentes: “Si ni siquiera tenía claro si unos tres o cuatro días atrás lo había hecho, ¿cómo suponer que aquellos vetustos recuerdos tan empolvados, además, por lo poco que los frecuentaba, fuesen auténticos, que no estuviera mistificándolos, trastocándolos?” (Pitol, 1990: 110). El personaje teme y al mismo tiempo desea que la memoria le sea infiel: “Medroso de revelaciones que presentía, intentaba descabalar, empañar los recuerdos” (107-108), y también en esto falla, pues “tratar de olvidar el trance lo hacía, para su infortunio, más próximo y tangible” (108).

El cineasta y protagonista de *El tañido de una flauta*, la primera novela de Pitol, pasa por un proceso análogo, aunque mucho más largo. A continuación un fragmento:

Para su sorpresa en esa obsesiva rememoración en Venecia descubre lo poco que Carlos y él se dijeron en la vida [...] Las conversaciones, eso que vagamente ha considerado siempre como algo de-

finitivo en su vida, por absurdo que parezca, no existieron jamás. El trato se redujo a [...] escuchar confusas y vagas peroratas que se negaban a ser traducidas a un lenguaje de sobrios. Sin embargo, ha vivido años enteros con la impresión de haber oído la verdad revelada de labios de su amigo (1986: 138).

Pareja confusión se expresa a propósito de Ricardo Rebolledo, protagonista del cuento “Asimetría”: “Se ha nutrido siempre de palabras. Voces que en otra época parecían descifrarle los enigmas del Universo. Voces y, sobre todo, ecos de voces. Largas conversaciones de las que a la mañana siguiente, o bien en el momento mismo de su enunciación, no quedaba sino una miasma brumosa de sonidos sin el menor sentido” (1989: 70-71).

“Nocturno de Bujara”, otro cuento incluido en *Vals de Mefisto*, es relatado por dos narradores en primera persona, uno del singular y el otro del plural (que incluye al primero). Los trataré por separado, pues me interesa destacar diferentes cualidades. El narrador singular expresa claramente su desorientación: “Contemplo las postales que compré en Bujara. Lo cierto es que no reconozco del todo esos lugares; pude o no haber estado en ellos” (1989c: 99). Este narrador comparte otro rasgo con Guarneros y el cineasta: el tratar de reprimir la culpabilidad por lo que puede haber hecho. “—No tuvimos ninguna culpa; nada puede hacerme sentir responsable —dije, y vi que mis compañeros se me quedaban mirando sin saber de qué hablaba” (121). Masoliver Ródenas declara que en *El tañido de una flauta*, *Juegos florales* y *Vals de Mefisto* “nos encontramos con una serie de personajes sumergidos en el delirio de la creación que se confunde con el delirio de la vida” (2000: 61).

Muchos narradores de Pitol exploran sus recuerdos y se desorientan cada vez más. Miguel del Solar, el historiador que en la novela *El desfile del amor* intenta desentrañar un crimen cometido

en 1942, constituye un caso particular. No indaga en su propia memoria, sino en la de sus informantes, pero el resultado es similar: “Como saber, he sabido muchas cosas, pero el significado se me escapa” (1989b: 226).

En ocasiones la desorientación de los personajes se manifiesta en contradicciones en su discurso. Es el caso de Carlos Ibarra, el personaje recordado por el cineasta: “Le era necesario cambiar de sitio, ver gente menos primitiva, que estuviera más al día, o, en otros casos, menos turbada por las modas, más enraizada en el pasado, en una tradición” (1986: 167).

Por supuesto, estas contradicciones también pueden deberse a intentos fallidos de engañar al interlocutor, como hacen las hermanas Celeste y Lorenza, quienes en “Asimetría” hablan de su padre así:

...el licenciado González Guiot, su padre, instaló a la familia [en una casa de la rue Ranelagh] en 1928 cuando hartó de revoluciones y asonadas, y sobre todo de las calumnias referentes a latrocinios y peculados con que sus enemigos lo perseguían sin cuartel, decidió mudarse a Europa [...] El licenciado González Guiot estaba decidido a gastar la fortuna que tenía, la heredada de sus padres, la heredada de su mujer, y, la más cuantiosa, la mal habida en los tortuosos negocios públicos a que las circunstancias lo obligaron, en la educación de sus hijas [...] (1989: 75-76).

Paso ahora a comentar lo que probablemente sea el tipo más llamativo de loco en la narrativa de Pitól, el de los imprevisibles, los “especialistas muy fin[os] en descolones”, como llama uno de ellos a otro en Domar a la divina garza (1989a: 94). Entre éstos está María Rosa de Azuara, “una vieja de pelo ralo, estropajoso y desteñido, quien desprendía ese tufo a estiércol, a medicamentos y a rata que emana de ciertos locos” (68), a la cual Ricardo, el protagonista de

“Asimetría”, pide información sobre su padre.

—Éste no es Ernesto Rebolledo —alcanzó a murmurar.
—¿Qué me dice? ¿Y quién diablos es ese tal Rebolledo? —luego lo miró con sorna y desconfianza—. No quiera pasarse de listo, joven, no se lo voy a permitir. Conmigo, sépalo, nadie juega. He conocido mucha maldad en este mundo, pero yo no me asusto —y luego, sin transición alguna, gritó—: ¡Largo! ¡Fuera de aquí! (1989: 69).

Otro personaje de esta clase es Pedro Balmorán, uno de los informantes de *El desfile del amor*, quien confía al historiador:

Nunca me recibí. Durante un largo tiempo lograron desalentarme. Luego me repuse, decidido a demostrar que mi vida era alegría, constancia en la alegría. ¡Vals de vales! Creyeron quebrarme, y, ya lo ve, se equivocaron. Volver a escribir la tesis hubiera sido darles la razón. Mostré una grandeza de ánimo que ni yo mismo sospechaba. Les restregué en la jeta que no sólo no me perjudicaban sino que me habían favorecido. He sido desde entonces un eterno estudiante. ¡Sigo siéndolo! (1989b: 112-113).

María Rosa y Balmorán florecen lujuriosamente en los protagonistas de *Domar a la divina garza*, la erudita Marietta Karapetiz y el personaje que la presenta, el lic. Dante C. de la Estrella. Como botón de muestra, la estudiosa describe así a unos viejos amigos suyos: “Tenían mucha imaginación, mucha gracia, y una energía que no logro explicarme de dónde la sacaban, pues tenían más enfermedades de las que cabrían en el pellejo de una rata” (1989a: 183).

No sólo en la ficción aparecen personajes de este tipo. El intérprete que acompaña a Pitol en el episodio georgiano de *El viaje*, libro ostensiblemente autobiográfico, también pertenece a esta categoría:

“¿Qué es lo que dijo esa señora joven que hizo reír a todos?”, preguntaba yo, y él respondía: “aquella mujer no es tan joven como usted podría creer, ya acabó por sentarse, mire, al fin se llevó la cuchara a la boca [...] Mire usted a la señora de aquí enfrente de nosotros, es arquitecta, aunque no lo parece. Se ha vuelto a servir hojas de vid rellenas de carne molida. Habla con la boca abierta sobre una confusión de los sexos [...]” (2000: 113).

Cabe preguntarse en qué consiste lo impredecible de estas conversaciones. Es evidente que el autor tiene una idea bastante clara de las expectativas de sus lectores; en otras palabras, autor y lectores comparten cierta concepción de anormalidad, de locura en el discurso.

La Falsa Tortuga del *Tañido*, funcionaria de una institución cultural mexicana, es loca en la segunda acepción de Corominas: “tonto, estulto, imprudente”. Usualmente el personaje tonto, a la manera de Bouvard y Pécuchet, no habla sino en expresiones estereotipadas, lugares comunes y proverbios; no es él quien habla, sino la lengua en tanto que inventario finito de discursos fijos. Pues bien, a pesar de su ignorancia (o quizá por ella), la Falsa Tortuga no vacila en expresar sus opiniones sobre temas de alta cultura. He aquí su parecer sobre una puesta en escena de *Ricardo III*:

[i]en vez de muebles y gobelinos, infinidad de tubos tirados en el escenario y colgados del techo! Habrían podido al menos, añadía levantando las aletas, cubrir aquellas inmundicias con un poco de gasa, que no costaba demasiado, con unos mechones de pelo de ángel que suavizara el materialismo de la atmósfera. ¡Con imaginación era muy poco lo que se necesitaba para darle a la escena un toque poético! (1986: 169).

También es tonto, verborreico e imprevisible como orador el lic.

De la Estrella, que narra la mayor parte de *Domar a la divina garza*. Un pequeño ejemplo: “Si alguien venera la inocencia de los niños yo soy ése. Mi mujer ha sido madre de dos hijas que una vez tuvieron la noble y tierna edad de ustedes. Una murió; la otra, ya casada, vive con su familia en Matamoros. ¡Ojalá se queden allá toda la vida!” (1989a: 112).

Esto me da pie para mencionar otro rasgo de demencia que exhiben muchos personajes de Pitol, a partir de su primera novela: la verborrea asociada con el sentimiento de no ser suficientemente reconocido. Un buen ejemplo es el ya mencionado Balmorán: “el nudoso librero no tenía paciencia para escuchar a nadie. Hacía gestos desarticulados. Tácita, trémulamente, le exigía no dejar de ser su público, no arrebatárle por piedad la palabra, no mudar hacia él su actitud de simpatía. Rebatirlo hubiera sido fatal. Pero oírlo se convertía a momentos en una tortura” (109). No en balde Carlos Monsiváis escribió que en esta novela “desfila el amor que no deja de decir su nombre: el amor a uno mismo” (1994: 47).

En “Nocturno de Bujara” el narrador doble mencionado más arriba, conversador también imprevisible, lucha por quitarle la palabra a la pintora Issa: “Luego nos olvidábamos de los pájaros y sin la menor transición comenzábamos a divagar sobre la sacra, misteriosa y opulenta ciudad de Samarcanda. Sobre su historia, su arquitectura, su cultura. Lo que en realidad importaba era que ella no hablase, mantenerla en silencio el mayor tiempo posible” (1989c: 97).

Ricardo Rebolledo, el protagonista de “Asimetría”, de cuya desorientación ya se habló arriba, también se destaca por su acomplejada verborrea: “¡Hasta una persona como él tenía derecho a la palabra!” (1989: 78). La opinión que tiene de sí mismo difiere bastante de la de quienes lo rodean: “Cree envejecer con placidez, aunque sus alumnos, su hermana y sus sobrinos afirmen que lo hace demasiado verborreicamente” (78). Según él, “[a] nadie, ni

siquiera a su hermana, le había contado con exactitud ese episodio” (70); sin embargo, “[v]olvió entonces, ante el fastidio de los demás, a repetir algunas anécdotas personales sobre sus sueños de estudiante y su estancia en París” (64). Así pues, este personaje guarda bastante semejanza con el lic. Dante C. de la Estrella, el cual miente de esta manera: “No soy un hombre de confidencias fáciles, Millares. Todo lo contrario. Quiero dejar constancia de que ésta es la primera vez que hablo de mi viaje” (1989a: 55).

Un principio de la narratología es que no se debe confundir al autor de carne y hueso con el autor ideal, ni a éste con los narradores. Pitól, que ha expresado admiración por algunos teóricos literarios rusos, como Shklovski y Tinianov, parece esforzarse por contravenir esa disposición. En sus escritos autobiográficos no es difícil encontrar rasgos que lo emparentan con sus personajes. *El mago de Viena* documenta que su memoria a ratos es asombrosamente infiel: “Pero lo asombroso del viaje era no recordar nada de la visita guiada a Pompeya” (2005: 81). Y más adelante: “Varias veces he insistido por escrito y oralmente que el inicio de mi obra tuvo lugar en Tepoztlán unos cuatro años después de ese primer viaje al Caribe. Y descubro que no es verdad” (264). En *El viaje* dice haber tenido cierto rasgo que presentan casi todos sus personajes verborreicos: “Los problemas de mitomanía me duraron unos cuantos años, como defensa ante el mundo. A veces, más tarde, con unas copas volvían a surgir, lo que me encolerizaba y deprimía a un grado desproporcionado” (2000: 141).

Quizá todos los niños sean más o menos mitómanos, por lo que me parece más interesante el siguiente rasgo, que Pitól no declara abiertamente. En uno de los sueños que cuenta en *El viaje* describe esta reacción ante cierta figura: “Sentí la misma irritación que me ha producido siempre la nube de termitas con la que he luchado toda la vida para defender mi tiempo”(28). Luego cita con admiración un diario de Elias Canetti: “Escuchar a la gente,

sin desear vencerla, sobre todo a la que nada tiene que enseñar” (70). De esto parece inferirse que Pitól comparte, si no el protagonismo, por lo menos el celo por su tiempo que hemos visto en Ricardo Rebolledo y su familia, en el narrador doble de “Nocturno de Bujara”, en Balmorán. William Shakespeare debe haber tenido en mente a personas y personajes como éstos cuando describió la vacuidad de la vida en el famosísimo pasaje de *Macbeth*: “La vida no es más que una sombra ambulante, un pobre actor/ que se pavonea y malgasta su hora en el escenario/ y luego desaparece. Es una historia/ contada por un idiota, llena de sonido y furia/ que no significa nada” (1998: 5.5.24-28).

Para concluir, subrayo la importancia de la mirada en la determinación del loco: Carlos Ibarra es mirado por el cineasta; Celeste y Lorenza por Ricardo, y éste por su familia; Balmorán por el historiador; la divina garza por el licenciado y éste por la familia Millares. Cuando el observador es reflexivo, suele encontrar locura (delirio o desmemoria) en sí mismo. Sergio Pitól cita a Carlos Fuentes en *El arte de la fuga*: “Sólo dañamos a los demás cuando somos incapaces de imaginarlos” (1996: 26). La locura que se le atribuye a una persona o personaje es la incompreensión de quien lo observa.

Bibliografía

- Bierce, Ambrose, 2000, *The Unabridged Devil's Dictionary* (eds. David E. Schultz y S. T. Joshi), Athens, The University of Georgia.
- Corominas, Joan y José A. Pascual, 1980, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- García Díaz, Teresa, 2002, *Del Tajín a Venecia: Un regreso a ninguna parte*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Cuadernos, núm. 46).
- Heller, Joseph, 1994, *Catch-22*, Nueva York, Simon & Schuster.

- Horacio, 1986, *Odas y éposos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, México, Porrúa.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio, 2000, “El privilegio de la locura: Textualidad, ensayo y creación en Sergio Pitol” en José Balza *et al.*, *Sergio Pitol: Los territorios del viajero*, México, Era.
- Monsiváis, Carlos, 1994, “Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor”, en *Tiempo cercado, tiempo abierto: Sergio Pitol ante la crítica* (comp. Eduardo Serrato), México, UNAM/Era, pp. 40-52.
- Patán, Federico, 1994, “El desfile del amor, de Sergio Pitol”, en *Tiempo cercado, tiempo abierto: Sergio Pitol ante la crítica* (comp. Eduardo Serrato), México, UNAM/Era, pp. 159-164.
- Pitol, Sergio, 1986, *El tañido de una flauta*, México, Grijalbo.
- , 1989, “Asimetría”, en *Vals de Mefisto*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 197), pp. 61-92.
- , 1989a, *Domar a la divina garza*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 186).
- , 1989b, *El desfile del amor*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 185).
- , 1989c, “Nocturno de Bujara”, en *Vals de Mefisto*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 197), pp. 95-125.
- , 1990, “Cuerpo presente”, en *Cuerpo presente*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 216), pp. 107-119.
- , 1990a, “Hacia Varsovia”, en *Cuerpo presente*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 216), pp. 120-126.
- , 1990b, *Juegos florales*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 202).
- , 1990c, “Victorio Ferri cuenta un cuento”, en *Cuerpo presente*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 216), pp. 11-16.
- , 1996, *El arte de la fuga*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 268).
- , 1998, *Pasión por la trama*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 291).
- , 2000, *El viaje*, México, Era (Biblioteca Era, núm. 323).

- , 2005, *El mago de Viena*, Valencia, Pre-Textos.
- Prada Oropeza, Renato, 1996, *La narrativa de Sergio Pitol: Los cuentos*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Cuadernos, núm. 39).
- Serrato, Eduardo, comp., 1994, *Tiempo cercado, tiempo abierto: Sergio Pitol ante la crítica*, México, UNAM/Era.
- Shakespeare, William, 1998, *The Tragedy of Macbeth. The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (eds. Stanley Wells y Gary Taylor), Oxford, Clarendon, pp. 975-999.
- Twain, Mark, 1992, "The War Prayer," en *Collected Tales, Sketches, Speeches, & Essays*, vol. 2, Nueva York, Library of America, pp. 652-655.
- Valdés Manríquez, Hugo, 1998, *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*, Monterrey, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.