

Luvina 84

ISSN 1665-1340

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Otoño 2016

\$50

DE NOVELA

Ana Clavel

Ignacio Padilla

Adolfo Echeverría

David Miklos

Jaime Mesa

Jaime Echeverri

Luis Jorge Boone

Mario Goloboff

Alberto Chimal

Vicente Alfonso

Gabriela Hernández

José Manuel de la Huerga

Mario Heredia

Antonio Ortuño

MERAV HALPERIN

Mario Szichman

Francisco Hernández

Antonio Colinas

José Luis Rivas

● Ismael Vargas ●



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Universidad de Guadalajara

Rector General: Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla

Vicerrector Ejecutivo: Miguel Ángel Navarro Navarro

Secretario General: José Alfredo Peña Ramos

Rector del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño: Ernesto Flores Gallo

Secretario de Vinculación y Difusión Cultural: Ángel Igor Lozada Rivera Melo

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero < scastillero@luvina.com.mx >

Editor: José Israel Carranza < jicarranza@luvina.com.mx >

Coeditor: Víctor Ortiz Partida < vortiz@luvina.com.mx >

Corrección: Sofía Rodríguez Benítez < srodriguez@luvina.com.mx >

Administración: Griselda Olmedo Torres < golmedo@luvina.com.mx >

Diseño y dirección de arte: Peggy Espinosa

Viñetas: Montse Larios

Consejo editorial: Luis Armenta Malpica, Jorge Esquinca, Verónica Grossi, Josu Landa, Baudelio Lara, Ernesto Lumbreras, Ángel Ortuño, Antonio Ortuño, León Plascencia Ñol, Laura Solórzano, Sergio Téllez-Pon, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos¹, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinosa, Francisco Payó González, Hugo Gutiérrez Vega¹, José Homero, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Luis Panini, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Jesús Rábago, Patricia Torres San Martín, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

PROGRAMA LUVINA JOVEN (talleres de lectura y creación literaria en el nivel de educación media superior): Sofía Rodríguez Benítez < ljuven@luvina.com.mx >

Luvina, año 20, no. 84, otoño de 2016, es una publicación trimestral editada por la Universidad de Guadalajara, a través de la Secretaría de Vinculación y Difusión Cultural del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Periférico Norte Manuel Gómez Morín núm. 1695, colonia Belenes, CP 45100, piso 6, Zapopan, Jalisco, México. Teléfono: 3044-4050. www.luvina.com.mx, scastillero@luvina.com.mx. Editor responsable: Silvia Eugenia Castellero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2006-112713455400-102. ISSN 1665-1340, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Licitud de título 10984, Licitud de Contenido 7630, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Pandora Impresores, SA de CV, Caña 3657, col. La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, CP 46170. Este número se terminó de imprimir el 6 de septiembre de 2016 con un tiraje de 1,500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Diagramación y producción electrónica: Petra Ediciones

Distribuida por: Comercializadora GBN, S.A. de C.V. Tel: 55 5618-8551 comercializadoragbn@yahoo.com.mx, comercializadoragbn@gmail.com

www.luvina.com.mx

Existen dos vocaciones opuestas que se disputan el campo de la literatura, ha dicho Italo Calvino. Una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube o como un campo de impulsos magnéticos. La otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones.

Para Borges, el poema y el cuento ofrecen al lector una emoción estética contundente, mientras que la novela nos da una serie de emociones y nos deja solamente su recuerdo. El ensayo —agrega Hugo Hiriart— es irresponsabilidad gozosa, y se atiene al discurrir de la inteligencia y la comprensión de las cosas.

No obstante, cualquier forma literaria puede transformarse en nuevas formas, pues la literatura posee en su esencia esa oportuna capacidad de saltar de la opacidad y pesadez de la realidad a la creación de mundos independientes de ella, pero coherentes en sí mismos. La literatura contiene la gravedad de la vida real, pero desde la levedad de la belleza.

En este número **Luvina** propone a sus lectores un abanico de disquisiciones sobre los límites y la vigencia de la novela. Discusiones acerca del estado actual de lo que tácitamente convenimos en seguir llamando o calificando para nombrarse o no de ese modo, y también las que se orientan sobre los vaticinios de los rumbos que puedan seguir títulos, autores y lecturas, e incluso las que aventuran la continuación o la reanudación o la inauguración de corrientes, o bien estipulan las rupturas con la tradición o el rumor de otras tradiciones ya en curso, o delimitan y buscan explicar mutaciones formales y querencias temáticas y pertinencia política e histórica y cósmica y agonías y reinenciones o crisis o apogeos o límites por preservarse o transgredirse o la inadecuación del género —si sigue siendo un género— al presente que atravesamos o su imperturbable vigor de rompehielos que abre siempre los mares que se le cierran.

Ante todo el barullo alrededor de la novela, en el que caben además las presiones del mercado y las ansias o la indiferencia de las multitudes y las prisas por triunfar cuanto antes y cuanto antes terminar en la trituradora de papel, previo paso fugaz por las mesas de novedades, y también las perplejidades auténticas o la no menos auténtica sevicia de unos y otros críticos, **Luvina** también ofrece a sus lectores fragmentos de novelas en proceso o inéditas, compartiendo poéticas concretas en las que queda manifiesta la posición personal respecto a la fabricación de novelas, o bien perfilando las experiencias decisivas que, como lector de novelas, resulte indispensable compartir. Porque una novela tiene ese efecto, invariablemente: nunca queremos ser sus únicos lectores.

Por otra parte, expresamos nuestra honda tristeza ante la perturbadora noticia de la partida de nuestro amigo, gran escritor y colaborador de esta revista, Ignacio Padilla, quien nos entregó para este número un ensayo lúcido y brillante como él mismo lo era ●

Índice

- 8** 🐾 **Vicisitudes de un corazón fuerte** [Cap. 1, «La ilusión viaja en metro todavía»] ●
ANA CLAVEL (Ciudad de México, 1961). En 2015 publicó la novela *El amor es hambre* (Alfaguara, México).
- 13** 🐾 **Sobre árboles** ●
FRANCISCO HERNÁNDEZ (San Andrés Tuxtla, 1946). Su libro más reciente es *Odioso caballo* (Almadía, Oaxaca, 2016).
- 15** 🐾 El accidente de la **novela moderna** ●
IGNACIO PADILLA (Ciudad de México, 1968-Querétaro, 2016). En 2012 publicó el libro *Los reflejos y la escarcha* (Páginas de Espuma, Madrid).
- 24** 🐾 **Anochecer de piedra** ●
ANTONIO COLINAS (La Bañeza, 1946). Su *Obra poética completa* fue publicada por el Fondo de Cultura Económica (México, 2011).
- 26** 🐾 **Oriente** [novela liminar] ●
ADOLFO ECHEVERRÍA (Ciudad de México, 1964). Entre sus últimos títulos se encuentra *La espera, los ojos abiertos* (Ediciones Simiente, México, 2014).
- 30** 🐾 **Fallas de origen: uno mismo y la historia** [algunas piezas / apuntes de un work in progress] ●
DAVID MIKLOS (San Antonio, Texas, 1970). Uno de sus libros más recientes es *Miramar* (Textofilia, México, 2014).
- 43** 🐾 **Una preparación de la novela** ●
JAIME MESA (Puebla, 1977). En 2015 publicó la novela *Las bestias negras* (Alfaguara, México).
- 51** 🐾 **El pan nuestro de cada día** ●
JOSÉ LUIS RIVAS (Tuxpan, 1950). Uno de sus últimos libros es *Un navío, un amor* (ERA, México, 2005).
- 53** 🐾 **Julieta y Eulalia** [novela en proceso] ●
JAIME ECHEVERRI (Manizales, 1943). Entre sus publicaciones se encuentra la novela *Corte final* (Ediciones Sin Nombre, México, 2002).
- 57** 🐾 Consideraciones **acerca de la primera piedra** ●
LUIS JORGE BOONE (Monclova, 1977). Uno de sus últimos títulos es *Figuras humanas* (Alfaguara, México, 2016).
- 64** 🐾 **Capítulo I: Un hotel extranjero** ●
MARIO GOLOBOFF (Carlos Casares, Provincia de Buenos Aires, 1939). Entre sus libros más recientes se encuentra la biografía de Julio Cortázar, *Leer Cortázar. La biografía* (Continente, Buenos Aires, 2014).
- 66** 🐾 **Cuando las palabras no eran las cosas** ●
ROSA BELTRÁN (Ciudad de México, 1960). Su última novela es *El cuerpo expuesto* (Alfaguara, México, 2013).
- 72** 🐾 **Acapulco** [fragmento de una novela en proceso] ●
ALBERTO CHIMAL (Toluca, 1970). *Los atacantes* (Páginas de Espuma, Madrid, 2015) es uno de sus títulos más recientes.
- 78** 🐾 **¿Por qué leemos, por qué escribimos?** ●
VICENTE ALFONSO (Torreón, 1977). Este año se publicó su novela *Huesos de San Lorenzo* (Tusquets, México).
- 82** 🐾 **La membrana** [fragmento] ●
GABRIELA HERNÁNDEZ (Tampico, 1963). Es autora, entre otros libros, de la novela *Islas* (Monte Carmelo, Villahermosa, 2005).
- 91** 🐾 **Pasos en la piedra** [cinco fragmentos] ●
JOSÉ MANUEL DE LA HUERGA (León, 1967). Esta novela acaba de ser publicada por Menos cuarto (Palencia, 2016).
- 99** 🐾 El compañero imaginario de **Marek Kotsky** [fragmento] ●
MARIO HEREDIA (Orizaba, 1961). Una de sus novelas más recientes es *Las machincuepas de Silvestre y su pierna biónica* (Ediciones Arlequín, Guadalajara, 2011).
- 108** 🐾 El placer de **narrar y reír** ●
ANTONIO ORTUÑO (Guadalajara, 1976). Acaba de publicar la novela *El rastro* (Fondo de Cultura Económica, México, 2016).
- 121** 🐾 **El navegante** ●
ANÓNIMO
- 123** 🐾 **Mi marido no se encuentra en casa.** (fragmento) ●
MERAV HALPERIN (Haifa, 1960). Esta novela, originalmente titulada *My Husband's Not Home*, obtuvo el Premio Steimatzky en 2015.

128 📖 **Matar el tiempo** [fragmento de novela] ●

MARIO SZICHMAN (Buenos Aires, 1945). Su última novela publicada es *La región vacía* (Editorial Verbum, Madrid, 2014). Este fragmento corresponde a la segunda parte de una trilogía sobre los ataques del 11 de septiembre de 2001.

100 AÑOS DE ELENA GARRO

135 📖 **Crónica de feroces amantes** ●

GENEY BELTRÁN FÉLIX (Culiacán, 1976). *Cualquier cadáver* (Cal y Arena, México, 2014) es su novela más reciente.

100 AÑOS DE NATALIA GINZBURG

142 📖 **Valentino** [fragmento] ●

NATALIA GINZBURG (Palermo, 1916-Roma, 1991). Recientemente comenzó a circular la traducción al español de su segunda novela, *Y eso fue lo que pasó* (Acantilado, Barcelona, 2016).

152 📖 **Películas mudas** ●

ANA GARCÍA BERGUA (Ciudad de México, 1960). En 2013 se publicó su libro de cuentos *El limbo bajo la lluvia* (Textofilia, México, 2013).

156 📖 **Sugerencias para observar el atardecer** por nuestra cuenta ●

CÉSAR CAMPOS (Zitácuaro, 1992). Ha publicado en las revistas *Mula Blanca*, *La Hoja de Arena*, *Operación Marte* y *Letralia*.

160 📖 **Cartas** ●

AARÓN ANDRÉS (Villafranca del Cid, 1972). Ha colaborado con las revistas *Ariadna*, *Letralia* y *Periódico de poesía*.

162 📖 «La traducción de poesía **es un río subterráneo**»: Pura López Colomé ●

Raúl Olvera Mijares (Saltillo, 1968). Es autor de *Las influencias expuestas. Recensiones de libros* (Calygramma, Querétaro, 2013).

PLÁSTICA

📖 **Arte para reconquistar** ●

Ismael Vargas (Guadalajara, 1947). Se inició de manera autodidacta en la pintura a los catorce años. En 1976 fue invitado a la Bienal de París, donde radicó durante un año, trabajando ese tiempo en el taller de Alberto Gironella. Vivió cuatro años en Ecuador. Regresó a Guadalajara en 1986. Ha expuesto individualmente en galerías y museos de Guadalajara, Ciudad de México, Monterrey, Panamá y San Antonio, Texas.

ÉLMER MENDOZA (Culiacán, 1949). *El misterio de la orquídea Calavera* (Tusquets, México, 2014) es uno de sus títulos más recientes.

● P Á R A M O ●

Cine

● **Manoel de Oliveira y Richard Linklater, novelistas** ● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA **169**

Libros

● **Aquello que todos sabemos** ● MARCO JULIO ROBLES **171**
● **En Monterrey: la violencia soterrada** ● MIGUEL DURÁN **173**
● **Rasgaduras mínimas** ● GUSTAVO ÍÑIGUEZ **174**

Entrevista

● **El Cobra de Tomasena** ● ALFREDO SÁNCHEZ **176**

Arte

● **Paul Nevin. La escultura como horizonte de la experiencia** ● BAUDELIO LARA **179**

Zona intermedia

● **Xavier Villaurrutia, ¿vacío o infinito?** ● SILVIA EUGENIA CASTILLERO **185**

Visitaciones

● **En la ruta de Piero** ● JORGE ESQUINCA **187**

Polifemo Bifocal

● **Musas de Albión con chocolate mexicano** ● ERNESTO LUMBRERAS **189**

Anacrónicas

● **Elogio de la novela gótica** ● MARÍA NEGRONI **192**

Nodos

● **Transfusiones [fragmento de novela]** ● NAIEF YEHYA **193**

www.luvina.com.mx

Vicisitudes de un corazón fuerte

[Cap. 1, «La ilusión viaja en metro todavía»]

ANA CLAVEL

Que la desmembren a una, que le corten la cabeza, que la pongan en una maleta y la abandonen en los andenes de una estación del metro... pasa. Pero que además le quiten el corazón condenándola a penar como alma sin rumbo, eso sí está de la chingada. Ni modo de preguntar a vivos y muertos: «Oiga, ¿no tiene por ahí un corazón que le sobre?». Así comienza el peregrinar de una historia. Esta historia.

Llámenme Coyolxauhqui-reloaded por aquello del desmembramiento; llámenme Mujer de Hojalata-descuajada por aquello otro del personaje del Mago de Oz al que partieron por la mitad y se le escapó el corazón; burlense todo lo que quieran o compadézcanme. Da igual. Si eso pudiera ayudarme a recuperar lo que tenía. Condenada a vagar como alma en pena en esta ciudad, la más opaca y a veces, algunas veces, la más transparente del aire. Sé que de nada sirve lamentarse, salvo porque termina por dar sosiego. Una historia que puede ser contada nos rescata de la desolación. Es como si Scherezada viviera en nuestra mente y para sobrevivir a la noche, nos alentara a contarnos una historia, nuestra historia, a acomodarla, recortarla, pegarla, ajustarla una y otra vez. El «síndrome de Scherezada», le llamaba una de mis maestras de la universidad. Según ella, más que humanos por las palabras, somos humanos por nuestra necesidad de contarnos historias. Nuestra necesidad de encontrarle sentido al sinsentido de la vida a través de un relato.

(Sí, te contaremos una historia, tu cuento de tenga para que se entretenga. Cómo no, si en este reino somos más los muertos que los vivos. Mictlán a ras del suelo. Descorazonados unos por la metáfora y otros por la realidad. Haremos poesía del pedernal, adagios de la navaja, oda del cuchillo cebollero).

Corazo-Nada # 1 Nueva noche bocarriba

Creyó
que era un
sol rojo que goteaba
cuando el sicario sacó algo de
su pecho sacrificial y lo elevó a las alturas.

Y todo por error. Cómo iba yo a saber lo que me deparaba esa mañana soleada y fría de diciembre. Cómo imaginar que el acto inusitado de generosidad de una viajera del metro derivaría en mi perdición. Mi total y completa perdición.

Que nos parecíamos no cabía duda: por eso debió de escogerme. No iguales pero a golpe de vista compartíamos lo esencial: color de cabello, complexión y estatura semejantes. Y las dos usábamos chamarra de mezclilla. Recuerdo que caminé por el vagón hasta pararse enfrente de mí. Me llamó la atención ese aire de inquietud con que iba buscando a uno y otro lado, como si se le hubiera perdido algo. Como todavía estábamos de vacaciones de invierno en la facultad, yo quería aprovechar para hacer unos trámites en Naucalpan, donde antes vivía, así que me dirigía al metro Toreo para de ahí tomar una pesera y seguir mi camino. A media mañana, el metro suele estar más tranquilo, por lo que, desde mi lugar en un extremo del vagón, avizoré sin dificultad a Priscila, aunque en aquel momento no supiera su nombre, o que así la llamaban quienes la andaban persiguiendo. Cuando se plantó frente a mí y me extendió su bolso rojo no pude hacer menos que sorprenderme. Alcancé a oírle decir: «Té lo regalo. Está nuevo, acabo de comprarlo», al tiempo que lo colocaba sobre mis piernas y se apresuraba a cruzar el umbral hacia el andén porque ya se activaba la señal del cierre de puertas y la miré perderse entre la gente que caminaba hacia la salida. No sé si reconocería su rostro si volviera a encontrármela. Como jirones de recuerdo, vuelven a aparecérseme su figura oscilante en el vagón, su mirada afiebrada, la chamarra de mezclilla con las mangas dobladas de tal modo que al tenderme la bolsa roja de charol me permitió ver un tatuaje en su antebrazo izquierdo

con el mensaje «Soy tu peor pesadilla» en el interior de un corazón delineado en azul.

No pude reaccionar a tiempo: cuando me levanté para preguntarle por qué o al menos darle las gracias, ya las puertas se habían cerrado y no me quedó más remedio que mirar la bolsa roja como un regalo que no había pedido; extrañada, sí, pero también con una sonrisa por ese gesto imprevisto de generosidad o suerte que me puso de buen humor, contenta porque creí entender que la vida me mandaba un mensaje de buena ventura como galletita china de la muerte: «Hoy recibirá la recompensa a todos sus esfuerzos». Así que tomé el bolso y me lo colgué del hombro al bajar en la siguiente estación. Pude meter ahí el libro que llevaba en la mano, con los papeles doblados para los trámites, descargar el contenido de los bolsillos de la chamarra: las monedas, la tarjeta del metro, las llaves de la casa. Pero ni siquiera se me ocurrió abrirlo. Me sentía feliz con ese amuleto de la fortuna tan cercano al golpe de mi corazón. Ignoraba que al salir del metro era para entonces yo la perseguida.

Corazo-Nada # 2
Destino

Al que nace
con corazón
de martirio
del cielo
le caen

las

es

pi

n

a

s

.

«¿Priscila?», me dijo el hombre a mis espaldas. No caminaba nadie más en ese tramo de la calle, así que me volví curiosa. El hombre se me abalanzó como si me abrazara. Ante mi extrañamiento, con el



abrazo me colocó una punta en el cuello. Dijo por lo bajo: «Si gritas, te lo clavo...».

Después todo fue vértigo y caída. Más jirones y trozos: una camioneta, el olor a creolina de la alfombra, un deshuesadero de autos, un caldero burbujeante hasta la asfixia. La confusión y a retazos de piel y memoria desollada: atisbar el juego cruel de la suplantación, entender entre el aturdimiento y el horror que la vida no sólo no es muy seria en sus cosas, sino que la vida se divierte a nuestras costillas. El regalo de una bolsa roja de una desconocida en el metro como una señal para la muerte propiciatoria: un «Mírenla, aquí les ofrezco su corderito expiatorio».

No supe en qué momento surgió el cuchillo cebollero. Seguro para entonces ya estaba muerta. No sé cuánto tiempo me perdí en la inconsciencia. Después desperté a punta de tropezones, contenida en un vientre oscuro que se movía de forma irregular. Después he visto los videos del hombre que me acarrea en una maleta por las calles cercanas al metro San Antonio hasta abandonarme en un andén subterráneo. Después he leído los encabezados de los periódicos que anunciaron la noticia:

EL CRIMEN VIAJA EN METRO

Traslado del macabro maletero: el sujeto que abandonó el cuerpo decapitado de una mujer en la estación San Antonio tuvo problemas en su recorrido; videovigilancia capta los pasos del hombre.

Después, con todo lo que he ido conociendo después, todas las bromas postreras y todos los escarnios posibles, todo el humor de hollín negro que circula por estas calles defectuosas posterior a todas las tragedias siempre irresueltas, mejor me hubiera venido una incorrección bárbara pero no menos verdadera para describir mi estado. No un encabezado sino, para estar más a tono, un certero descabezado, una paradoja de la suerte, una contradicción muerde-la-cola, un oxímoron de agua y aceite, que hubiera hecho las delicias de mis maestros de análisis de textos literarios. Un tajo simple que hubiera podido servir de epitafio para una maleta abandonada en los andenes del inframundo:

«PIERDE LA VIDA Y NO MUERE»



Sobre árboles

FRANCISCO HERNÁNDEZ

I

**El sonido del viento,
a pesar de su filón de voces,
no logra pronunciar en francés
la palabra que persigna a los árboles.
Dice *abres* si el mal dolor le gana
o *besar*, si se acuerda de una boca rugosa.
Incluso, para que sus ráfagas puedan decir
alerces, secoyas, alcornoques o algarrobos,
sumerge su garganta en una olla de silencio.
Han encontrado fragmentos de sus garras
en un baobab, en la parte más blanda de un ombú
y en un simple, adolescente cocotero.
En la jungla, en la montaña
o en alguna fronda espesa,
no es raro que el cadáver del viento,
con la palabra *arbes* tatuada en la frente,
aparezca semienterrado,
en ciclónica descomposición.**

II

Termófilo, de arborescencia en retoños,
suelta el guayacán copudo su alcanfor bien
aceibado, por lo solariego de los fresnos.
El palpitar de sus hojas, de alguna arritmia
sufriendo, no deja para otro día la sacudida
posible: el higuierón se pandea ante crecientes
[madroños,
el algarrobo se ensarta en puyas de un tilo
anciano y el ahuehuete, añoso de igual manera,
con flores de sasafrás y follaje reducido,
cubre al demonio sin piocha con leche de vil
siringa y testículos cochinos.
Mas sin avisar revienta un aguacero serrano.
Cambia de sitio el bosque, los caballos saltan
cerca y en la parroquia bendita las hormigas
van y vienen hasta que al fin se confiesan.

El accidente de la novela moderna

IGNACIO PADILLA

I

CONVIENE ACLARAR que les habla un cuentista. Suelo definirme y defenderme siempre como un impenitente contador de historias. No soy más que un físico cuántico a quien a veces, como ahora, se le pide que diserte o reniegue o juzgue sobre el viejo arte de la novela nueva. Cuando esto sucede, hago lo que está en razón que haga: me inclino por lo obvio y arrimo mis veladoras a un santo laico llamado Jorge Luis Borges, quien no escribió novelas si bien no tuvo empacho en hablar de ellas, y de qué modo, desde su vocación preclara de cuentista y desde la atalaya del lector clarísimo que supo ser.

He oído decir, más de una vez, que una de las razones esgrimidas por el argentino para no escribir novelas era que no quería permitirse equivocarse tanto. Ignoro si lo dijo él mismo o si la frase es apócrifa; como sea, la confesión de Borges me parece interesante en más de un sentido, pues me sugiere muchas luces sobre el arte de escribir o la sabiduría de no escribir novelas. Compartir algunas de esas reflexiones es el propósito de estas líneas.

Creo, en primer lugar, que la confesión de Borges sobre la novela como oportunidad para la equivocación va mucho más allá de un menosprecio aparente hacia el ejercicio novelístico. La frase invoca ante todo el hipertrofiado escrúpulo y el neurótico utopismo del cuentista, quiero decir: de cualquiera que por hábito o por enfermedad se dedique a la narración breve. El cuentista, parece advertirnos Borges, está patológicamente condenado a buscar la perfección, siempre inhumana, siempre fugitiva, siempre inaccesible. La escasa tolerancia del cuentista a lo irregular, lo abierto o lo inconcluso acaba siempre por embarcarlo en una quijotada:

la quimera de la perfección áurea lo empuja a pretender de balde la ecuación resuelta, el cierre exacto y la forma intacta que quepan sin rebabas ni huecos en la idea platónica del relato. Así como el poeta se impone a veces, por disciplina o por simple soberbia, el reto de acomodarse al rígido contenedor del soneto, así también el cuentista busca la necesidad sin contingencia del cuento. Sabe el cuentista que aspira a lo imposible, pero se niega a reconocerlo porque entiende que ese ánimo de perfección es su motor, y que en esa afanosa búsqueda de la utopía formal se juega la mucha o escasa belleza que su obra pueda alcanzar.

Por otra parte, el juicio de Borges sobre la equivocidad del acto novelístico me parece también una definición codificada de la novela moderna en sí misma. Al expresar su intolerancia ante el error que le sugiere perpetrar un narración extensa, Borges no desprecia ni disminuye la novela; antes la exalta, en buena medida espiga la novela como el género esencialmente imperfecto, con todas las bondades y todos los retos que dicha imperfección conlleva. Insisto: que nadie infiera aquí que lo inacabado o lo imperfecto son deplorables. Pensar esto en nuestro siglo es tan aberrante como desconocer la grandeza de la intencional inconclusión de los esclavos de Miguel Ángel o las esculturas de Rodin. Como aquellas obras, la novela moderna asumió desde su nacimiento que su grandeza radica en la imperfección, en ese mostrar con desenfado sus costuras, en desnudar ante el lector y con el lector el andamiaje que le permite cumplirse, distinguirse y mostrarse en formación mientras reflexiona sobre sí misma. Precisamente esas costuras y esa reflexión visible convierten a la novela en el género por antonomasia de una modernidad que también ha tenido que mirarse a sí misma para aprender a ser y aceptarse como imperfecta, brutal, ambigua e impura.

Renacida nada menos que con el barroco, la novela moderna es antes distópica que utópica: la novela se afirma en sus tropiezos, en su devanarse entre crestas y abismos, en su nunca ser del todo un todo. El novelista sabe ya que en el ser esencialmente accidental de la novela radica su compatibilidad con lo humano y con lo moderno, que es también imperfección y sucesión de accidentes. Es el carácter paradójico de la imperfección de la novela lo que, agigantándola, la distingue de los restantes géneros, particularmente del cuento: el titubeo de la novela es su excelencia, su excedencia es su esencia, su portento radica nada menos que en la asunción entre humilde y humillante de su eterna perfectibilidad y de su eterna inconclusión.

Como cuentista a quien alguna vez le ha ocurrido el accidente de la novela, creo que el cuento carece de la capacidad y de la obligación que sí tiene la novela para mirarse a sí misma mientras se va constituyendo. El cuento no puede darse el lujo de cumplirse como una equivocación o como un accidente, pues no puede reconocerse en lo que le sobra; el cuento está obligado a afirmar más por lo que omite que por lo que lo desborda, se consagra en la ambición prometeica o quijotesca de alcanzar un diamante que de tan pulido parezca divino; el cuentista se cata-pulta, siempre ingenuamente, en el sueño de crear una obra que refleje una aspiración de perfección de modo que el lector vea estimulado en él o en ella la intuición de lo único, lo bueno, lo verdadero y lo bello.

La novela, en cambio, puede y debe contar por lo que la excede; su enormidad depende de lo que ostenta en demasía. En este sentido, la novela es esencial y etimológicamente *monstruosa*: la novela se muestra y muestra al hombre en el hermoso patetismo de su desnudez y de su imperfección. Si existe la novela moderna es porque ésta aprendió muy pronto a abrazarse a la inconclusión, a esa inconstancia que la vuelve más humana que angélica, más carnal que espiritual, más distópica que utópica. Excelente por excesiva, la novela explica al hombre por sus tumbos, por esos baches y esas exuberancias con las que, ya sin el pudor del cuento, nos define tal cual somos, no así como debíamos ser.

2

CARLOS FUENTES ESCRIBIÓ más de una vez que la novela perfecta rechazaría al lector. Así suscribe el gran novelista mexicano las palabras del gran cuentista argentino: uno y otro reconocen que la novela, como el hombre y la visión del mundo moderno nacida naturalmente con la picaresca, es dura, cenagosa e irregular como una perla barroca.

*Como cuentista a quien alguna vez le ha ocurrido
el accidente de la novela, creo que el cuento
carece de la capacidad y de la obligación que
sí tiene la novela para mirarse a sí misma
mientras se va constituyendo.*

No creo necesario, para confirmar lo dicho, perpetrar aquí un cotejo entre ciertos cuentos y ciertas novelas de la modernidad latinoamericana. Bastará, me parece, contrastar dos novelas que son una misma novela que es todas las novelas modernas. Me refiero por supuesto a la primera y segunda partes del *Quijote* de Miguel de Cervantes.

Decía Carlos Fuentes, con razón y hasta el hartazgo, que la novela moderna nace con el ingenioso hidalgo. Estoy de acuerdo, pero creo que viene al caso invocar algunos matices: primero, que el *Quijote* es por lo menos dos obras en ocasiones contrastantes y aun opuestas; y segundo, que la novela moderna habría nacido no en estas obras en sí mismas, o no solamente, sino en el singular diálogo que hay entre ellas, o mejor, en la refriega de aprendizajes, enmiendas e iluminaciones que sobre los géneros literarios hierve en la mente de Cervantes entre la redacción del *Quijote* de 1605 y la del *Quijote* de 1615.

Por más que lo intento, no consigo no leer la primera parte de las aventuras del ingenioso hidalgo como un laboratorio donde un cuentista audaz, un dramaturgo frustrado y un poeta desigual se ensayó sin saberlo en la creación accidental del primer gran monstruo novelístico de la modernidad. En otras palabras e invocando a Borges, creo que el *Quijote* de 1605 es la equivocación dichosa de un Cervantes inconsciente y reticente al milagro novelístico; se trata de una concatenación de accidentes geniales pero no del todo asumidos que conducirán al magno monstruo del *Quijote* de 1615, que es también un accidente, aunque ahora se trata de un accidente por completo aceptado.

Creo que la primera parte del *Quijote* ocurrió a su autor pese a sí mismo. El cuento primigenio que le dio origen acabó por desmadrarse y anegó a Cervantes. He imaginado al viejo soldado adentrándose en su propia historia con un mapa cuentístico en las manos; acaso el autor había metido ese mapa en cierto ejemplar de su *Galatea*, de modo que fue quemado accidentalmente por el cura y el barbero en el donoso escrutinio de la biblioteca quijotesca. Una vez despojado de su mapa, Cervantes habría tenido que acudir a una brújula; ésta, sin embargo, debió romperse en el combate contra el gallardo vizcaíno, de modo que Cervantes, incapaz ya de contener su historia, no tuvo más remedio que comenzar a leer con avidez e ignorancia las estrellas de la constelación de la novela moderna, astros y cometas que le eran ajenos porque apenas asomaban sobre el horizonte de un mundo tan cambiante como decadente.

Navegó, pues, Cervantes por una mar procelosa y desconocida para él. Lo hizo quizá lleno de dudas, reticente, creyendo aún que llegaría a las Indias del cuento y sin resignarse a que las mareas novelísticas lo llevaran a territorios hasta entonces inexplorados. Una y otra vez, el cuentista Cervantes tira con alarma de las riendas de su desbocado Rocinante narrativo: aquí intenta acotar el relato de Grisóstomo y Marcela, allá interpola sin más la *nouvelle* de «El curioso impertinente», y sólo poco después el relato del Capitán Cautivo. Se nota que Cervantes padece el descontrol que le va exigiendo el relato, remienda sobre la marcha, se resiste con lo que tiene al vaivén tumultuoso de su propia modernidad; el alcaláino se rehúsa a reconocer que sus personajes quieren un campo más amplio que el de Montiel, buscan un espacio que Cervantes no se aviene a concederles en términos que no sean los del escrúpulo cuentístico.

Si bien Cervantes ha visto ya cómo Lope de Vega se ha atrevido a romper con el canon teatral aristotélico, el alcaláino duda todavía, y tanto, que al terminar el relato del Capitán Cautivo se nota al cuentista agotado. Pero le queda una última carta: la carta del teatro. El vencido cuentista que es Cervantes acude al relevo del dramaturgo que cree que es, lo invoca para que contenga el accidente de la amplitud y combata la nacencia monstruosa de su novela: de improviso la venta de Juan Palomeque, a despecho de sí misma y de las reglas más elementales de la verosimilitud, se convierte en escenario teatral disonante con el espacio novelístico. Sus alcobas y tapancos se convierten en bambalinas y prosencios donde se amontona indiscriminadamente medio centenar de personajes en un triquitraque que no hay más que ver: cuatro amantes se perdonan sus traiciones, dos hermanos largamente separados por fin se reencuentran, un barbero despojado vuelve por sus fueros y reclama su baciuelmo, un mozo de mulas se revela burguesito enamorado, un tropel de cuadrilleros emprende una riña, Maritornes y la hija del ventero humillan al hidalgo. Todo se amontona y se remata en esta venta, todo pretende resolverse en este bochinche de carátula en el que don Quijote se va desdibujando hasta ser casi una acotación teatral, una fantasmagoría contrastada con esa sublevación tumultuaria de historias que el autor se va resignando a no controlar y que rubrica con un final atropellado en el que sin embargo es posible ya reconocer el nacimiento de la novela como el género abierto por excelencia.

¡Qué distinto resulta en este sentido el *Quijote* de 1615! Distinto y semejante, si se quiere, pues en él la paradoja novelística del accidente

subsiste, aunque ahora es asumida. No es que la segunda parte de las aventuras del hidalgo sea menos accidental en términos narrativos: sucede solamente que esta vez los accidentes son aceptados como virtud atañedora al género; lo inesperado, lo fortuito y lo arbitrario son ya tolerados, liberados y hasta procurados. Cervantes ha dejado de resistirse al accidente para abrazar el accidente; se deja llevar atenido a las altas y las bajas que le imponen sus criaturas; incorpora y omite los acontecimientos como se incorporan y omiten las mil cosas que nos van ocurriendo en la vida. Parece que Cervantes ahora ha terminado por entender que la novela tiene que sucederle como la verdad y la realidad le han venido sucediendo desde que le envasaron tres arcabuzos en Lepanto: ya no queda lugar para el ideal heroico como no queda lugar para la utopía del cuento; tan impertinentes en esa realidad literaria son los sonetos y los relatos cerrados como anacrónico es seguir pensando que hay una Armada Invencible, o que la cristiandad es intocable, o que América es El Dorado. En la España decadente y teatral de Felipe III hay que vivir y escribir en gerundio, dejándose ocurrir, poniéndose a merced de la corriente salvaje de la novela. Ya no hay tiempo ni lugar para los tapujos ni el tirón de riendas. Quien escribe el *Quijote* de 1615 ha dejado de ser el cuentista obcecado en la utópica perfección de lo breve; ha nacido el novelista y, con él, la novela moderna.

3

HE VISTO A LAS MEJORES MENTES de la generación de mis padres declarar la muerte de casi todo, y a las de mis abuelos demostrar que mis padres estaban equivocados. En mi primera juventud se me dijo que no habría poesía después de Auschwitz ni historia después de la caída del Muro de Berlín ni libros después de Bill Gates ni novela después de Joyce y del *Nouveau Roman*. Ahora sabemos cuán apresurados fueron y cuán descaminados iban aquellos epitafios: nos consta que mientras haya realidad y desencanto, habrá novela. Hoy, gracias a un prodigioso anacronismo entre generaciones, sabemos que tanto el arte como la historia cabalغان como Miguel Páramo: ignorantes de que están muertos, o acaso desentendidos de su propia muerte porque en el fondo saben que tienen todavía demasiadas asignaturas pendientes con el infierno-mundo de los vivos del siglo XXI.

Esta lección, debo insistir, se la debo a la generación de mis abuelos literarios, todos ellos maestros de la novela que llegaron cuando nadie

los esperaba y de donde nadie los esperaba. Los grandes novelistas de América Latina fueron mis clásicos vivos. Por ellos pude comprender que en el llamado Siglo del Terror son más necesarios y más pertinentes que nunca Victor Hugo y Balzac, Kafka y Cervantes. Las novelas de los gigantes latinoamericanos y el posterior derrumbe de las utopías, tan semejante al desenmascaramiento barroco de los ideales del siglo XVI, nos prepararon para interpretar con novelas el vacío del Mundo Después del Fin del Mundo. El accidente de la novela se erigió como un respiro necesario, un monstruo dichoso en la vida que no lo es tanto, un *impasse* propicio para que generaciones y lectores aprendamos a dialogar en tiempos de transición, en el *stand by* del *Apocalypse not yet or not now*. Los novelistas del *boom* vinieron a ordenar con sus obras el cascajo y el cascote de un siglo XXI sobrevenido como una sucesión interminable e imparable de accidentes en todos los ámbitos de la existencia.

Con semejantes ancestros y maestros, creo que nadie como los lectores y los autores del siglo XXI estábamos preparados para descreer de la muerte de la novela. Si es verdad que la utopía terminó en 1989, quienes la vimos terminar mientras leíamos al *boom* estábamos destinados a ser los más aptos para promover la supervivencia de la novela como el género distópico por excelencia. El escepticismo que signa a nuestra generación contra el desencanto de la precedente ha mostrado ser el caldo de cultivo óptimo para la consagración de la novela, ese género que descrea de todo menos de la imperfecta realidad y de sí misma.

Con eso que por un tiempo deseé ese mismo destino para el cuento. Esperé inclusive que la prevalencia y la supervivencia postapocalíptica de la narrativa recayesen en el relato, un género en el que mi anacrónica neurosis se siente a salvo. En el cuento, todavía, rebusco un arrecife para descansar mi escrúpulo y mis últimos despojos de fe en lo perfecto imposible. En el cuento el niño que soy juega a que tiene un mapa en la mano, tierra firme bajo los pies, el cuerpo ceñido por una camisa de fuerza que podría mantenerme a salvo de mis propios arañazos. Acudo todavía al cuento porque me acobarda a veces el abismo de la novela, ese vértigo que en el fondo me atrae porque después de todo es el abismo del mundo descascarado que me tocó en suerte o en desgracia habitar. Con el cuento me refugio, me regalo una caja que imagino suficiente para no dejar de creer en una utopía de perfección que no es ni ha sido nunca viable; con el cuento me doy un contenedor para

que mi materia no se desparrame y pueda yo pulirla hasta el cansancio, ingenuo, quijotesco otra vez, ignorante de que el diamante demasiado pulido no será más luminoso sino cada vez más pequeño, hasta quedar reducido a un grano de arena en el que nada consiga reflejarse, como no sea otro grano de arena: un invisible átomo de silencio que no puede ya decir nada de los hombres ni del tiempo que habitan.

Bien hubiera estado que el cuento dijese más sobre nuestro siglo. Pero no es así, y tanto mejor. Como nadie o como todos, la vida se conjuga en gerundio cuando está en otra parte, nos ocurre antes de que nosotros le ocurramos a ella, esa vida llena como ha estado siempre de accidentes, siempre a jinetas de una solidez que se va desvaneciendo en el aire. Esos accidentes y esos desvanecimientos son por excelencia territorio de la novela.

4

ME QUEDA AL MENOS EL CONSUELO de que, en este imperio ultramarino de la novela como contingencia, al cuento se le concede todavía un puesto honorario. En nuestra tradición el relato sobrevive como un rey viejo, fantasmal y providente que con frecuencia estima necesario aparecérselo a su vástago enloquecido para que éste no olvide su alcurnia y se vengue de quienes quisieron matarlo.

Ricardo Piglia, una de nuestros novelistas más ilustres, se definió alguna vez como un cuentista que a veces escribe novelas para descansar entre un cuento y otro. Le oí decirlo, le creí y puede que hasta lo haya comprendido. Escuchar esto en boca del novelista Piglia, heredero impenitente de la gran tradición austral del cuento latinoamericano, me tranquilizó; sus palabras me producen todavía la sensación de deslumbramiento de quien comienza a entender así, sin más, que en tiempos de horror y distopía la novela volverá cíclicamente a mostrar su esqueleto cuentístico y a parecerse más al *Quijote* de 1605 que al *Quijote* de 1615.

Bien hubiera estado que el cuento

dijese más sobre nuestro siglo. Pero no es así,

y tanto mejor.

Después de todo, la inevitabilidad del cuento como un espíritu gobernante entre las sombras es otra de las grandes lecciones de la gran novela latinoamericana del siglo XX. Nuestra gran tradición novelística se debe al cuento tanto como nuestra actual distopía de dictadores, democracias fallidas y bandidos de cuello blanco se debe a la esperpentización del fervoroso nacionalismo herderiano del siglo XIX. Siempre tarde en casi todo, América Latina alcanzó al mundo justo cuando comenzó a mirar y a mostrar su realidad. En el yermo del escepticismo ante la lengua y la literatura del continente pícaro por excelencia, la feliz legión de grandes novelistas hispanoamericanos nos enseñó que, hablando de novelas modernas, todos los caminos conducen a Cervantes a través de Borges. Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa y Onetti nos demostraron que tanto debió Victor Hugo a Maupassant como Cortázar a Felisberto Hernández. Como los cuentos de Cervantes, los cuentos de América Latina estaban condenados a crecer y desmadrarse en novelas por la simple razón de que la novela se entiende mejor en los tiempos transitivos y los espacios liminales: por eso «El llano en llamas» engendró *Pedro Páramo*, y por eso «Casa tomada» creció en *Rayuela*; por eso nació *Aura*, un relato tan siniestramente fronterizo que es ya un punto más y un punto menos que una novela.

Novela que es cuento que es vida como instrucción de uso, novela como pluralidad del cuentote desbordado de la existencia latinoamericana. Con las novelas de la dictadura y las novelas de la decadencia y las novelas del fracaso de la megalópolis comprendí de qué modo y en qué enorme medida de la cantera del cuento sacaron los novelistas sus piedras en bruto, unas piedras que dejaron así porque sabían que la contemporaneidad americana servía mejor antes opaca que brillante, pues la belleza hoy es un espejo cóncavo capaz de reflejar el hecho de que la realidad de América Latina era la realidad de todos los hombres en otro siglo atroz, un siglo donde vida y muerte nos ocurrieron como sólo ocurren las cosas en la novela: sin esperarlo y sin esperanza, sin mapa posible, siempre reflexionando, siempre urgentes, sumergidos y emergentes, siempre improvisando frente a la sorpresa de la injusticia, el genocidio y el terror, siempre resignándonos a no comprender la historia ni controlarla por la sencilla razón de que la historia va siempre más aprisa que el historiador, y tanto, que mejor parece acudir a la novela, esa ficción de los ojos cerrados, y esperar lo que venga y que sea lo que Godot quiera ●

Anocheecer de piedra

ANTONIO COLINAS

Anocheecer muy frío, violeta,
en el pueblo de altura y de piedra.
¿Por qué he venido a perderme aquí?

Casi todas las puertas de las casas
están cerradas.
Bajo los soportales,
sólo hay luces muy pobres
en esas tiendecitas con cortinas,
con mostradores propios de otros siglos.
Voy paseando y siento
como si el enlosado de las calles
se hubiese fundido y en él se hundieran
mis pies.

He llegado a la noche del convento
de las tapias muy altas,
donde debiera habitar el Dios.
En un rincón descubro su entrada.

Ya es tarde, demasiado
tarde para acceder a lo divino,
pero veo que aún se encuentra abierto
el portón, y lo cruzo.
El zaguán es muy húmedo y muy negro.

¿Qué hago aquí?
¿Por qué traspaso la línea de sombra
sin atreverme a llamar,
al torno, a posar
mis dedos
en la madera de la puerta vedada?
Ya es tarde, demasiado
tarde
y Dios, un día más, queda de un lado
del muro
y mi soledad del otro.

Retornando, escucho el murmullo
del agua en una fuente.
Bajo las ramas yertas de los árboles
veo bancos vacíos sin ancianos.
El pequeño palacio en que gozaron
Goya y la Duquesa
también muere de soledad
en su loma aterida.

Oriente

[novela liminar]

ADOLFO ECHEVERRÍA

—Un buen inglés no bromea nunca cuando se trata de una cosa tan formal como una apuesta—, respondió Phileas Fogg. Apuesto veinte mil libras contra quien quiera a que doy la vuelta al mundo en ochenta días, o menos, sean mil novecientos veinte horas, o ciento quince mil doscientos minutos. ¿Aceptáis?

JULES VERNE

La vuelta al mundo en ochenta días

No acabaría con la enumeración de las torpezas y de los fracasos ocasionados por la circunstancia increíble de que jamás pudimos alejarnos de Longjumeau. Para decirlo en una palabra, somos cautivos, ya sin esperanza, y vemos acercarse el momento en que esta condición de galeotes se nos hará insoportable...

LÉON BLOY

Los cautivos de Longjumeau

Estoy por comenzar a escribir una novela. En este preciso momento, me encuentro sentado ante mi mesa de trabajo. Sobre la mesa hay un cuaderno abierto en una página en blanco. Mi mano, aún inmóvil, sostiene un portaminas que se posa de forma casi imperceptible sobre el papel. Me hallo situado exactamente de cara al norte, de modo tal que mi espalda está vuelta —como es obvio— hacia el sur. Soy alguien que escribe en una lengua en la que palabras, oraciones y frases se delinearán de izquierda a

derecha, motivo por el cual —en razón de las circunstancias que acabo de referir— aquello que escribo se va esbozando e hilvanando, lógicamente, en dirección al oriente. Imagino ahora que mi mano, como si de súbito se animara, empieza a escribir —en efecto, de izquierda a derecha, y de seguro excitada por la misma salida del sol—, puntualmente en el instante en el que acontece el crepúsculo de la mañana, mismo que, dadas las coordenadas geográficas que me circunscriben (19° 29' 52" N, 99° 7' 37" W), se produce, hoy, 9 de junio, a las 7:13 a.m. Imagino, también, que esa escritura se dilata y explaya —en la mente de quien escribe— a lo largo de un solo renglón, de una sola línea caligráfica, de un único paralelo —irreal pero verosímil—, y que va confundiendo su trazo con su propio itinerario topológico y, éste, con su propia travesía, con su propio viaje... Así, las palabras que imagino *escribiéndose* emprenden una migración que las conduce muy pronto fuera de este cuarto en que yo me mantengo quieto. Muy pronto, cruzan calles, avenidas y plazas, y dejan atrás esta ciudad que me rodea para surcar una cordillera de volcanes nevados y una cadena montañosa poblada de pinos y cipreses. (Una manada de ciervos rojos pasta en un valle cercano, y un cazador la acecha —¿armado de un primitivo arco, de un fusil con mira telescópica?— apostado detrás de unos espesos matorrales). Gradualmente, el aire frío y seco de las alturas se vuelve húmedo y cálido, y la vegetación apretada, exuberante, embebida de penetrantes olores. En la lejanía, una ondeante franja de color turquesa anuncia el litoral. Se percibe un aroma impregnado de efluvios salobres. Una estrecha bahía resguarda un puerto en el que hay atracados varios navíos: posiblemente un carguero a vapor, un acorazado, tres o cuatro barcos pesqueros, un bergantín de dos mástiles. (Al final del muelle, una mujer fija su mirada en los confines marinos, aguardando la venida de alguien querido y añorado —¿un hijo, un esposo, un amante?— que prometió regresar hace ya muchos años). Mar adentro, la corriente se torna de un azul con destellos purpúreos. Surge de improviso una población isleña que acaba de ser devastada por un brutal terremoto. (En medio de la conmoción, hay quien revuelve los escombros de muros y techos derrumbados en busca de sobrevivientes, hay quien saquea impunemente la carroña material que descubre a sus pies, hay quien agoniza yaciente en soledad entre las ruinas). Más allá, el océano se extiende como un cuerpo de una densidad inextricable, apenas diferenciable del cielo que se recorta por encima del horizonte. Pero entonces, ¿por qué se tiene la impresión de que empieza a enturbiarse ese lúcido panorama con un

presagio de lluvia, con una amenaza de tormenta, con la brutal inminencia de un tifón? Todo se ha convertido, de repente, en un laberinto vertiginoso de nubarrones asfixiantes, de oleadas batientes y encrespadas, de vientos fulminantes, cegadores, estridentes. (Sin embargo, en el vórtice del caos resulta avistable un *tramp steamer*, fustigado por las atroces embestidas de la marejada —y acaso a punto del naufragio—, que muestra, en la pared de popa, el extravagante aunque curiosamente evocador apelativo de *Nan Shan*). De manera anormal, así de inesperadamente como se hicieron presentes las inclemencias del temporal, éstas tienden a disiparse. En un abrir y cerrar de ojos, reaparece el océano en toda su diáfana y homogénea magnitud. Una brisa cada vez más calurosa irrumpe en el ambiente. No lejos de ahí, asoma un pequeño archipiélago de isletes y, allá adelante, se impone la masa ineludible de un nuevo continente que abraza al desierto más grande del que se tenga noticia: es como si se tratara de otro océano, un océano de páramos y eriales, que fuera la prolongación del ancho y profundo piélago que ha quedado ya rezagado. Las torcidas cimas de las dunas sugieren un continuo oleaje de arena serpenteante del que se desprenden algunos médanos que son sacudidos por una fogosa ventisca que alternativamente perfila y desdibuja sus crestas. Ofusca, deslumbra tanto centelleo, tanto fulgor: el terreno es como un candente espejo de bronce que suscita la vista y la ceguera al mismo tiempo. Se diría que, en millas y millas a la redonda, no existe un alma viva. No obstante, guarecido tras una prominente elevación del suelo yermo, perdura —¿desde hace cuánto?— un oasis con algunas chozas de techo de palma, corrales para el ganado y una que otra acequia. En la medianía de la aldea, hay un pozo en torno al cual mujeres ataviadas con vestimentas de vivos tonos se abastecen de agua llenando unas ánforas de estaño bruñido, que luego portan en equilibrio sobre sus cabezas al volver pausadamente a sus precarias viviendas. Algunas llevan, además, un chiquillo atado a cuestas o tomado de la mano. (Una de ellas —posiblemente la más joven y bella de todas, y de nombre Samaah, Kamra, Nadira o Anwar— carga en brazos a un cabritillo de pelaje moteado que será sacrificado, en unos días, durante las fiestas rituales del próximo solsticio). Salvo los niños y los ancianos, no hay otros hombres en la aldea. Partieron en caravana hace muchos días (o varias semanas, o acaso cerca ya de un mes). Usan unas túnicas de color añil o bermejo, y llevan la cabeza y el rostro completamente cubiertos por negros turbantes de los que tan solo asoma una sombría mirada. (En su lengua se hacen llamar

imushaq o *tuwariq* o *kel tamasheg*, y practican el contrabando de mercancías ilegales con poblaciones apartadas). Pero, aunque perseverantes y experimentados, ningún viajero de esta raza ha alcanzado ni alcanzará nunca —para ver con sus propios ojos— las torcidas orillas de ese río que se avizora ya en la distancia; ni sabrá jamás de la fecundidad de los plantíos que prosperan en sus riberas; ni conocerá a las bestias que ahí merodean (los carnosos cerdos acuáticos, los enormes reptiles de blindados de escamas plateadas, los peces gato que maúllan durante las noches de luna llena); ni tendrá idea de su pasmosa, fabulosa, inconcebible extensión (pues se trata del río más largo del mundo); ni estará en gracia con uno solo de los once reinos que custodian su caudaloso lecho. ¿Y qué sobreviene, qué ocurre *después*, allá, más allá, siempre más allá? Una precipitada sucesión de voces que son imágenes, y de imágenes que son espacio: un bosque de secuoyas y helechos, en el que un lince plateado va y viene en la espesura, un simple paseante al borde de un acantilado que acaba de tomar la repentina decisión de dar un salto sobre el precipicio, un majestuoso palacio de blancas paredes y bóvedas áureas que se repite en un espejo de agua, otro desierto (pero, esta vez, de hielo), un despeñadero y una catarata sobre los que echa a volar una parvada de sinsontes cenizos, un campo de batalla cubierto por la nieve en el que se afrontan dos ejércitos enfilados hacia el aniquilamiento mutuo, una urbe trazada y edificada como un dédalo, en cuyo centro se ha erigido un monumento que representa a una leona con alas de águila y cola de serpiente, otro océano (pero esta vez pródigo en islas, arrecifes y atolones), una salina sobre la que se arrastran escarabajos ciegos, una pradera tapizada de amapolas y genistas. ¿Y más allá, pues? Más allá está la realización del retorno, está la conclusión de este periplo, pues todos convienen ya que la redondez de la Tierra —para quien se desplace siguiendo estrictamente la circunferencia de un único paralelo— le obligará a tornar siempre al punto del que partió. Así que más allá están las plazas, las avenidas y las calles de una ciudad; y, más allá, una habitación en la que un hombre, dispuesto a comenzar una novela, se encuentra sentado ante su mesa de trabajo sobre la que hay un cuaderno abierto en una página en blanco: la mano del hombre sostiene un portaminas que, inmóvil, se posa sobre el papel aún incólume —y es que son las 7:13 a.m. y todavía no ha escrito siquiera la primera palabra •

Fallas de origen: uno mismo y la historia [algunas piezas / apuntes de un work in progress]

DAVID MIKLOS

MAREMÁGNUM O ANTEPRÓLOGO / JUSTIFICACIÓN, CON EL AUXILIO DE BENEDETTO CROCE

EN 1915, a la edad de cuarenta y nueve años o «alcanzado el último año del décimo lustro», Benedetto Croce (1866-1952) escribió una autobiografía intelectual: *Aportaciones a la crítica de mí mismo* [*Contributo alla critica di me stesso*, 1915; traducida por Isabel Verdejo y publicada en Valencia: Pre-Textos, 2000]. El acicate o la chispa que le sirvió a Croce para encarar dicha empresa fue una máxima de Goethe, que aparece como epígrafe del libro: «¿Por qué no hace el historiador consigo mismo aquello que hace con los demás?» [*Werke*, Kürschner, 1806, XXXI, 141].

Hacia el final de sus *Aportaciones*, Croce no puede sino situarse en el presente: «Pero escribo estas páginas mientras ruge a mi alrededor una guerra que con bastantes probabilidades envolverá también a Italia; y esta guerra inmensa y todavía oscura en su andadura y en sus recónditas tendencias, esta guerra, digo, que acaso podría estar seguida de general inquietud o de fuerte entumecimiento, no se puede prever qué clase de trabajos nos proporcionará en el futuro inmediato ni qué deberes nos impondrá. El ánimo permanece en suspenso, y la imagen de uno mismo, proyectada en el futuro, centellea descompuesta como la reflejada en un espejo de aguas tempestuosas» [Croce, 66].

En su tránsito al futuro y entre una y otra guerra mundial, Croce escribió, entre muchos otros libros, cuatro obras historiográficas de largo aliento: *Historia de Italia de 1871 a 1915* (1928), *Historia del reino de Nápoles* (1925), *Historia de la edad barroca en Italia* (1929) e *Historia de Europa en el siglo XIX* (1932).

En 1934, a dos décadas de su entrega autobiográfica y alcanzado el último año del décimo cuarto lustro, Croce buscó su reflejo en aquellas *Aportaciones* y encontró su vigencia: «Vuelvo a coger la pluma, veinte años después, para añadir algunas cosas a mis autobiográficas *Aportaciones a la crítica de mí mismo*, escritas en 1915. Concluía aquellas páginas con una alusión a la tempestad desencadenada en el mundo, y a su oscuro porvenir; hoy, todavía, y desde hace veinte años, nos hallamos sumidos en ella, y no se vislumbra rayo de esperanza alguno que nos augure una salida» [Croce, 71].

Siete años después, Croce hace una nueva escala en sus *Aportaciones*: «Han pasado otros siete años y, no sin estupor, me encuentro vivo todavía y en plena actividad, y escribo algunas anotaciones como continuación de la continuación que escribí casi veinte años después del primer escrito; ésta la escribo, sin embargo, a sólo siete años de distancia, por la razón que dio Pascoli una vez, y es la de que, a cierta edad “los días no vienen, se van”, y no podemos esperar demasiado» [Croce, 91].

Finalmente, en esa nueva adenda a sus *Aportaciones*, Croce terminó por constatar la culminación de aquella tempestad vislumbrada tantos años antes: «Las condiciones generales de la sociedad de mi tiempo no han cambiado esencialmente en estos siete años, salvo en que los conflictos, antes crónicos o latentes, desembocaron hace dos años en una guerra abierta y violentísima» [Croce, 91].

Cuando Croce, de sesenta y cinco años, escribe estas líneas, firmadas en Pollone (Biela) el 29 de agosto de 1941, mi abuela Anna Segall, de treinta y seis, está embarazada de mi madre y refugiada en Lacourt-Saint-Pierre, un villorrio del sur profundo de Francia, a novecientos dos kilómetros del historiador italiano. Judía alemana emigrada de Berlín y, en ese momento, perseguida por los nazis en su avance continental, Anna dedica sus días a la supervivencia, junto con mi abuelo Israel Landesmann y mi tío Marcel.

Todos los datos que conozco de mi familia materna y su éxodo de Berlín a París, luego a Lacourt-Saint-Pierre y, finalmente y pasada la guerra, en su disgregación entre Francia y Alemania, me han sido referidos, de manera oral, por mi madre Monique, quien a los veintitrés años dejó Europa y se mudó, para siempre, a América, no sin dejar una amplia estela de pasado tras de sí.

Pero, antes de proseguir con esta historia, terminemos con la historia aún abierta de las *Aportaciones* de Croce, que vieron una nueva

edición en 1950 (a dos años de su muerte y con ochenta y cuatro de edad), a la que se sumó un tercer y último apéndice, en el que su autor anota: «Estas páginas fueron escritas en 1915, cuando comenzó a verse con claridad que con la guerra europea se entraba en una nueva época histórica; y por eso, al haber sido educado en la época precedente y haber obtenido de ella todos sus grandes beneficios, sentí de manera espontánea no tener nada más que añadir al panorama que había trazado, para no turbarlo con asuntos discordantes».

Ahora sí, volvamos con mi abuela Anna a 1941, año por demás discordante.

El domingo 7 de diciembre, la Armada Imperial Japonesa recrudeció la Guerra del Pacífico (1937-1945) con su ataque a la base naval estadounidense situada en Pearl Harbor, Hawái, evento que determinó la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial.

El martes 9 de diciembre, después de que mi abuela Anna recorriera, embarazada y en bicicleta, los diecisiete kilómetros que separan al pueblo Lacourt-Saint-Pierre de la ciudad de Montauban, nació mi madre Monique.

Cuando en 1942 los alemanes ocupan el sur de Francia, mi abuelo Israel y mi tío Marcel se exilian en Suiza; el primero es confinado en Vevey, mientras que el último, de ocho años, permanece en Berna, en la casa de un pastor protestante. Mi abuela Anna y mi madre permanecen en Lacourt-Saint-Pierre, escondidas de los nazis en un establo.

Los últimos tres años de la Segunda Guerra Mundial son, en realidad, un vacío en la memoria de mi madre, salvo por un par de recuerdos que, muy probablemente, le fueron referidos por mi abuela Anna, aunque ella parece recordarlo igualmente: «Fue durante este periodo cuando lo alemán adquirió una enorme carga negativa para mí: el terror y la prohibición. Por una parte, el terror al soldado alemán, que significaba una amenaza de muerte. Son pocos mis recuerdos de esta época y muchos se confunden con los relatos de mi madre, también parcos, pero tengo totalmente interiorizado el miedo que me inspiraba cualquier encuentro con un uniformado alemán. Al mismo tiempo, mi vínculo con el idioma se encontraba suspendido: el alemán estaba prohibido en casa. Poseo el recuerdo de dos anécdotas relatadas por mi madre, muy significativas en este sentido. Una de ellas refiere la visita de un soldado alemán a la granja, quien me preguntó si quería un dulce. Le contesté: “Ja, ja, ja”, es decir, “Sí, sí, sí”, en alemán.

Así, yo delataba nuestros orígenes y mi madre fue presa del pánico. Para nuestra fortuna, el soldado no reaccionó o prefirió no darse por enterado. Aún me invade cierto estremecimiento cuando evoco esta anécdota. También es muy significativa la emoción que embargaba a mi madre al recordar la visita de otro soldado alemán, muy joven, quien le relató, en alemán, el horror vivido en Stalingrado. Mi madre no podía demostrar que entendía todo lo que el soldado le contaba, aunque sentía un enorme deseo de demostrarle comprensión al desconsolado muchacho. Pienso en el sufrimiento de mi madre, en el dolor que ha de haber significado reprimir todo sentimiento de simpatía por un compatriota que, asimismo, era un enemigo real.» [Monique Landesmann en «Yo, ¿alemana?» en *Istor*, número 30, año VIII, otoño de 2007, 161-162; la edición se titula *Alemania: una memoria actual*].

Al término de la guerra, mi abuela Anna, mi tío Marcel y mi madre se reúnen y viajan a París, mientras que mi abuelo Israel regresa a Alemania, pero a Fráncfort, no a Berlín, y allí permanecerá hasta el final de sus días. Después de un periodo de miseria en el que tanto mi madre como mi tío son internados en distintos orfanatos creados para los hijos de los deportados, mi abuela Anna se empareja con Louis, un judío ruso, sobreviviente del campo de concentración de Mauthausen, y se crea así un nuevo núcleo familiar en un apartamento de la calle Saint Denis.

Mi abuela Anna se separa de Louis, mientras que mi tío Marcel, ya mayor de edad, primero se enrola en el ejército (debe cumplir su servicio militar) y luego busca, en varias ocasiones y no siempre con éxito, irse a vivir a Alemania. Después de un breve idilio en el que madre e hija viven solas y juntas, mi abuela Anna muere víctima de un cáncer fulminante al hígado. Es 1960 y mi madre tiene diecinueve años. No pasará mucho tiempo antes de que, en 1962, conozca a mi padre y, apenas terminados sus estudios de bioquímica, se venga a vivir a México, en donde yo, ahora y a cincuenta y cinco años de distancia en el futuro, pergeño estas líneas, que sirven de entrada a un *work in progress* que busca atar los lazos que existen entre la historia y la literatura.

FALLAS DE ORIGEN O PRÓLOGO / INTRODUCCIÓN DE UNO MISMO, AYUDADO POR MI ABUELA ANNA

No soy historiador. Si bien estudié una licenciatura en Relaciones Internacionales y me zambullí en contadas ocasiones en el estudio de la historia, he dedicado un buen tramo de mi vida profesional a la escritura de ficción. Terminé mi primera novela, *La piel muerta* (México: Tusquets, 2005), en coincidencia con mi entrada a la División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económica (CIDE), invitado por Jean Meyer a la jefatura de redacción de *Istor*, en agosto de 2004. Y aquí sigo, siete novelas, dos libros de relatos y cuarenta y tres ediciones de *Istor* después, convertido en profesor asociado y metido de lleno en el raro maridaje o amalgama creado por la historia y la literatura, gracias a la tenaz insistencia de Luis Barrón. En suma, casi todo lo que sé de historia (primaria, secundaria, preparatoria y licenciatura aparte) lo he aprendido directa e indirectamente de mis colegas de la División de Historia, ustedes, ante los que ahora presento este proyecto aún en ciernes. Pero regresemos con la historia que encendió la lectura de las *Aportaciones* de Croce, que es, a la vez, la historia de Europa poco antes, durante y poco después de la Segunda Guerra Mundial, así como la historia de mi origen o, atendiendo el título de este texto, mi origen ubicado en la historia.

Animado por el relato oral y luego escrito de mi madre, quien en su archivo personal posee los documentos que avalan las fechas y los eventos que le dan un sentido material a su vida, además de la memoria y todas las fallas de origen que ésta pueda tener, me di a la empresa de rastrear la existencia de mi abuela Anna más allá de las fronteras familiares de este par de fuentes.

¿Cómo rastrear, más allá del cartapacio de documentos personales en manos de mi madre, la vida de una mujer nacida en 1907 en Hirschberg, Alemania (hoy Polonia) y muerta en 1960 en París, en donde fue enterrada, para luego ser exhumada —no se pagó a tiempo la renta de su tumba— y enterrada de nueva cuenta en una anónima fosa común?

Antes de responder dicha pregunta, quizá sea pertinente hacer una pequeña digresión y hablar un poco de mi propio origen, más allá de las desviaciones profesionales ya mencionadas, y explicar que nací en San Antonio, Texas, el 8 de agosto de 1970 y no tuve nombre ni fami-

lia sino hasta el 16 de octubre de ese mismo año, cuando fui adoptado y traído a México —país en el que crecí, cuya nacionalidad detento y en donde aún vivo— por mis padres, Tomás Miklos y Monique Landesmann (ya mencionada y hasta citada en estas líneas).

Mi infancia fue feliz y plena, y supe que era adoptado poco antes de cumplir tres años, cuando mi hermana Vanessa, también adoptada, llegó a la casa. No fue sino hasta 1990 que comencé a indagar sobre mi origen biológico y obtuve una historia sociomédica en la que quedaban asentados los nombres de pila de mis demasiados familiares biológicos, así como sus fechas y lugares de nacimiento y, en varios casos, muerte. Pero el año que en realidad detonó toda esta historia, mi historia, fue el aún cercano 2009, cuando supe que iba a ser padre y una especie de alarma genética comenzó a repiquetear tanto en mi cuerpo como en mi memoria.

Resumo la historia: pocas semanas después de saber que mi mujer estaba embarazada, di con el paradero de mi madre biológica. ¿Cómo? A través de internet, primero; luego mediante una carta enviada por correo desde el centro de Tlalpan hasta Schertz, Texas, una pequeña ciudad del área conurbada de San Antonio, en donde fui enterado de que vivía mi abuela biológica. No hubo necesidad de recurrir ni a la ley ni a un investigador privado: bastó con la información que la agencia de adopción había preservado y a la que yo me había hecho acreedor en 1990, más con la habilidad de un asistente anónimo que supo cruzar nombres y fechas en el registro civil de 1950 de una ciudad de California, para luego seguir las huellas del dato conseguido hasta Texas en 2009.

Pero regresemos con mi abuela Anna, que es la real animadora de este proyecto, que habla del tránsito de la ficción a la realidad (histórica); y viceversa.

¿Me serviría internet para encontrar información relacionada con ella, muerta mucho antes de la creación de la World Wide Web, una mujer nacida en 1907 en una localidad de Alemania hoy perteneciente a Polonia, muerta en 1960 y desaparecida en una fosa común? *Ecce Google*.

El resultado de la búsqueda de «Anna», «Segall», «Monique» y «Landesmann» fue instantáneo y fructífero: me llevó a un documento que forma parte del archivo del United States Holocaust Museum, consignado bajo el título de «Unauthorized Salvadoran citizenship

certificate issued to Anne (nee Segal) Landesmann (b. July 29, 1907 in Silesia) and her daughter Monique (b. December 9, 1942 in Montaubon) by George Mandel-Mantello, First Secretary of the Salvadoran Consulate in Switzerland».

Todo en mí dio un tumbó. Había hecho un descubrimiento, sí, histórico.

Compartí el documento con mi madre, quien a su vez lo compartió con mi tío: ninguno de los dos tenía conocimiento de dicho evento, y ambos celebraron mi hallazgo.

El documento es una hoja membretada del Consulado General de la República de El Salvador, C. A., ubicado en Ginebra, Suiza, fechado el 8 de febrero de 1944, y lleva como añadido, muy bien aferrado al papel, una fotografía de mi abuela Anna, mal llamada Anne (hay más erratas, como el año de nacimiento de mi madre, 1942 en vez de 1941, y Montaubon en vez de Montauban, pero eso es una nimiedad en la que sólo repara el editor que llevo dentro).

¿Cómo había llegado la información de mi abuela y de mi madre a manos de Georg Mandel-Mantello, una suerte de Schindler de origen transilvano-húngaro (como mi familia paterna), sito en Ginebra, Suiza, y empleado por el Consulado General de El Salvador? Aunque el documento no lo registra, estoy casi cierto de que fue mi abuelo Israel el que estuvo detrás del asunto, desesperado porque mi abuela y mi madre salieran de la Francia ocupada, si bien no hay un documento similar a su nombre ni al de mi tío Marcel, por lo cual esa nacionalidad salvadoreña nunca reclamada por mi abuela, extensiva a mi madre, sólo fue tramitada para ellas: misterio.

Además de los vericuetos improbables (o eso creo) de mi historia familiar materna oral, el documento firmado por Mandel-Mantello coloca a mi abuela Anna en la historia sólida, escrita, parte de un archivo que no es intangible memoria ni cartapacio personal, y que transforma las mitologías de mi origen (vertida en mi ficción) y sus fallas en una realidad constatable.

Lo que sigue, claro, es rastrear el origen de ese documento, pero ésa no es la labor que aquí me ocupa, o no todavía.

Regresemos, pues, con la literatura. Y, sobre todo, con la historia que la contiene; o que es contenida por ella.

CASO PRIMERO: *La Clôture, de Jean Rolin, o los lugares de la historia [primer tratamiento]*

El 7 de diciembre de 1815, poco antes de las nueve de la mañana, el mariscal napoleónico Michel Ney fue ejecutado por un pelotón de fusilamiento en París. Dicho evento, ocurrido hace casi un siglo, es uno de los puntos de partida del escritor Jean Rolin en su libro *La Clôture* [París: P.O.L., 2002; traducido como *La cerca* por Luisa Feliu y publicado en México / Barcelona: Sexto Piso, 2012], un híbrido de prosa que no es ni novela ni ensayo ni crónica, sino una amalgama de géneros que, bien vistos, no pueden ser otra cosa sino *historia*. Pero no cualquier historia, sino una historia del presente gracias a la intervención del pasado en el devenir cotidiano de Rolin, desplazado al margen de París por voluntad propia, con el ánimo de revisar la vida del mariscal Ney y su tránsito por la historia, así como la microhistoria de una serie de barrios parisinos demarcados por los bulevares Ney y Macdonald.





Fusilado por traición, el mariscal Ney no fue exiliado de la historia sino exaltado por la memoria urbana: su nombre es una marca indeleble en el trazo de París, así como en los anales históricos de Francia. Sin embargo, de su ejecución queda una sola huella tangible, aunque subjetiva, sita en un museo de Sheffield, Inglaterra: *Le 7 décembre 1815, 9 heures du matin*, un cuadro pintado por Jean-Léon Gérôme, en el que Ney yace muerto en el suelo, mientras el pelotón de fusilamiento se aleja de su cuerpo, vestido de civil.

Más allá de la imagen, está la localidad geográfica en la que ocurrió el evento, y sobre este punto Rolin dice: «Las transformaciones efectuadas desde 1815 en el barrio del Observatorio son motivo de que, en la actualidad, la búsqueda del lugar exacto de la ejecución sea, cuando menos, aleatoria. Con toda probabilidad aquel lugar ha desaparecido, o por lo menos ha perdido cualquier tipo de soporte material, y hoy en día está suspendido encima de los andenes al aire libre de la estación Port-Royal de la línea B del RER [el tren de cercanías de París que cruza la ciudad de norte a sur]» [Rolin, 17].

Lo referido por Rolin en *La cerca* nos invita a pensar en la materialidad de la historia, o bien, en la historia y su representación física, para no confundirnos con el materialismo histórico. La historia puede

ser, hasta cierto punto, *tangible y/o visible*, más allá de su registro en tales o cuales documentos, depositados en el archivo, aunque el lugar en el que haya ocurrido esté «suspendido en el aire».

Sin embargo, la historia tiene otro lugar de acción, como Rolin mismo lo demuestra cuando rememora, el 18 de junio de 2000, el centésimo octogésimo quinto aniversario de la batalla de Waterloo, sentado en la terraza del Café Mariscal Ney, desde el punto de vista de la participación del propio mariscal Ney en el evento: «En Waterloo, el mariscal sabe que se juega el todo por el todo, como algunos otros de sus iguales, también traidores a la monarquía restaurada, y más que Napoleón, que en ese asunto sólo se juega la corona. Cuando la batalla ruge con más furia, y ya han muerto cinco de los caballos que montaba con él encima, Ney instará al general Drouet d’Erlon a “aguantar a toda costa”, “porque o morimos aquí, o nos colgarán los emigrados”.

»Poco después de las once, a la hora en que por fin empieza la batalla con un intenso fuego de cañones seguido de infructuosos asaltos contra la granja fortificada de Hougoumont, decidí moverme hacia la Puerta de la Chapelle. En mi opinión, el estruendo del periférico es un equivalente aceptable de los ruidos de batalla y me parecía que si exploraba todas las facetas del nudo vial, que tiene muchas, conseguiría descubrir un trozo de terreno, a ser posible con hierba, que pudiera representar en mi dramaturgia el papel de la meseta de Mont Saint-Jean, en la que Wellington arraigó sólidamente el centro de su dispositivo» [Rolin, 78].

En su relato de Waterloo, del que aquí sólo presento un fragmento, Rolin visualiza la batalla en su mente, a partir de lo leído sobre el evento histórico, y luego lo anima con el resto de su cuerpo, cuando se alza en pos de otro sitio de observación (interior, claro está), con la determinación de *representar* el pasado en el presente, aun en un sitio en donde no ocurrió lo que sí ocurrió. Más allá del sitio de la ejecución de Ney, «suspendido en el aire», la batalla de Waterloo, desde el protagonismo de Ney, está «suspendido en la memoria» de Rolin, que puede pasear el evento por París sin que éste pierda un ápice de realidad histórica. Así, entendemos que la historia tiene un sitio *metafísico*, que no es documento ni es lugar, pero sí es, valga la redundancia, *historia*, y ocurre, desde el pasado, aquí y ahora, depositada en el relato de Rolin: «En la Puerta de la Chapelle, en medio del nudo vial, el campo de batalla de Waterloo presenta, en ese sábado

11 de noviembre [seis meses después de lo narrado previamente], un excepcional grado de suciedad y degradación» [Rolin, 134].

CASO DOS: *Boyhood*, de J. M. Coetzee, o los recuerdos de uno mismo en la historia.

CASO TRES: *Katyn*, de Andrzej Wajda, e *Ida*, de Pawel Pawlikowski, o la manufactura de la historia oficial versus la hechura de la historia de uno mismo.

CASO CUATRO: *Herodoto versus Shakespeare o el individuo y su paso por la historia*.

CASO QUINTO: *San Agustín, Ernst Jünger, Roland Barthes, Benedetto Croce, Karl Ove Knausgaard y tutti quanti: autobiografía, ficción e historia*.

CASO SEXTO: *(Uno) Antes de la historia: narración y prehistoria en la cueva de Chauvet*.

CASO ÚLTIMO Y CONCLUSIÓN: Una muerte sencilla, justa, eterna, de Jorge Aguilar Mora, o la historia como justificación de uno mismo •

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras analizadas

- San Agustín, *Confesiones*, 1654.
- Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bill Bryson, *Shakespeare. The World as Stage*. Nueva York: HarperCollins, 2007.
- J. M. Coetzee, *Boyhood. Scenes from Provincial Life*. Nueva York: Penguin, 1997.
- Benedetto Croce, *Aportaciones a la crítica de mí mismo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Françoise Dolto, *Infancias*. Buenos Aires: Zorzal, 2006.
- Herodoto, *Los nueve libros de la historia*. México: Porrúa, 1971.
- Ernst Jünger, *Tempestades de acero*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*. México: Era, 1990.
- Georges Perec, *Nací*. Madrid: Abada, 2006.
- Jean Rolin, *La cerca*. México / Madrid: Sexto Piso, 2006.

2. Películas analizadas

- Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams* (Canadá, Estados Unidos, Francia, Alemania, Reino Unido, 2010).
- Pawel Pawlikowski, *Ida* (Polonia, Dinamarca, Francia, Reino Unido, 2013).
- Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (Francia, 1955).
- Andrzej Wajda, *Katyn* (Polonia, 2007).

3. Teoría

- Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1973.
- Marc Bloch, *Introducción a la historia*. México: FCE, 1949.
- Roger Chartier, *On the Edge of the Cliff. History, Language, and Practices*. Baltimore / Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Jean Chesneaux, *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*. México: Siglo XXI, 1977.
- Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968.
- Luis Fernando Granados, *Sueñan las piedras*. México: Era, 2003.
- Keith Jenkins, *Re-thinking History*. Londres / Nueva York: Routledge, 1991.
- Keith Jenkins, *Why History? Ethics and Postmodernity*. Londres / Nueva York: Routledge, 1999.
- Reinhart Koselleck, *Futuro y pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Reinhart Koselleck, *historia/Historia*. Madrid: Trotta, 2004.
- David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Françoise Perus (compiladora), *La historia en la ficción y la ficción en la historia*. México: UNAM / IIS, 2009.
- Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 1995.
- Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Geoffrey Roberts (editor), *The History and Narrative Reader*. Londres: Routledge, 2001.
- Simon Schama, *Landscape and Memory*. Nueva York: Vintage, 1995.
- Mauricio Tenorio Trillo, *Culturas y memoria: manual para ser historiador*. México: Tusquets, 2012.
- Varios autores, *Historia ¿para qué?* México: Siglo XXI, 1980.

Una preparación de la novela

JAIME MESA

I.

TERMINEMOS PRONTO: la novela no ha muerto porque cada novelista funda su propia teoría de la novela. De esta forma, como cabeza de la Hidra, cada vez que una novela deja de leerse (por moda, temporalidad, incompatibilidad temática, lo que sea), o cada vez que un novelista «falla» en la apuesta estética o llega a un punto sin retorno, surgen dos novelistas en sentido contrario, paralelo o igual. La tradición literaria es un punto sin retorno donde la combinación entre temas, formas, experimentos y convenciones se mezclan de tal manera que aunque un rastreo crítico es posible, la pluralidad acompaña esta etapa que vivimos como escritores y lectores. Si Milan Kundera afirmaba que las eras de la novela no eran la suma de cada novela que se había escrito desde el *Quijote*, sino cada novela que adoptara un tema existencial y lo iniciara, lo continuara o lo terminara, la posible revisión de la tradición novelística en Occidente se condensa y vemos que sorprendentemente quedan muchos espacios en blanco para contar, para seguir novelando.

¿La forma de la novela se acabó? La novela no tiene una forma absoluta: alguien le cuenta una historia larga a otro; alguien pretende contarle una historia larga a otro; alguien decide no contarle una historia larga a otro. Hay un personaje (o dos o cien), hay un deseo y hay un narrador. Eso es todo.

¿La realidad ha acaparado de tal manera (salvaje y hambrienta) las historias que el lector sólo cree o se interesa si lo que ocurre realmente pasó? Hablo de estos nuevos libros en los que un protagonista de una historia real (un terrorista arrepentido, un mal padre, un asesino, un defraudador, lo que sea) se propone revelar el conocimiento sobre el mundo que le dejó

vivir. Si bien estos libros pueden ser novedad y, quizá, tienen la enorme novela *Mi lucha*, de Karl Ove Knausgård, como uno de sus climas, logran una «ficcionalización artificial», y pasada la novedad se integrarán como una posibilidad dentro del gigantesco mundo de la novela.

En este sentido, además, todo contamina a la novela. Incluso sus derrotas. Es decir: desde novelistas que escriben por dinero o fama, hasta editores que proponen temas de moda, hasta críticos literarios que ponderan esto sobre aquello, hasta autores que son una isla (sólo en apariencia) y se encierran a escribir para publicar o no después. Todo contamina a la novela, sus ventas millonarias, y las ediciones completas que van a la trilladora, los grandes adelantos y el pago en especie. Los novelistas de Nueva York y los de Moscú, los del norte de México y los del altiplano. El cine, las series de televisión, y las discusiones sobre el libro electrónico como asesino del libro en papel. Todo influye, todo marca. Y el rasgo principal del novelista es su grado (o no) de contaminación del mundo. Los odios, las envidias, las venganzas tanto como los perdones, los ejercicios honestos y la lealtad. En gran parte, la novela es la «no acción». Me explico. Alguien te odia durante años, despotrica aquí y allá, entra en tu vida, y justo cuando estás por construir una valiente defensa y responder decides callar. Y entiendes: ese odio es un motivo, esa persona es un personaje, esos largos años son un conflicto ascendente. Y, entonces, no actúas, guardas silencio y escribes una novela.

Todo ese mar de situaciones y acciones que ocurren incluso, en contra de la novela, es la novela.

La novela es el género más orgánico, y en este sentido se parece a los idiomas que crecen y se revitalizan porque todo lo comen, porque son modificables, porque parte de su ritmo sanguíneo está en la incorporación de elementos ajenos o, en principio, extraños.

2.

MI IDEA DE LA NOVELA proviene de ser lector. No, antes que eso, proviene de escuchar novela. Cuando era niño, mi padre cada noche me leía un capítulo de *Los tres mosqueteros*, de *Robinson Crusoe*, de *La Isla del Tesoro*, de *El Conde de Montecristo*. Las primeras nociones de novela son, entonces, esto: un narrador poderoso (la voz de mi padre), un halo de luz iluminando un mundo desconocido (la linealidad de la lectura, una palabra tras otra), la sorpresa (las nuevas palabras) y la emoción (el drama de los personajes, el deseo de los personajes, lo que hacen y están dispuestos a hacer los

personajes). Bajo esos cuatro pilares está construida mi literatura. Y este aprendizaje, más que los elementos técnicos, es mi identidad, la familia. Por eso, de alguna forma, un novelista como yo no puede dejar de escribir. Hacerlo es morir, es renunciar. ¿Qué hace, entonces, un novelista como yo enfrentado a una idea abstracta como «la muerte de la novela»? Nada. Tomarlo, si acaso, como un pretexto o un motivo para escribir otra cosa. Seguir escribiendo. Aunque la novela es un género para viejos (entendiendo viejos como personas maduras, con derrotas y victorias, con heridas, graves, de guerra, psicológicas o físicas), se origina en los primeros años. De esta forma algunos fundamos nuestra tradición literaria, que es irrenunciable. Primer momento: uno es novelista por las novelas que escuchó y que luego leyó. Otra noción: uno mismo es su lector. No existe el Otro.

3.

LA NOVELA, como cualquier escritura, se funda en la imposibilidad. La imagen, los sonidos, las abstracciones, las emociones y todos los elementos que surcan tu cabeza como moscas son en tanto no se despeguen de ese receptáculo perfecto que es la mente. Cuando adoptan la plasticidad de la palabra, ese sendero de hormigas que avanza sin detenerse del alimento al nido se desvanece. Aquí, en este segundo periodo, en el que tratas de unir la imposibilidad con el Otro (el lector) es cuando la tradición literaria se adopta por sorpresa: los libros que encuentras en esta etapa, ya sea vertientes de los primeros, o recomendaciones de un coordinador de taller o de los compañeros, resultan bombas atómicas: un mundo sorprendente que te jala hacia su centro y no te suelta. Es una etapa peligrosa: la comodidad de esta tradición adoptada que muy probablemente no pertenece a tu país, sino a tu nueva patria: tu literatura, es cómoda y puede eternizarse. En mi caso, cuando desperté, el Boom estaba ahí: Cortázar, Vargas Llosa, Donoso y García Márquez. Pero justo cuando estaba por quedarme a vivir en Macondo, entendí que esas novelas tenían dos padres: la identidad, lo latinoamericano (en el fondo) y la novela norteamericana: Faulkner, Dos Passos, etcétera (en la forma), y pasé, en meses, del deslumbramiento primario de los Boom al deslumbramiento total de los norteamericanos. Le debo, entonces, a esa etapa la conformación de mi mundo literario.

De la imposibilidad formal, nada en el papel suena tan bien como en tu cabeza, pasé a otra imposibilidad, ésta sí desastrosa y definitiva: la temática. Al repasar mi mundo interior, entendí que México estaba a la cabeza. Lo que quería contar era mi historia familiar, las apariciones o desapariciones

ciones registradas en los recuerdos de mi infancia, las primeras sorpresas respecto al mundo, la sonoridad de mi memoria. Pero, quizá, era tal mi cercanía, hacen falta años para aprender a alejar lo cercano e íntimo, que, salvo un puñado de cuentos bastardos y una novela fracasada que ocurría en Puerto Escondido, el tema mexicano se me negó. De ahí la intención de abandonar mi país y situar mi primera novela, *Rabia*, en Estados Unidos. Con esto, sin saberlo, me inscribía, sin saberlo, en la tradición cosmopolita mexicana iniciada en los Contemporáneos (y más atrás) y continuada por el grupo del Crack. Eran literaturas que, en ese momento, no conocía.

Además, también sin saberlo, me hice un escritor realista, preocupado en extremo por la conciencia de los personajes (adoptando la tradición de Dostoyevski) y saltando por encima de cualquier intento experimental. Mi novela, entonces, se volvió tradicional y sólo me arriesgué al explorar la «zona muerta», ese *harakiri* que ocurre casi siempre a la mitad de una novela en la que detienes la progresión dramática, como si le pusieras pausa a una película, para respirar, y confrontar al lector: «esto que lees no existe, es real, lo escribí yo». Con esto, la omnipresencia total del narrador del siglo XIX se rompe. En *Rabia* afiné dos de mis intereses más específicos: atención al personaje y sus deseos y un narrador poderoso que pueda contar todo lo que se proponga.

En mi segunda novela, *Los predilectos*, la intención cosmopolita estaba en pleno: una narradora nacida en Los Cabos, de madre mexicana y padre estadounidense, que traba amistad con dos ucranianos y un japonés y que, al final, se casa con un africano. La novela, con saltos, va de México a Nueva York y Londres. Formalmente potencié la digresión: ese animal de la memoria, esa promesa incumplida que, si no se trabaja con precisión milimétrica, resulta en un desorden tedioso. Ahí, otra vez sin saberlo, me cobijé en la tradición literaria del *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne: ese héroe del deseo incumplido, del engaño, de la farsa discursiva.

Estas primeras novelas, resultados de la intuición más que de la planeación, me regresaron, no sé si por necesidad o por ambición o ignorancia, a México y a mi vida. En primer lugar, *No me has vencido*, una novela inédita centrada en la lucha generacional entre una fotógrafa joven y un novelista maduro. Por supuesto, uno de los temas es el desamor. En segundo lugar, hallé una suerte de «memorias de un burócrata» en *Las bestias negras*, relato de una semana en la vida de un cacique cultural de medio pelo, del que un narrador burlón, moralista, prejuicioso, en tercera persona cuenta sus perversiones y sus modos de mantener el aparente control que siembra el

poder en espíritus débiles. Esta novela podría ocurrir en cualquier provincia de México y la extrañeza y gran descubrimiento fue la cercanía con muchos lectores que se sintieron muy cercanos a la trama. Aunque hay saltos temporales, es una novela tradicional realista.

ASÍ QUE AHORA, a mis treinta y nueve años, con tres novelas publicadas y una diversidad de lecturas que van de los clásicos a los grandes maestros del siglo XIX, pasando por literaturas excéntricas, comerciales y hasta regionales (soy un interesado de la literatura poblana), qué clase de novela es la que leo y la que me interesa escribir.

En primer lugar, como lector busco la novedad existencial. Es decir: posibilidades: posturas excéntricas ante la vida, decisiones anómalas, y deseos que lleven al personaje hasta donde no sabía que podía llegar. Ya no tolero las veinte páginas en primera velocidad, bajo un regodeo de la contemplación del mundo. Mucho menos indecisiones o posturas herméticas que me hacen pensar que el autor se ha tomado sus ideas demasiado en serio. Siempre apelaré a la duda dramática, a la ironía sobre sí mismo o sobre lo que se plantea. Si las primeras diez páginas se presumen de una belleza abismal pero me obligan a cargar una cruz, no sigo la lectura. Honestidad y conciencia de lo diáfano. Me gusta que el novelista sepa que no tiene ningún nexo con su lector, que yo (o el Otro) no tengo ningún interés en su mundo interior ni en conocerlo y que, entonces, se afane en interesarme, en intrigarme, de una forma que ni *The Sopranos* o mi videojuego favorito, *Halo*, puede hacer. Le exijo que, al menos al principio, sea el mejor novelista posible para ese momento. Después ya podré permitirle altibajos o apropiaciones del yo en donde, de manera paciente, atenderé su lentitud o tedio, sus obsesiones no confesadas.

En primer lugar, como lector busco la novedad existencial. Es decir: posibilidades: posturas excéntricas ante la vida, decisiones anómalas...

Como novelista, la cosa se complica. Carezco de ideas excéntricas pero no de obsesiones. Esta búsqueda en la oscuridad, pero una oscuridad no por ausencia de luz, sino por aturdimiento por tanta imagen y ruido que existe, me ha traído pocas certezas y demasiadas dudas. Tengo una idea clara: la obra maestra. Y qué entiendo por obra maestra: una mirada diáfana que logre contarle todo de esa forma que, por virtudes o defectos, nunca antes había sido dicha así. Por eso, *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais; *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne; *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, de Daniel Sada, y varias cosas de Nabokov y Don DeLillo, aparecen ante mí en sueños cuando imagino la novela que pretendo escribir. La codicia me ha llevado a pretender el intento de la exageración de mis obsesiones (las obras maestras siempre son una exageración, siempre) en escenas muy plásticas que he leído en todas esas obras. Mi edad me permite ese sueño y seguiré ahí tantos años como mi salud me lo permita o hasta que la victoria final cierre ese capítulo.

4.

CREO QUE EL MÉTODO de escritura condiciona el tipo de novela que escribes. Una novela lenta escrita a lo largo de diez años. Una novela rápida escrita en seis meses o tres. Escribir todos los días o cada mes. Todas serán distintas. Y acá, esta postura ante la escritura, funciona como modificadora y revitalizadora del animal novelístico.

Desde hace mucho me quedó claro que yo no puedo escribir todos los días. Me gusta demasiado la vida para soportar jornada a jornada de la soledad de mil voces de la escritura. La frustración que encuentro cada vez que pretendo ejercer algún tipo de disciplina me ha hecho desear más de una vez abandonar la literatura. Todo parte de una idea: la novela es el verdadero espejo del alma humana. Y el alma humana, la nuestra, la del Otro, la mayoría de las veces está podrida o en el proceso de estarlo. Así que esa visión que, como dije, se pretende diáfana y honesta, muestra un estado de la propia alma que no siempre estamos dispuestos a ver. Lo diré como es: cada que me dispongo a escribir, he imaginado, siento que estoy frente a un pelotón de fusilamiento. Entonces mi vida es un intento por evitar la escritura. Pero, acá está la trampa, a los diez minutos, si realmente tengo algo que decir, inicia el milagro, siento que alguien me cuenta todo al oído y no he encontrado placer mayor que el de escribir. Esa contradicción, también, es reina de mi escritura. Habitualmente todo inicia con una imagen, una intuición, un deseo. De ahí, no trabajo más que recordando

cada tercer día ese cuadro, o fotografía, o cortometraje. No escribo una sola palabra hasta que no tengo el cuerpo completo de la novela, aunque repose, desmembrado, sobre una plancha de la morgue. Así, luego de un año o dos, un día, como si fuera un chispazo, una epifanía, un logro, llega. Ahí está. Alternando los susurros con los gritos. Y sé que es momento de empezar.

Las semanas siguientes son un martirio esperanzador. Sé que ya existe pero que no tengo inicio. Y, para mí, el inicio de una novela tiene tanta importancia como su corazón. Según recuerdo, he provocado hasta veinte intentos en falso antes de dar con el adecuado. ¿Cómo sé que es el adecuado? De nuevo, por la intuición, escucho el fraseo y sé que el fondo y la forma, por fin, se han casado. Es, creo, uno de los momentos más gozosos, la victoria que me dará fuerza los siguientes meses de escritura.

¿Qué ocurre después? Obsesivamente pienso en la historia, en sus posibilidades. Cada día, cuando despierto, me cuento la novela desde el principio y me detengo, a veces ya en la noche, hasta donde voy. Dos horas, dos meses, dos años, lo que las acciones y los conflictos, atenazados por el deseo, hayan regalado. En este momento, mi confianza en el narrador es total. Sé lo más importante: quién es, desde dónde cuenta y, cuidado, esto es algo que a todo mundo se le olvida, por qué cuenta lo que cuenta. En las noches hago el resumen mental y mido posibilidades. Al otro día, la maquinaria comienza.

En algún punto que no me preocupa tanto llega la escritura real, no ya ese carnaval de ideas, sensaciones y nubes en forma de monstruos que hay en mi cabeza. Así que me siento a escribir. Soy capaz de avanzar hasta treinta cuartillas en una sola noche o una mañana. Y así toda la semana, a veces cinco días seguidos, a veces seis, otras sólo cuatro. Y justo cuando la bala ha salido del rifle y avanza a la velocidad del sonido se detiene. Lo pierdo, se va. En este punto no tengo ni idea de lo que he escrito, no encuentro respuestas y, casi siempre, no me importa. Cuando era más joven, luchaba. Me plantaba frente a la hoja en blanco o, lo peor, la continuación de la hoja llena, y me esforzaba. Un día entendí, creo que justo cuando supe que la vida estaba, siempre, por encima de la literatura, que debía retirarme y que, con la certeza de que la novela estaba ahí, en algún lugar de mi cabeza, irme a meter a la vida de nuevo. De esta manera, descubrí que mi proceso implica: una semana de trabajo por dos de descanso. Un día el *click* llega y continúo escribiendo. Así durante un año o dos.

5.

EL NARRADOR es el personaje principal. Es el único al que conocemos a cabalidad, realmente. De todos los personajes, de todo lo que se cuenta, podríamos dudar. Todo lo dicho ahí podría ser un engaño o parcial. Así, lo único verdadero se encuentra en el narrador. Al revisar sus guiños, olvidos, intereses, menciones, no menciones, reconocemos a nuestro único interlocutor y debemos tomar decisiones respecto a lo que nos dice.

Mis principales reflexiones como novelista, quizá entendiendo ya que mis temas son cuatro o, a lo mucho, cinco, tienen que ver con el narrador. Así, uno que ofrezca rumores, la imposibilidad de la realidad, las verdades a medias y las distintas versiones, contradictorias, de la vida, es el que me interesa. Alguien que produce un solo sonido, o muchos, pero que son, equivocados o no, verdaderos o falsos, la única posibilidad de conocimiento respecto a tal o cual mundo. Si tenemos un telescopio con uno de los lentes rotos o defectuosos, «eso» que vemos será lo real hasta que nos demos cuenta del fallo del telescopio. «Eso», es lo real. Y revelar «eso» es, creo, mi tarea actual como novelista.

6.

EL NOVELISTA es las novelas que lee o que no ha leído y quiere leer. Un novelista es las cosas que ha vivido pero, sobre todo, las cosas que no ha vivido o las cosas que desea vivir. De esta forma llegamos a la idea: el novelista es la novela. Cada novelista funda su propia idea de la novela, su propia teoría. La evolución e involución de la novela es la novela. Así, este género nuevo, una invención con poco más de cuatrocientos años, se reproduce justo al término de cada novela leída, en el momento de un chispazo original que tendrá dos finales: la desaparición en la mente de un lector, cuando éste muera, o el nacimiento en la mente de un novelista cuando escriba otro primer párrafo •

El pan nuestro de cada día

JOSÉ LUIS RIVAS

1. El patio de recreo de una escuela de provincia. La chiquilla escapa a la carrera, y una vez que consigue tomar suficiente delantera a sus santurronas persecutoras, vuelve su cabeza y las mira sonriendo cuando le gritan: «¡No huyas, RompeImágenes!».

2. Un camerino, en la misma escuela, situado debajo del campanario de la capilla. Una fuente de piedra murmura en medio del patiecito. Los niños se persiguen unos a otros y espantan sus pasos a las lagartijas que remedaban salpicaduras de verdín encostradas en la barda.

Un rato después, en el camerino a oscuras—. Sobre una repisa las obleas de almidón, que, por algún defecto de hechura o cocimiento, no serán engullidas ya como hostias en la ceremonia de la misa. Obleas imperfectas, recortes de hostias sin consagrar... Un cántaro de barro colorado, para el agua que brilla por su ausencia. En la pared una silueta rechoncha, inconfundible: la de la madre celadora.

3. En Ozuluama, una mocita, la flor más bella del ejido, es subida, a la fuerza y entre sollozos, a una camioneta por dos guardias municipales, también indígenas, que la arrebatan del rancho para llevarla al palacio del sátrapa en turno. La luna resplandece sobre la torre de la iglesia. El reloj no agota todavía su cuota de servidumbre. Y suena.

4. Una habitación de la capilla habilitada como salón de clases. Cuadros piadosos revisten las paredes de color caqui. Hay una tarima pegada al muro, y colgado de éste, una pizarra. La madre Ventura, de pie, espiga de entre los niños que están sentados en rústicos bancos de madera, a una niña rubia y muy tímida. Es huérfana de padre, y su lengua tropieza o se atora con las palabras que la monja insiste, selectivamente, en arrancarle de los labios.

—Carolia, bonita pero tonta. Ve a sentarte y deja de llorar. Que pase ahora la que no para de hablar...

5. El sacristán recorta las sacras obleas para la misa de domingo. Dice que nos dará una de las que quedaron defectuosas a cada uno de los del salón de párvulos. Y, para tal fin, que formemos una fila luego de la clase. Uno sólo tiene que abrir la boca y dejar que él ponga la hostia non sancta en nuestra lengua. Su dedo es grueso y se demora dentro de cada boca. Nos dice entonces: «¡Muérdela!», pero no saca el dedo y grita: «¡Ay!». El dolor le apaga una torva sonrisa que un minuto antes le poseía por entero.

6. Ante la casa del jefe de la «cooperativa» pesquera una muchedumbre armada con palos, tablas y piedras levanta una pancarta exigiendo justicia. La casa tiene las luces apagadas. Los padres esconden a sus hijos violadores en el sótano, como a un tesoro.

7. Unos meses después se ve a aquellos adolescentes, exonerados ya de todo cargo, caminando por la calle principal de la capital del estado, escoltados por sus abuelos, cuyos labios extremadamente delgados y cubiertos sólo por un ralo bigote, se relamen al paso de un chiquillo apuesto que se cruza con ellos por la misma acera y que le sonrío al trío, ignorante de que puede ser empalado y asesinado impunemente en el barranco de algún cerro ●

Julieta y Eulalia

[novela en proceso]

JAIME ECHEVERRI

LA CASA APARECE y desaparece entre la niebla. Nubes espesas cubren la memoria. Mi memoria que ahora tiende a desaparecer como la casa donde se tramó mi vida. Era un paraíso y un infierno. Rodeada de árboles añosos, plantas exóticas y orquídeas sensuales, marcó mis vacaciones y me volvió otra. Está escondida en una especie de valle rodeado de montañas. Unas vacaciones fueron largas, muy largas. Otras pasaron tan rápido como del día a la noche. Y todo por Julieta. No sé qué fue primero, si ella o su nombre. Lo que no he dejado de saber es que Julieta ha estado en mí siempre.

La memoria es parecida a esas ciudades donde los habitantes se pierden al doblar la esquina. Y se encuentran de pronto frente a lo que menos quieren. No es lo que me pasa ahora. De repente me entró la nostalgia, esos punzones de nostalgia que nos obligan a revivir algunos momentos. Y me dio por ver la casa de los abuelos, me subí al carro y ahora estoy aquí metiéndome en la niebla, aunque el día es despejado. Sábado de verano, sábado de sol.

La carretera sube y baja y los árboles parecen congregarse a los lados para saludarme. Algunos son los mismos que veía cuando veníamos todos, papá al volante y mamá dándonos instrucciones. Ella siempre daba instrucciones, todo debía hacerse como ella ordenaba. Otros son arbustos recientes y bajos, sin esas sombras grandes de los viejos, de troncos arrugados y gruesos. Aunque se ven los cambios, el trazado es el mismo que tengo en el recuerdo. El camino no es muy largo y se ha hecho más corto con los años al extender sus brazos la enorme ciudad devoradora. El sol abraza, rodea con un manto de oro las hojas de los árboles. Es bueno ir despacio, subir y bajar por el

camino, recorrer la montaña. Antes todo este territorio me parecía enorme, un mundo misterioso y atractivo, un mundo por descubrir. Mis primos, Julieta y yo, organizábamos excursiones que duraban el día entero. Y, ya crecidos, montábamos a caballo e íbamos más lejos. No siempre había sol. Muchas veces nos perdíamos entre la niebla. La niebla no se aparta de mi memoria, no porque haya querido olvidar (siempre olvidamos), sino porque es como una tela envolvente, como un paño algodónoso que parece limpiar las cosas, los árboles, la casa, que aún no se ve desde aquí.

Las visitas a la finca del abuelo me encantaban y me llenaban de emoción y ansiedad. Por un lugar especial de la casa y porque en esas temporadas yo tenía más tiempo para pasar con Julieta. En la casa, Julieta a veces se cansaba de mí. Además ella iba al colegio, yo también, pero a otro, a primaria, y teníamos poco tiempo para estar juntas. Me ponía como loca cuando anunciaban las vacaciones en esa casa vieja con sus posibilidades infinitas. El tiempo no parecía correr y todo tenía la lentitud de las esperas. Y el lugar era un cuarto con una mesa enorme, un par de sofás y tres paredes forradas de libros; la otra era una ventana grande con cristales desde el piso hasta el techo por donde se podía ver buena parte del jardín cuando las cortinas de lana virgen estaban recogidas a los lados. El abuelo pasaba allí buena parte de los días. La llamaba pomposamente *la biblioteca*. Parecía llenársele la boca al decirlo. El abuelo era una especie de ave que volaba siempre alrededor de los libros. Creo que a Julieta y a mis primos no les interesaba ese mundo. Para mí era un imán. Mientras veníamos, me imaginaba ya abriendo alguno de los libros que el abuelo había escogido para mí.

Antes de llegar sacaba la cabeza por la ventanilla, contrariando a mamá, que se desgarraba vestiduras y todo tratando de hacérmela meter otra vez. Era su gran fracaso. Nada me podía impedir sentir el viento fresco en la cara, revolviéndome el pelo. A veces Julieta me jalaba de la cintura para hacerme entrar y eso me llenaba de alegría, yo no sabía por qué. Siempre linda Julieta, su pelo brillante y negro y largo y ella tan alta y tan blanca.

El camino hace sus vueltas de serpiente en mis recuerdos. Siento el aire golpear mis mejillas y vuelvo a sentir las manos de Julieta agarrándome para hacerme meter la cabeza. Y siento otra vez el mismo placer, esa alegría que me hacía cosquillas en el cuerpo.

Cuando llegábamos a la finca, era la primera en bajarme y correr a la biblioteca. El abuelo abría los brazos y yo le saltaba encima. Me daba unas vueltas en el aire y después me mostraba los libros que tenía para mí. Ésos eran los que todos sabían que leía, eran una muralla que me servía para esconder los que nadie podía saber que yo hojeaba despacio para poder entender lo que contaban.

Así conocí dos placeres: leer y engañar.

LA NOVELA VIVE, REVIVE, SOBREVIVE

De modo recurrente se lee u oye decir que la novela ha muerto y en verdad hay muchos escritores y editores que hacen lo posible por hacer que la afirmación parezca cierta. Sin embargo, no se necesita ser muy inteligente para comprobar que la novela vive y, muchas veces, se alimenta y apropia de otros géneros para crecer. Esto no debe parecer extraño. Basta considerar su multiplicidad formal notando los cambios sucedidos entre *Don Quijote* y *Ulises*, por citar sólo lo más evidente.

Tal vez no haya una forma expresiva más dinámica y plástica. Si hay algún texto en constante movimiento es éste. Forma dispuesta siempre a trascender sus límites, espacio de libertad. Hanif Kureishi, en el prólogo de su libro *Soñar y contar*, hace un recuento de la perpetua ilusión de su padre por ser un escritor de novelas; de sus ilusiones y de su frustración. Parte de allí para reflexionar sobre el sentido general de la narración, de la creación de ficciones, de esas deformaciones de la realidad, surgidas del disgusto ante lo que llamamos o consideramos «real». Y esto vale tanto para el mundo exterior como para el interno.

Y es que en esa rebeldía tal vez esté la clave —aunque no su carácter— de un género que no respeta fronteras y que está siempre dispuesto a asaltar otros géneros para crear realidades ficticias. Ficción, imitación, mimesis. Aunque parta de la experiencia viva del autor, aunque se nutra de la noticia de hoy que mañana empieza a ser historia, o de lo histórico mismo, en el fondo se aleja de todo ello para ser otra cosa. En alguna parte, Marthe Robert comenta que la novela no pretende «captar, representar nada real». Aunque parezca real, aunque construya o reconstruya un suceso, su intención no es otra que manifestar una inconformidad con la realidad. Su deseo, su ilusión, su objetivo es cambiarla, según ella. La novela permite que la vida gris nos muestre una de sus mil caras. Y la hace memorable.

Cada novela es una apuesta. Cada escritor expone su propia concepción del género. Y en esa proporción tenemos una variedad amplia de posibilidades narrativas. De hecho, podemos hallar en librerías novelas de diversa condición, por temas, situaciones y tratamientos. Pero hay períodos de sequía, en los que se impone un modo o una moda. Entonces el panorama se contrae y encontramos novelas repetidas por diversos autores. Juego de réplicas que hace que la novela parezca en agonía.

Si hablamos de lo novelístico, hablamos de una historia prolongada, distinta de la ficción corta que no se detiene en explicaciones y que, de uno u otro modo, pretende repetirse, perpetuarse completamente. La novela, en cambio, por su extensión permite el devaneo, la digresión. Y esto es posible porque no admite reglas fijas y rechaza cualquier camisa de fuerza. Si el cuento tiende a ser repetido, recontado, la novela se comparte invitando a otros a leerla. Prolonga su efecto ampliando el número de sus lectores.

Por otra parte, su libertad, su *pathos* libertario, trasciende lo formal e impulsa un contenido jamás sujeto a lo moral. Esta característica es fundamental para Kundera. «Suspender el juicio moral no es lo inmoral de la novela, es su *moral*», afirma. El novelista se ve obligado a situar sus historias y sus personajes, suspendiendo su juicio sobre ellos. La conducta del personaje no es la suya, es la propia de ese sujeto, que por ser de ficción no deja de ser posible, y es la que le confiere su grandeza o singularidad. Nada más, nada menos.

Creadora de realidades posibles e imposibles, de personajes que crecen y salen de sus páginas para adquirir una vida que trasciende los siglos, que acompañan a quienes los han conocido a través de la lectura, e incluso a quienes saben de ellos sólo por referencias de lectores. La novela siempre se renueva y asume mil posturas e imposturas. Y está allí al alcance de los ojos para satisfacer las necesidades surgidas desde nuestra deficiente imaginación •

Consideraciones acerca de la primera piedra

LUIS JORGE BOONE

1. ASÍ COMO LOS SOLTEROS y los casados se desprecian por motivos puramente teóricos, lo mismo que los jóvenes y los adultos se tienen desconfianza basados en razones que no son sino literatura fantástica, los escritores inéditos y los ya publicados se miran con distancia al creer que, pareciera, juegan en bandos contrarios. Ciertamente, un abismo separa a quienes han entregado a la imprenta un original de quienes carecen aún de plan para ver su nombre en letras impresas.

Esto significa lo mismo que si, en una carrera de fondo, uno de los competidores se desmarcara del conjunto y se adelantara. Significa que lo que seguirá sigue en suspenso. Un *sprint* efectivo no anuncia necesariamente una permanencia a la cabeza. Hay muchas formas de correr la maratón literaria. Cada uno de los competidores encuentra la suya, tarde o temprano, y es entonces cuando empieza su propia carrera, la de verdad. Porque, en realidad, aunque hasta ahora el ejemplo integre a una masa recorriendo el mismo camino, tras los mismos objetivos, lo cierto es que cada uno de los competidores corre en su propio planeta, a una distancia unos de otros perfecta para presentirse entre sí, pero también para sentirse el último ser humano vivo en la galaxia, que es la única forma de concentrarse en sus propias expectativas y circunstancias.

Lo que separa a los dos bandos —publicados e inéditos— es bastante obvio: la obra en los anaqueles, en las mesas de novedades, en el catálogo editorial, y, si todo sale bien, en la imaginación de los lectores. En ese objeto inicial, la primera obra, descansa, hasta antes de que exista en papel y tinta, el deseo de un escritor: mostrarse ante el público, inaugurar su obra como un producto cultural que pueda

movilizarse socialmente —más allá de un círculo pequeño que, quizá, acompañó e impulsó de manera solidaria la gestación.

Pero hay una situación que tal vez sólo se percibe una vez que se ha dejado atrás dicho debut, cuando se disipa la polvareda ese libro funcionará, de ahora en adelante, como una llave para entrar al universo literario de quien lo firma. Las primeras novelas, los primeros libros de poemas, las primeras colecciones de ensayos o de cuentos, contienen las temáticas que se desarrollarán en futuros libros, marcan los nortes de los problemas formales que le interesa afrontar; son un discreto sumario de los modos, los asuntos; prefiguran el futuro, la obra por venir. Por ello, las obras iniciales tienen un cariz de desesperación que les da intensidad; poseen un aura de misterio porque han aparecido, materialmente, de la nada; contienen el presentimiento de que esa escritura bien podría no terminar ahí; son un objeto ambiguo: realidad y promesa.

2. HACIA LA MITAD de *Suave es la noche*, la última novela que alcanzó a terminar y publicar, Francis Scott Fitzgerald describe así a uno de los protagonistas: «Como les pasa a tantos hombres, había descubierto que sólo tenía una o dos ideas, y que su pequeña colección de ensayos, ya en su quincuagésima edición en alemán, contenía el germen de todos sus posibles pensamientos o conocimientos». Dick Diver, joven psiquiatra de personalidad encantadora y alrededor de quien todos adivinan un futuro brillante, escribió hace bastantes años su *opera prima* y ahora, al enfrentarse al reto de concretar una segunda obra —la que lo llevaría a ser ya no una promesa sino una realidad cumplida—, está seguro de que la mejor vía para lograrlo es subir el listón de sus ambiciones.

Para ello, planea concretar un libro dividido en dos volúmenes. El primero consiste en una detallada clasificación, mientras que el segundo es, en realidad, «una versión considerablemente ampliada de su primer librito, *Psicología para psiquiatras*». Esta novela ha fascinado a los lectores por diversas razones: la prosa lúcida, aguda y brillante de Fitzgerald, así como la precisión con que expone la psicología de sus personajes, para mencionar un par de ellas. Extraliterariamente, la historia causa fascinación debido al largo periodo de escritura que significó y los altibajos que debió librar el novelista para concluirla, pero, sobre todo, por el contenido autobiográfico que sostiene algunas tramas.

Es un dato conocido que los conflictos del personaje de Nicole Diver, esposa de Nick, están basados en la enfermedad mental de Zelda Fitzgerald y su calvario en busca de una cura, además del bagaje de conocimiento en el área que ganó su marido al recorrer la experiencia junto a ella de manera solidaria. En este sentido, no es descabellado pensar que ciertos rasgos de Fitzgerald pasaron a Dick, y que el gran temor —nunca dicho, siempre latente— del personaje por no lograr sus metas —o mejor dicho, las metas que los demás le marcan con sus admiraciones, sus apegos y las apuestas sentimentales que parecen jugarse a su favor (o quizá en su contra) en su círculo social— provenga de alguna experiencia propia del autor. Nicole, al hablar con su marido, le recuerda: «Siempre decías que un hombre aprende cosas y cuando deja de aprenderlas es como todos los demás, y por eso lo que debe hacer es adquirir poder antes de que deje de aprenderlas».

Si la novedad nos mantiene vivos, hay que estar seguros de que, cuando ésta se agote, hace mucho nos hayamos convertido en estatuas. Duraderas e insensibles.

3. LOS PRIMEROS LIBROS contienen una elección. La de dónde ha decidido el autor que empieza su historia, dónde inicia el pasado que le concierne. La juventud, que es la puerta —amenazadora o plena de promesas— de la adultez, los sinsabores de la adolescencia, la utopía o el invierno de la infancia, o bien en la prehistoria de los padres y los abuelos.

Eduardo Antonio Parra afirma que a un escritor le bastan la infancia y la juventud para escribir. La idea suena atractiva, sólida: la cantera temática se asienta en los años de formación, cuando el descubrimiento del mundo, el ensanchamiento de sus fronteras, es la labor cotidiana del niño, del adolescente. Luego, los desafíos formales, las maneras de abordar el material, serán concebidos en las etapas posteriores, cuando la conciencia busca las formas más adecuadas para contenerlo, mirarlo desde fuera, manipularlo para poner en jaque sus significados.

Comúnmente llamamos «obsesiones» a los elementos más visibles en la obra de un autor. Los vasos comunicantes, los asuntos que se repiten, las referencias que permanecen, provienen de esa matriz vital. Aunque el origen y la gestación de toda creación escapará siempre a los intentos de rastreo de parte de su creador, todo libro tiene dos

biografías: una que es posible compartir, delimitar, comentar, el momento en el que empieza la batalla con la forma, y ésta es la segunda parte, precisamente la que se elabora en la conciencia. La otra se libra en el inconsciente, a espaldas de todo movimiento volitivo, se puede extender hacia la oscuridad de la prehistoria, cuando, ante unos ojos sobre los que la inteligencia actuaba de manera primitiva, la luz caía por primera vez sobre todas las cosas. Imposible guardar recuerdo de los primeros años. Pero a ellos regresamos, a veces en sueños, a veces en ese plano abierto de la ficción.

El narrador de *Suave es la noche* dice en algún momento: «Se habla de que las heridas cicatrizan, estableciéndose un paralelismo impreciso con la patología de la piel, pero no ocurre tal cosa en la vida de un ser humano. Lo que hay son heridas abiertas; a veces se encogen hasta no parecer más grandes que un pinchazo causado por un alfiler, pero siguen siendo heridas».

Quizá el retrato más bullicioso de esas experiencias primigenias que dejaron su marca sea esa primera obra. El material está expuesto. Lo que falta, por suerte, es la clave. Porque así cada lector podrá inventarla, para internarse por caminos ajenos, pero hacia sus propias heridas.

4. EL GUARDIÁN DEL VERGEL delinea el mundo de hombres solitarios y paisajes hermosamente agrestes que comprende la novelística de Cormac McCarthy. *Americana* contiene ya los delirios y temores contemporáneos que Don DeLillo rastreará en todos sus libros posteriores. En *Ampliación del campo de batalla*, Michel Houellebecq presenta ya una voz firme, la mirada desencantada con la que desenmascarará en adelante los desencantos de la época. *Goodbye, Columbus*, de Philip Roth, contiene ya las temáticas que encontraremos en los distintos estratos que animan su obra: el judío asimilado, la sexualidad que al ser reprimida se vuelve amenazante, el peso de la moral colectiva en la vida privada.

Pero también hay salidas en falso, libros que los autores desearían nunca haber escrito, e incluso hay quien, cada que puede, desaparece de sus semblanzas: *Jugada de presión* (publicada originalmente bajo seudónimo), de Paul Auster, quien dice haberse encontrado a sí mismo con la autobiográfica y multigenérica *La invención de la soledad*. José Saramago se encargaba de desestimar sus dos primeras novelas,

Tierra de pecado (publicada en 1947) y *Claraboya* (que dejó inédita y fue publicada de manera póstuma en 2012), y marcaba el inicio de su obra con *Levantado del suelo*, título que hace alusión no sólo a la lucha por la dignidad de las clases desprotegidas que tiene lugar en la novela, sino al sentimiento del autor al encontrar el estilo y el tono que caracterizaría a su obra en adelante. La primera novela de Salman Rushdie, *Grimus* (1975), no tuvo el mínimo eco entre la crítica y el público; sin embargo, cinco años después, *Hijos de la medianoche* le ganó el renombre que ahora tiene, al virar de la fantasía y la ciencia ficción a esa versión asiática del realismo mágico que es hasta hoy su sello personal.

Los periodos formativos de los escritores se desarrollan con una individualidad rabiosa. Las obras se cultivan a distintos ritmos, amasando ese «núcleo de necesidad» (el término es de Houellebecq) en el que se apelmazan memoria e imaginación, dudas y seguridades, rumbos y desconciertos que habrán de encarnarse en la primera obra. Pero, ¿es su derecho obviar una parte que, ciertamente, puede ser sumamente frágil, como la de los primeros intentos, pero que dice y revela tanto de la gestación y los orígenes de los universos que fascinan a sus lectores? ¿A quién le corresponde decidir dónde empieza la madurez, cuándo terminan los tiros de práctica? Muchos autores niegan rotundamente las reediciones de sus primeros libros, pues se sienten inseguros de sus virtudes, e incluso están convencidos de sus muchos defectos. Una vez, un amigo escritor vio en mi biblioteca la primera novela que publicó, y que tanto desdeña —y, si me apuran, que me parece que detesta—, y su impulso fue no mirarla, hacer de cuenta que no estaba ahí. Llegué a pensar que me la pediría, para destruirla, e incluso pude armar una imagen suya sustrayendo el ejemplar del anaquel. Sin embargo, nada de eso ocurrió. El libro sigue ahí, y mi amigo sigue sin contarlo en su marcador personal.

¿Prisa al publicar? ¿Falta de autoconocimiento? ¿Malos consejos editoriales? ¿Taller literario equivocado? ¿Una posibilidad de salir del anonimato demasiado buena para desecharla? Tal vez ninguna de las anteriores. La historia de la literatura nos dice que incluso los más grandes escritores cometen un desliz, o un par de ellos, y que muchos de éstos se verifican en los años tempranos, o bien en los crepusculares, cuando la potencia creadora mengua (pero ése puede ser tema para otro momento). Si hasta el más vulgar y anodino de los artistas

tiene derecho a un día de inspiración, entonces el creador más dotado puede ser presa de la mordida de la mediocridad.

¿Y dónde podemos ubicar a esos escritores que han dejado apenas un libro, un par de ellos, como prueba de su genio, y cuya estela es más perdurable que fugaz? Obras que nacieron de un golpe, casi, y que resultaron certeras, maduras, inagotables; obras que cuyo epicentro se encuentra, curiosamente, en las novelas. Pienso en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; en *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger, y en *La conjura de los necios*, de John Kennedy Toole. Haya sido la causa la muerte o el síndrome Bartleby (como llama Enrique Vila-Matas a la renuncia a la escritura), el silencio que les siguió fue casi definitivo, pues existen relatos y otros títulos que completan o redondean el universo ficcional de los autores, pero es posible afirmar que la posteridad y el favor de generaciones de lectores que han ganado los autores se deben a esas novelas medulares.

5. EN EL ENSAYO *Holgazanear mientras la musa recarga pilas*, el novelista norteamericano Richard Ford revisa los tiempos creativos y los tiempos de ocio que ha mezclado para establecer sus ritmos de escritura. «En estos treinta años me he puesto como objetivo dejarme largos periodos sin escribir, tanto que mi vida de escritor parece tener más de no escritura que de escritura, lo que apruebo calurosamente [...] nunca imaginé que estaba en este oficio para batir récords de velocidad de escritura, ni para acumular grandes cifras». El autor de *Canadá* hace un elogio de la propia percepción de las necesidades y los ritmos de trabajo, del autoconocimiento en el que cada autor establece sus parámetros a la hora de crear una obra. «La mayor parte de los escritores escribe demasiado», afirma, y concluye que «es difícil escribir justo lo suficiente». Considera que si su «flojera» al escribir sólo le permitió escribir siete libros en veintiséis años (el ensayo se publicó originalmente en 1999, y su primera novela, *La última oportunidad*, salió de imprenta en 1976), se trata de una decisión muy personal, ni más ni menos legítima que la tomada por otros escritores que deciden ser prolíficos, o encuentran una razón para escribir todos los días, todo el tiempo.

La primera regla del creador debe ser convertirse por entero en el dueño de su tiempo. Decidir sus velocidades y sus momentos, hacerlo de una forma totalmente independiente, consciente, egoísta.

Esa batalla, que se libra contra el mundo, nunca termina, pero debe empezar lo más pronto posible.

La autocrítica la dan la distancia de los años y la experiencia que en ellos se acumula. Los pasos que culminaron en resbalón, los principios fallidos, las búsquedas que prometían velocidad de fuga y terminaron en un callejón sin salida, fueron, de muchas formas, necesarios. El aprendizaje empieza a dar sus frutos cuando el escritor es capaz de rastrear a sí mismo y decidir sus procesos, vivir a plenitud y bajo sus propias reglas la materialización de éstos que son los libros.

Aunque la verdad última es que el autor, desde su primera página publicada y hasta la última, le pertenece al lector. Él decide qué quedará y qué no. El lector, los lectores. Los de ahora y los de mañana. Única medida que al final importa. La inmensa suma, la incontenible dispersión de individualidades lectoras que conforma el presente y el porvenir de la imaginación del mundo ●



Capítulo I: Un hotel extranjero

MARIO GOLOBOFF

Enorme cuando se pone de pie, apenas notable cuando está sentado, encorvado, hundido, el hombre se desentiende de toda postura física, y únicamente escucha su voz, o su voz interior, o lo que en su memoria, que sólo es de voces, parece una voz interior.

Siempre fue de hablar poco, y de dar de hablar poco. Peleó por lo que quería, sin hacer alardes. Ahora tiene un sentimiento confuso, que no sabe si es la anunciación de un gran día o la caída final.

Vivió todo lo que vivió, pero en bruto, como los niños. No pensaba jamás en un futuro lejano, para el recuerdo. Su existencia fue acumulando involuntariamente las piedras, que caían del muro. Pero el muro creció, y él ya dejó de entender.

Lo que la gente denomina Doctrina Secreta dice que para cada persona hay un otro astral. Hace unos meses, acaba de aparecer en París un libro de un anarquista, de un loco, de un sabio, que extrañamente se titula *La eternidad por los astros*. El autor se llama, o se hace llamar, Blanqui, Louis Auguste Blanqui, y sostiene que todo se repite en el casi infinito cielo. Hay mundos paralelos y perfectamente iguales, que albergan y copian aldeas y campos como los nuestros, seres como los nuestros. «¡Todas las encrucijadas del cielo están abarrotadas

de nuestros dobles!», exclama el francés. Tal vez sea cierto, tal vez, en algún lugar del espacio celeste, un poeta, o un hombre que quiere ser nada más que poeta, sueña con él.

Él está ahí. En una pieza de hotel, donde, como en toda frontera, preguntan poco y sirven mal.

Presiente que puede pasarle algo. Acaso algún brasilero quiera agredirlo, acaso un enviado de Buenos Aires, pero ¿para qué?

No tiene enemigos personales o no los conoce; tampoco fortuna. Sus adversarios políticos lo ignoran, lo subestiman. ¿Quién va a atacarlo?

No bebe ni le atrae el opio. Apenas si fuma tabaco, aunque, a veces, mucho para sus pulmones. Tendrá que aguantar solo esta angustia que le crece, que no sabe qué es, una enfermedad, un latido, un malestar, o esa cosa oscura y mentida, la inspiración.

Camina y atraviesa el cuarto una y otra vez. Hay libros sobre la cama y la mesa, pero ya no los lee. Marcha buscando algo que no está allí. Algo que no pasa por la ventana ni por la calle extranjera. Algo que perdió su lugar.

Se desespera, se embota: seguramente lo que persigue está en el silencio, en la soledad, en una lengua que nunca se habló y que él tendrá que dar la ilusión de que se habló alguna vez, para que la gente sienta que es real, como la palabra de un padre, como la de Dios.

O como la de éste en el que ahueca por fin la garganta, metiéndose en ella como quien revive, como quien renace, como quien vuelve al origen. Éste que antes de nacer quiere ya tener nombre, antes de cantar y de contar sus penas quiere que le digan quién es, un gaucho, un pobre diablo, un tal Fierro •

Cuando las palabras no eran las cosas

ROSA BELTRÁN

De mis más antiguos recuerdos, uno muy claro fue haber percibido que el mundo se dividía en dos. El de los «hacedores» y el de los «fabuladores». Los hechos eran los hombres. A ellos pertenecía el reino de los cielos. Ser hacedor era irse a trabajar todo el día, era «tu papá es muy responsable y como es muy responsable no está». Ser hacedor era otra de las formas de llamar al abandono. Mi madre, en cambio, era la fabuladora. A través de ella conocí el olor y el tacto, mis primeras narraciones sobre el mundo, y poco después, el sonido de las cosas. Mi madre era una voz. Un torrente explosivo hecho de muchas voces, propias y ajenas, porque era una excelente imitadora. Su magia consistía en que la persona imitada no se parecía nunca al original, aunque lo recordaba. De algún modo misterioso ella lo hacía surgir mediante un gesto, un rasgo mínimo, que luego transformaba, convirtiendo al aludido en él y alguien más. Alguien que había ganado en interés y en vida con su sola imitación. Mis hermanos y yo nos sorprendíamos de ver que el imitado no era el ser plano y convencional que conocíamos, sino un individuo fascinante que habríamos de descubrir por su boca. Porque mi madre hacía seres temibles del vigilante, el panadero o la empleada de un banco minúsculo, el único que existía entonces por Tlalpan, una suerte de galerón oscuro y gris que se llamaba Banco Internacional y que tenía sólo dos empleados. Por ella sabíamos del destino espantoso de aquel que, ajeno a su suerte, pasaba tocando un silbato en su bicicleta con el fin de espantar a los ladrones; del gallego malencarado que contaba el pan y luego escribía con dificultad, en un trozo de cartón, el precio; de la solterona que sellaba los pagos bancarios con un objetivo de venganza en mente.

Por ella, la vida adquiriría un sentido y la gente que nos rodeaba, un propósito, aunque un propósito desastroso casi siempre.

Mi madre hablaba y hablaba. Nada la podía parar. Discutía por todo, ganando invariablemente las batallas. Por la leche que venía pasada. Porque a ella, antes de pagar, le habían dado otro precio. Porque en la calle había tantos hombres y nadie para defenderla cuando alguno le faltaba al respeto.

Pero esto último no era verdad. Una vez me tocó ver a un hombre que venía en bicicleta, se detuvo, le dijo algo y le apretó un pecho. Enseguida, un automóvil con dos hombres se frenó. El que iba junto al conductor le preguntó si aquel sujeto le había hecho algo, ella asintió, el coche arrancó y lo alcanzaron. Las dos vimos cómo uno lo pescaba de las greñas mientras el otro lo molía a golpes. Cuando terminaron, nos hicieron una seña. Mi madre se acercó y el tipo le pidió disculpas. Ella, por supuesto, no se las aceptó.

Mis tías hablaban con ella sin parar, moviendo la cabeza a un lado y otro, como si dijeran: «¡Qué mundo éste!». Mis primas y yo las oíamos comentar. Nosotras calladas y ellas hablando, siempre de acuerdo, como un solo bloque de voz y no como cinco hermanas. Y pese a la sensación de seguridad sabíamos que algo estaba mal. Porque lo que servía era hacer. Fabular era una forma de pasar el tiempo, de perderlo incluso. Algo que se hacía a escondidas, con un gusto a culpa y a secreto.

Oír a mi madre era lo único que tenía y esto valía bien poco. ¿Qué haría cuando ella no estuviera? Lo único que podía esperar era que el mundo se pareciera a lo que ella contaba. Que las palabras dejaran de ser un remedo de las cosas.

Un día, después del desayuno, mi papá nos sentó a los hermanos en la sala y nos dijo: «Voy a leer, y advierto: haré preguntas». Nos quedamos sentados, muy formales, viéndolo sacar un tomo de la Enciclopedia Barsa, capítulo: «El proceso de la digestión». Cuando abrió el libro y nos enseñó unas láminas los cuatro nos quedamos atónitos. Lo que vino después fue mucho peor, una lectura incomprensible, y eso mismo, nos dijo, estaba ocurriéndonos en ese momento dentro del cuerpo. Nunca habíamos escuchado esas palabras. No entendíamos, ni teníamos la menor esperanza de entender. Y por eso, gracias a eso, las imágenes verbales se volvieron, de pronto, realidades vivas y el sonido fue por fin una presencia autónoma. Los protagonis-

tas del proceso de la digestión eran los habitantes del país donde yo vivía, resguardada del mundo y a salvo de su chatura. Y me sentí feliz y en mi elemento, al menos durante el tiempo que duró aquella revelación. Primero imaginé una casa sin dueño donde a un portero neurótico llamado Píloro se le iba el tiempo en abrir y cerrar la puerta. El gordo de la historia, de nombre Bolo Alimenticio, se movía dificultosamente por pasillos estrechísimos hasta toparse con Licina, quien, al verlo, decidía seguirlo por siempre y para siempre sin necesidad de explicar las razones de su amor extravagante. Estaba feliz, haciendo algo que nunca antes había hecho con las palabras. Estaba aprendiendo a leer. Y aunque aún no lo sabía, el método y la voz eran el eco de otra voz, y en el acto de interpretar había una sombra. Era mi madre.

Visto el hecho desde hoy podría decirse que entré a la literatura por la puerta falsa. Comencé a leer siendo una mala lectora. Entendía lo que quería, no lo que el libro o el autor pretendían decir. Desde este punto de vista podría objetarse: ¿hasta qué punto es esto leer? Pero también, y más honradamente habría que preguntarnos si es posible leer el mundo de otra forma. ¿Hay algún modo de evitar la mediación, la propia historia, esa interpretación singular que cada uno hacemos del espíritu de una obra? Hoy me doy cuenta de que esa forma de lectura representó para mí el poder de evocar imágenes en ausencia. Fue la posibilidad de dar forma a un mito personal a partir del mero sonido de las palabras.

En la ceguera de nuestras primeras lecturas hay implícita una forma de iluminación. Los límites que tan rígidamente imponemos al significado de una obra nos hacen perdernos del falso pero insustituible deslumbramiento de la primera experiencia, de ese momento adánico en que la palabra es un talismán y el mundo un recipiente donde caben todas nuestras fantasías.

Entender el significado del diccionario

¿ue para mí la forma de acceder

a la madurez.

El país de la infancia está lleno de confusiones poéticas. Su signo verbal es la alquimia y su objeto implícito es transformar la paja en oro. Un día escuché a una tía decir que toda, o al menos buena parte de la riqueza de la familia, la habíamos perdido por culpa del «tenedor de libros» de mi abuelo. Yo no sabía a qué podían referirse los «malos manejos» de los que mi tía hablaba ni mucho menos que un «tenedor de libros» es, o era, en realidad, un administrador: el que llevaba la contabilidad de un hacienda. Para mí, «tenedor de libros» era el que estaba en posesión absoluta de los objetos más valiosos de la tierra. Desde mi punto de vista no había hombre más rico ni más afortunado que aquel que tenía todos los libros y podía leer cuantos quisiera. No me extrañaba, eso sí, que, no siendo un hacedor sino un lector —y tal vez hasta un fabulador—, el tenedor de libros hubiera sido el causante de la desdicha de nuestra familia.

Entender el significado del diccionario fue para mí la forma de acceder a la madurez. Y aunque leer es también un paulatino proceso de aprender a llamar al pan, pan y al vino, vino, algunas veces veo la conquista de esa cima como un edén perdido. Un día, una amiga me contó que había sufrido en su infancia un sortilegio verbal del mismo tipo. Su padre trabajaba de supervisor en una fábrica de aceros que se llamaba Fortuna. De modo que cada mañana, cuando el papá se iba a trabajar y decía: «Voy a Aceros Fortuna», ella imaginaba, como en los cuentos, que aquel hombre ejemplar iba en pos de infinitas riquezas hasta sólo Dios sabía dónde, así que esperaba (y por lo visto esperó toda su infancia) ver al padre entrar forrado de talegos de oro y dueño de un reino donde se hablaban vocablos como abretesésamos de posibilidades.

Otra amiga mía pasó su infancia ahorrando cuanto dinero cayó en sus manos. Toda su niñez guardó monedas con obsesión de urraca porque temía no tener de grande un capital suficiente para pagarle a su madre por sus daños, pues cada vez que hacía un estropicio ella le advertía: «Esto lo pagarás con creces». Y ella imaginó que las creces serían sin duda un tipo de moneda.

Crear en el diccionario es una forma de quitarle a la palabra eso de alado y sagrado que según Platón tiene la oralidad. Usarlo es sólo una forma de recordar que mi infancia se ha ido para siempre, aunque a veces, fantaseo con la idea de que volverá el día en que empiece a perder la memoria.

Una vía tramposa, pero útil, de recobrar a ratos esa magia (la voz de mi madre) consiste en leer un libro abriéndolo al azar. Es un juego que hago con frecuencia y que confiere a casi cualquier obra un carácter que la aleja de lo vacío y lo pagano. Impidiéndome seguir la trama, el libro se resiste a revelar su significado, como ocurre con los textos sagrados, y se vuelve en cambio un acicate que me ayuda a transitar por otros mundos. Nunca he sentido que traicione a un autor al leer de este modo. Más allá de nosotros, el libro tiene su propio espíritu, y Borges nos recuerda que aún en la Biblia se dice que el espíritu sopla donde quiere.

Fue escuchando las historias de otros y más tarde rehaciéndolas como supe que mi mente había encontrado por fin su domicilio. Ya que nunca mi vida podría ser tan rica y tan compleja como la de los demás, estaba condenada a vivir de ellos, a tomar sus palabras y volverlas techo y sustento, y por tanto, a llevar una existencia vicaria. ¿Cuál de las dos mentía, cuál era la verdadera y cuál la falsa? ¿Quién sería más yo, la que vivía o la que deseaba? El escritor es el que juega a ser otros; es el que pone en los otros sus verdaderos miedos, sus anhelos. Es la travestista que usa un sustantivo como un traje de dos vistas y dice «escritor» cuando en realidad quiere decir «escritora».

Leer y escribir desde este cuerpo implicó siempre un acto de travestismo. Nunca, al leer *Metamorfosis*, de Franz Kafka, me pregunté cómo podía identificarme con el protagonista, si Gregor Samsa era un hombre y yo una mujer. Lo mismo ocurrió con Jean Valjean, con Raskólnikov o Stephen Dedalus. No obstante, no he sabido que un lector varón se identifique con un personaje femenino construido por una escritora.

Aceptar que mi mundo sería libresco y que mi intrepidez se limitaría a conquistar páginas impresas con la emoción renovada de quien en cada una se acerca a su *Terra Incognita* no fue tarea fácil. Con frecuencia oí a mis padres decir: «Niña, ya haz algo, deja de leer». Y también, contradictoriamente: «Sé tú misma». ¿Cómo podía ser yo una, la misma, y a la vez leer? Y también: ¿cómo podía imaginar sin caer en la tentación de ser otra? Gracias a los libros que tuve y pude leer fui Juana de Arco y me salvé y me morí varias veces, henchida de un sentimiento piadoso y de una enorme compasión por mí misma. Fui alternativamente princesa, mujer vampiro, mártir cristiana y esclava mora. Cuando me cansé de todo esto, fui reina de corazones y mandé

cortar varias cabezas. Pero no siempre elegí tan bien a mis fantasmas. Por alguna razón que ignoro, inevitablemente mi Dr. Jekyll se deja matar por Mr. Hyde y en cada lectura de *Madame Bovary* se refrenda mi imposibilidad de no caer bajo el hechizo de su verdad poética; quizá por eso estoy condenada a sufrir la traición de todos mis amantes.

¿Qué deseo se oculta tras la elección que uno hace del personaje que va a marcarlo en la literatura pero también en la vida? Cuando escribí *La corte de los ilusos* quería acercarme al poder para minarlo desde el ángulo más improbable, el de la vida doméstica. El sueño de casi todos los hombres es un gran imperialismo propio: en su fuero interno, y no tan interno, desean la adoración de los pueblos, el dominio del mundo, la entrega de todas las mujeres. Y el sueño de las mujeres ¿cuál es? ¿El de Nicolasa, la hermana senil del emperador, quien vive soñando el sueño del amor romántico para no despertar a su propia locura? ¿Cuál es el sueño de *El paraíso que fuimos*? ¿El de Encarnación, madre de un aspirante a santo, imposible encarnación de la normalidad? ¿Y el sueño de Darwin? ¿A qué sueño obedecen los coleccionistas?

El deseo, o aquello con lo que lo ocultamos, es el tema constante de lo que escribo. ¿Es posible desear algo que además de los libros no provenga del aluvión de imágenes prefabricadas por la televisión y el cine, la psicología y los manuales de autoayuda y superación?

Vivir a través de otros, deseando y al mismo tiempo temiendo ser esos otros, he ahí el drama de nuestro tiempo. He ahí también mi huella. Cada vez que inicio un libro o escribo una página, que es otra forma de decir, cada vez que entro en contacto con alguien más, madre, oigo tu voz. Una voz que al ser todas las voces me confirma al leer que no estoy sola •

Acapulco

[fragmento de una novela en proceso]

ALBERTO CHIMAL

ANTES DE LO QUE ME PASÓ hace unos meses, prefería no pensar en los sucesos extraños.

Me daban vergüenza aun cuando nadie salvo yo los conocía.

No sé qué pensaba. ¿Creería, tal vez, que alguien podría llegarlos a conocer si no tenía cuidado? ¿Que me oirían hablar dormido o algo semejante? ¿Que eran un deshonor, una infamia?

Tendría que haberme dado cuenta de que no tenía sentido. Ni el día en que mi mamá, mi propia madre, estuvo casi al lado mío, se dio cuenta de nada de lo que estaba sucediendo. La vez que se me apareció Jesús.

Esto es bastante normal, según parece. Mucha gente habla de eso a lo largo de la historia. Por ejemplo, los santos. O las personas que van a las iglesias carismáticas. No creo que todos los casos sean reales, pero siempre he procurado escuchar a quienes cuentan historias sobre el tema debido a mi experiencia personal. No les puedo decir de entrada que me parecen locos o ignorantes. Como también dicen las revistas de lo insólito (*Contactos Extraterrestres* lo dice mucho), hay que tener siempre una mente abierta.

Lo de Jesús. Yo tenía siete años y estaba en Acapulco. Creo que en esa época me había olvidado por completo de mi encarnación y de las otras visiones de cuando era mucho más pequeño. Ya he dicho que me pasaba eso. Además eran las vacaciones de verano. Siempre solíamos ir a algún lugar con playa. El trayecto era especial desde levantarse muy temprano en la madrugada, sacudirse el sueño a como diera lugar, subir todavía a oscuras al coche que conducía mi tío Enrique, enfilarse hacia la carretera México-Toluca (yo no entendía por qué no se llamaba carretera Toluca-México) y llegar al Distrito Federal cuando apenas iba a amanecer, para

poder estar en el aeropuerto a la hora señalada. Mi tío ponía Jazz FM en la radio del coche y era la única vez que escuchaba esa música rara que sólo le gusta a él. Dave Brubeck. Chick Corea. Miles Davis. Quizá me gustan algunas piezas de Brubeck o de Corea. Antes les decía *canciones*, pero ahora sé que son piezas porque no hay quien cante en ellas. Como varias de Pink Floyd o de Rush.

Siempre con el jazz de fondo llegábamos al aeropuerto y bajábamos del coche para entrar y llegar con las tías Bertha y Marcia, que en realidad son amigas de mi mamá y no parientas, pero con las que íbamos siempre. Entregaban los boletos, que venían en copias de varios colores. Esperábamos mirando por las ventanas de las salas de espera, mientras la oscuridad en el cielo se iba retirando despacio. Después subíamos al avión y a volar. El sol salía por detrás de las nubes cuando ya estábamos muy arriba.

Pensaba que aquello era el despertar del mundo. Así, con esas palabras. También me imaginaba el despegue del avión con música: a veces era más jazz de mi tío Enrique y otras algo venido de un comercial, de esos que anuncian cosas tremendas y extraordinarias.

Esa vez, como otras, el avión llegó a Acapulco, llegamos al hotel, nadé como dos horas en la alberca, comimos y volví a nadar. Me gustaba más la alberca que el mar. No se me metía arena en las sandalias. A lo mejor no era del todo nadar. Daba vueltas y vueltas en el agua metido en un salvavidas. Me gustaba ver girar el cielo. Me detenía y seguía girando. A la hora de regresar al cuarto estaba muy cansado y muy quemado por el sol, como siempre que iba de vacaciones a la playa. Mi mamá me regañó, que también era lo habitual, durante todo el trayecto en el elevador y por los pasillos hasta llegar al cuarto. El 1412, lo recuerdo. Me acosté en la cama (había dos en el cuarto: una para mi mamá y otra para mí) y me desperté algún tiempo después. Las luces estaban encendidas pero no había nadie conmigo. Estaba solo.

Tuve miedo. No sabía a dónde podía haberse ido. No se había llevado nada de sus cosas. No sé por qué lo primero que se me ocurrió fue eso, que podría haberse marchado y haberme dejado allí. Fui hasta la puerta y la abrí. No había nadie en el pasillo, que estaba bien iluminado pero en cuyo fondo había una ventana negra, negra, negra. Desde algún lugar llegaba el eco de una música que me recordó a Brubeck, aunque tal vez sonaba a otra cosa. Salí. La puerta se cerró en cuanto estuve afuera. Hasta ese momento se me ocurrió que debería haber buscado la llave y haberla sacado del cuarto conmigo. Tal vez mi mamá se la había llevado.

Sólo se me ocurrió ir a tocar al cuarto de junto, el 1414, que era el de las tías Marcia y Bertha. Eran muy simpáticas y no me regañaban nunca. Bertha era muy delgada y Marcia muy gorda. No estaban en el cuarto. Por más que toqué nadie me abrió. Entonces me asusté de verdad. Se habían ido las tres. Y se habían ido sin avisar. Me habían dejado solo en Acapulco.

No alcancé a pensar en lo estúpido que había sido al quedarme afuera del cuarto y sin posibilidad de volver a entrar. Pensé en bajar a la administración a preguntar por ellas, pero entonces descubrí que no podía hacerlo. Nunca le había preguntado nada a nadie de los encargados del hotel ni de ningún negocio semejante. No era capaz.

No sé si ustedes conocen a Jacobo, un compañero de mi preparatoria. Es una persona a la que no pueden decirse muchas cosas. En un momento pensé que podía ser un buen amigo y le conté mucho de mí. Tenía la idea de que la gente llega a querer a otros cuando sabe lo bastante de ellos y se le habla con sinceridad. Pero nunca llegué a contarle el episodio de Acapulco. Anécdotas mucho menos importantes le provocaron risa o reacciones de desprecio. Por ejemplo, una vez que le conté lo del jazz, solamente lo del jazz, me llamó «esnob chovinista» por no admitir que prefería la música que le gusta a todos, el grupo Timbiriche y Yuri y las cosas propias de mi clase social.

Después verifiqué en un diccionario y vi que Jacobo usaba mal la palabra «chovinista». Pero no se lo pude decir. Cuando llegué con él tenía ya otra cosa que criticarme. Yo, me dijo él, soy un cobarde: un «niñito de mamá». Se me nota, dijo, la ausencia de una figura paterna. Por ese trauma, dijo también, es que tanto mexicano se siente víctima y nunca hace ningún esfuerzo para lograr algo de provecho con su vida. A él se lo había dicho su papá, quien lo leyó, según esto, en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz.

¿Será cierto? Eso sí no sé si podré verificarlo. El libro se ha mencionado en la preparatoria, en el segundo o tercer semestre, pero nunca nos lo han dado a leer. En todo caso, por eso que me dijo Jacobo —y por la cara de superioridad con la que me lo dijo, y que antes me afectaba tanto: que realmente me hacía sentir inferior— jamás le conté a él, ni a nadie, del rato que estuve caminando de un lado a otro del pasillo, del 1401 hasta el 1430, junto a la ventana negra, y de regreso. Jamás le conté de cómo el negro del cristal resultó ser engañoso: de cómo al llegar y asomarme pude ver, muy abajo, las luces del puerto de Acapulco, como

estrellas que hubiesen caído delante del agua y estuvieran igual de remotas que las del aire. Jamás le conté de cómo, cuando llegué hasta el elevador, justo cuando pude reunir fuerzas para llegar hasta el elevador, se abrieron sus puertas y salieron de la caja un hombre, una mujer y dos niños mayores que yo, más altos y más pesados, de pantalones cortos y playeras sin mangas, que me asustaron y me hicieron correr a la puerta de las escaleras. Nunca se me había ocurrido que un edificio con elevador pudiera tener también escaleras pero las encontré, se aparecieron ante mí. La puerta no estaba cerrada con llave y la abrí de golpe, rogando que los cuatro del elevador no me siguieran porque no sé qué hubiera podido decirles.

No me siguieron. Me quedé solo en el pozo de paredes blancas, mal iluminado, que llevaba desde el piso catorce hacia todos los demás. La música de afuera dejó de oírse.

Allí se me apareció la cara flotante.

La cara no tenía cuerpo. En lugar de torso, brazos o piernas tenía una luz alrededor como una corona o la melena de un león. También tenía su propio cabello y una barba. Y me miraba.

Yo supe que era Jesús aunque no se parecía tanto al de las imágenes. Puedo evocar mi primer vuelo (o mi último vuelo) por el pasillo de la casa de Toluca, aquel que ya les he contado, y puedo evocar igual de bien su cara, como la vi aquella noche en Acapulco: tenía ojos grandes de color café, nariz pequeña y estrecha, pómulos altos, labios pálidos pero más bien gruesos. Su bigote era puntiagudo y su barba escasa: apenas le agregaba volumen a la cara. Tampoco el pelo, castaño claro, era tan largo. Podría haber podido pasar por hombre blanco —como se supone que es, según la Iglesia—, pero su piel no era rosa sino amarilla: amarillo azafrán, amarillo yema de huevo.

Hay quien dice que Jesús, el Cristo, era extraterrestre. Lo dicen por igual esoteristas y autores de ciencia ficción. Antes la idea me asustaba, pues me parecía una blasfemia. Ahora se me ocurre que podría ser verdad. Tal vez tuve la prueba delante de mí aquella noche. Se supone que los visitantes de otros planetas deben de tener aspecto extraño, simplemente porque evolucionan en lugares muy distintos de la Tierra. En su ambiente es lógico que tengan piel verde o tres metros de alto, que no tengan nariz. A lo mejor Jesús era de una especie de piel amarilla —amarilla como nadie la tiene en este mundo: la gente racista me choca— y que no tiene cuerpo: sólo una cabeza flotante y luminosa.

No sé.

Lo que sí tengo claro, porque lo supe entonces, de inmediato, sin importar que su aspecto no fuera el oficial y que ahora me levante tantas dudas, es que Jesús era Él, el Divino Verbo, el Hijo de Dios.

Él me dijo: Ahí vas, Marco. Pero no pasa nada. Está bien. Regresa. Ve y no peques.

No recuerdo el tono de su voz. Tampoco sé qué pasó después. Tengo la imagen de la cara en el pasillo del hotel, cubriendo la ventana negra, pero no sé cómo interpretarla. También tengo el recuerdo de un sonido grave, potente, como un corazón gigante que latiera a gran velocidad y estremeciera todo a su alrededor. Las luces eléctricas parpadeaban al ritmo de ese sonido. El piso se movía. A veces he llamado a eso «La Música de Dios».

Sé que volví a despertar en el cuarto 1412, y sentada en la cama, al lado mío, estaba mi mamá. Furiosa. Se había ido, me dijo, con las tías Bertha y Marcia, a la discoteca en la parte alta del hotel. De allá provenía la música que yo había escuchado, y que no era la de Dios sino la otra, la de seres humanos. Ni siquiera era Brubeck. De hecho a lo mejor era un disco de música tropical. Los discos de esa música son para adultos: los ponen y los tocan mucho en los hoteles, o cuando la gente grande está bebiendo.

Yo me había quedado dormido de inmediato al regresar de la alberca, dijo mi mamá, y a ella no se le había ocurrido que fuera a despertarme otra vez. Me preguntó por qué me había salido del cuarto: me dijo que debía haber prendido la televisión, o sacado un libro para leer, o cualquier cosa. Ni modo que me fuera a ir sin ti, dijo. Y también que me habían encontrado afuera, en el pasillo, ante la puerta del 1412, dormido otra vez. Y que qué hubiera pasado si alguien, alguna persona con malas intenciones, me hubiera encontrado dormido e indefenso en el pasillo del hotel. Que esos lugares no eran para que un niño anduviera solo. Que podía ser peligroso.

Jesús no fue mencionado. Ella no lo vio. Las tías Bertha y Marcia tampoco. Tal vez su cara en el pasillo es mi recuerdo del momento en que se retiraba, para que no lo vieran, y sólo me dejaba como último regalo un poco de la música divina. A Marcia le pregunté en otro momento del viaje, mientras tomábamos refresco al lado de la alberca, si ella creía en las apariciones de seres extraños. Tal vez no debí decírselo de ese modo. Fue la primera vez en la vida que me regañó: dijo que veía demasiada televisión.

Yo entendí —aunque no hubiera nada que me lo sugiriera de manera directa— que ninguna de las tres habría podido ver a Jesús. Jacobo, mi compañero, tampoco hubiera podido. No sabe nada de lo que vi, pero sí sabe, de manera general, de ese viaje y de otros que llegué a hacer. Y cuando le conté, todo lo que dijo fue que debería sentirme mal de ser un pequeño burgués que extraña sus paseítos en avión, así dijo, cuando tanta gente está padeciendo la pobreza. Es verdad que llegué a extrañar esos viajes a Acapulco (y una vez a Cozumel, la última): primero era normal poder hacerlos, pero luego de unos años, cuando yo estaba entrando a la secundaria, ya no hubo dinero para eso ni para muchas otras cosas. Pero si bien entonces no lo entendí (no me lo pregunté), ahora ya sé que fue por la crisis y la devaluación. Y sé también que lo mal que lo pasa ahora mucha gente no es nada comparado con cómo vamos a llegar a estar.

Ustedes tal vez no quieran saber de estas cosas. Tal vez quieren saber de las otras. Por ejemplo, lo seguro que estoy de que aquella aparición era sólo para mí. ¿Será que mi madre y sus amigas, como entiendo que les ocurre a casi todas las personas, nacieron completas, con cuerpo y alma desde el principio? ¿O será que Jesús distingue, pero no siguiendo ese criterio? También podría ser que a todo el mundo se le aparece Jesús y que luego no lo recuerdan, o no lo dicen. Tampoco es que haya hecho muchísimo. Cuando perdí la conciencia, me hizo caminar o me llevó hasta la puerta del cuarto. No me cambió la vida sino que impidió que cambiara. Si me hubiera perdido en la ciudad de Acapulco, mi vida hubiera cambiado para mal. Casi seguramente hubiera cambiado para mal. Me habría ahogado en el mar. Me habría perdido para siempre en las calles. O hubiera vivido allí hasta llegar al futuro de la ciudad. Ya he visto ese futuro, como he visto tantas otras cosas: he visto a la gente huir en la noche, he visto a la gente huir en la noche de muchas ciudades, hacia quién sabe dónde.

Tantas preguntas que ya no voy a poder responder. Creo que justo ahora extraño el calor de aquel momento. No era el aire del hotel, que estaba frío, sino Jesús, que irradiaba calor sin fuego, calor que no quema ni mata.

Extraño la música, tanto la de Dios como la del hotel. Extraño esa voz precisa que jamás he vuelto a escuchar ●

¿Por qué leemos, por qué escribimos?

VICENTE ALFONSO

MUCHAS VECES SE HA DICHO que no se puede ser un buen novelista antes de los cuarenta años. Según esa tesis, el problema sería la falta de experiencia: imposible narrar desde el desconocimiento. No estoy seguro. García Márquez escribió *Cien años de soledad* a los treinta y nueve. Flaubert publicó *Madame Bovary* cuando tenía treinta y seis. Kafka dio a conocer *La metamorfosis* cuando tenía treinta y dos, y más o menos la misma edad tenía Mario Vargas Llosa cuando terminó *Conversación en La Catedral*.

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre una buena novela y una mala? ¿Con qué criterios puede definirse esto? ¿Por la cantidad y el acomodo de adjetivos, por el *suspense* que se le imprime a las historias, por las dosis de besos y balas que consigna, por el número de ejemplares que vende?

Rescato unas líneas de Mario Vargas Llosa para avanzar en el problema: «La gran literatura es grande no sólo por razones estrictamente literarias, sino porque en ella el talento, el dominio del lenguaje, la sabiduría en el uso de las formas sirven para que en nosotros se produzcan cambios, no sólo como individuos amantes de la belleza literaria, sino como ciudadanos, como miembros de un conglomerado social».

Si la gran literatura es aquella que sirve para que en nosotros se produzcan cambios importantes, entonces una novela será más grande en la medida que detone en los lectores la necesidad de replantear su vida y la vida de su comunidad. Visto así, entre más preguntas siembra, entre más cimientos cimbra, un libro es más grande, es más necesario, está más vivo.

Entiendo que también esto sonará caduco e idealista para quienes estén impregnados del desencanto y el escepticismo que caracteriza el temple de ánimo de las corrientes que se llaman a sí mismas «posmodernas». Ya vimos que la razón no era el camino, dicen. Las nociones de *progreso* y *revolución* ya no operan. Convencidos de la inutilidad de una literatura que cuestiona la sociedad en la que nace, hoy proliferan quienes teclean páginas y páginas que se quedan al margen de los problemas comunes a autor y lector. Resultan de allí libros incapaces de producir la comezón necesaria para observar y cuestionar el entorno. Pero entonces las preguntas insisten, revolotean, *moyotes* necios en torno a nuestra oreja: ¿por qué leemos, por qué escribimos?

Como dije antes, estas interrogantes son viejas, pero eso no quiere decir que estén resueltas. Tampoco hemos logrado respuestas definitivas a qué es la vida o cómo se formó el universo. Un libro reciente que trata sobre física cuántica contiene esta aclaración: «No te preocupes si te provoca un dolor de cabeza. Nadie entiende la física cuántica. Lo que importa es que las ecuaciones asociadas a estas ideas tienen muchas aplicaciones prácticas, que funcionan, las tiendas o no» (Gribbin John, *Física cuántica*, p. 34). La ciencia también tiene sus dogmas.

Asumimos que el hecho de vivir en una época nos confiere conocimientos. Ensoberbecidos, vemos por encima del hombro a las generaciones que jamás abordaron un avión, que no sabían curar la sífilis, que no conocieron el verso libre, que escribían maniatadas por la censura de la Iglesia. Pero esa sensación de que vivimos en el límite del conocimiento se desvanece cuando queremos ejercerla en el nivel individual. Nos jactamos de la Estación Espacial pero tenemos dificultades para arreglar el flotador del escusado. Admitámoslo: somos herederos, disfrutamos los avances residuales que, como benéficas migajas, saltaron de la lucha de otras generaciones contra las preguntas que no podemos responder. No somos mejores que el pasado, somos en buena parte producto de él.

Reconozcamos que nos frustra o nos aterra sentirnos en la búsqueda de las mismas respuestas que desvelaron a esos antepasados, quizá porque intuimos que tampoco nuestra generación logrará respuestas definitivas: queremos asumirnos en otra etapa, en otro escalón, y para eso lo más simple es negar que nos interesan los enigmas. Disfrizamos el miedo de apatía. A una literatura impregnada de la visión posmo-

dernista correspondería una crítica hecha bajo los mismos códigos: instalados en la abulia y el conformismo, qué caso tiene explicar qué es la vida. Trasladando esta postura a lo literario, José Emilio Pacheco dice que «ya no hay grandes maestros porque nadie quiere ser aprendiz». Es cierto: ser aprendiz implica heredar, junto a las técnicas y los secretos del oficio, las dudas de los maestros y el compromiso de hacer lo necesario para resolverlas.

Las respuestas inmediatas a la pregunta «¿por qué leemos?» pueden ir desde el mero entretenimiento —leemos para saber quién apretó el gatillo en una novela policiaca— hasta lo contrario: leemos para ver las palabras volcándose sobre sí mismas, convirtiendo a la literatura en una suerte de matraz que serviría para guardar el lenguaje en estado químicamente puro, donde quedan manifiestas las potencias del lenguaje y otras pirotecnias de laboratorio.

En estos días el riesgo técnico es sinónimo de innovación literaria. Parece más meritorio saltarse las trancas y destrozarse las reglas de un género literario que lograr productos bien armados a partir de las reglas establecidas. Pareciera que necesariamente *más nuevo* significa *mejor*. La novedad no tiene por qué ser un dogma en nuestras letras, aunque tampoco lo contrario es ley: una novela no será buena sólo porque está escrita con las herramientas literarias que se usaban en el siglo XIX. El error está en tomar como virtudes o como defectos lo que en realidad son características. Una innovación técnica debe ser bien recibida cuando ayuda a *contar mejor* una historia, es decir a compartir plenamente la experiencia humana.

**La novedad no tiene por qué ser un dogma
en nuestras letras, aunque tampoco lo contrario
es ley: una novela no será buena sólo porque está
escrita con las herramientas literarias
que se usaban en el siglo XIX.**

Una de las razones de ser de las ficciones literarias es permitirnos mitigar el encierro del yo para vivir vidas distintas. Las novelas y los cuentos son la oportunidad para ver el mundo a través de otros ojos: apreciamos otros detalles, son otras las reacciones de los personajes que deambulan por las páginas. Los novelistas parten de la realidad para recrearla; no obstante, por realista que pretenda ser la literatura, jamás podrá ser como los hechos. Dado que las ficciones literarias se construyen con palabras, transmiten una visión de la realidad y no la realidad, pues ésta nos llega filtrada a través de unos sentidos, y ordenada por una razón, matizada por una experiencia. Esta visión implica atender algunos estímulos y descartar otros. Nadie, sino Cervantes, podría escribir el *Quijote*. En el cuento de Borges, un hombre del siglo XX logra escribir idénticos, letra por letra, los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte. Para lograrlo, su método inicial consiste en conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros, olvidar la historia de Europa entre 1602 y 1918. En otras palabras, debe ser Miguel de Cervantes para tomar una por una las mismas decisiones que trescientos años antes tomó el autor original: escoger las mismas palabras, las mismas anécdotas y las mismas herramientas literarias. En *Mosquitos*, William Faulkner escribe: «un libro es la vida secreta, el oscuro hermano gemelo de quien lo escribe».

Por supuesto que el uso eficaz de las herramientas literarias se traduce en obras de mejor factura, del mismo modo que una adecuada combinación de colores y formas es necesaria para ser muralista. Pero tal como el arte de la pintura no se limita a tonalidades y figuras, las letras no se encasillan al uso de la sintaxis o a construcciones verbales ingeniosas. El dominio de las técnicas es apenas una condición necesaria, pero no suficiente para lograr la mejor literatura.

Las mejores novelas son aquellas que logran trascender lo anecdótico, que van más allá del recurso fácil, las que aportan algo a esclarecer el misterio cotidiano de la individualidad humana. Aquellas que exploran la construcción de la identidad y la forma como los hombres dialogan y se relacionan con el mundo. Y esas historias son, en realidad, sólo unas cuantas •

La membrana

[fragmento]

GABRIELA HERNÁNDEZ

AYER COMPRÉ los avisos clasificados. La semana pasada soñé con una mansión rodeada por un jardín y una piscina, en un barrio alejado del centro, busqué y encontré algo a mi medida: una casita sin teléfono, sin instalación de gas y con un chapoteadero en el que apenas cupe. La renta es un regalo, llevaba mucho tiempo sola por lo de la falta del gas, qué puede importarme eso si tengo una cafetera eléctrica. La anunciaban equipada con refrigerador en la cocina. Hace tiempo que no conseguía algo tan barato. La casita me acogió como una madre sobreprotectora, me sembró la tentación de quedarme aquí. Me mudé con lo de siempre, nadie se ha dado cuenta de que hay un vecino nuevo. El barrio es tranquilo, con un parque a una cuadra, camino allí y me gusta sentir que tengo años haciéndolo, llevo un libro y simulo que leo. Hoy un viejo quiso hacerme plática, me aburrí, me preguntó si era profesor, le dije que sí, que tenía que preparar la clase. Hace tiempo que no siento lástima por nadie, es patético para el que la inspira, además no creo en lo de los karmas, subir y bajar niveles... La vida es injusta sin explicaciones.



A Stairway to Heaven, la música de esa escalera me pone chinito. Las películas de antes eran resguardadas por una piel porosa. Una tela de araña que teje un misterio encima. Es

imperceptible, plástica, pegajosa. Vegetales, animales tenemos una cubierta que no impide el paso de lo que sea que tenga que pasar. Todos necesitamos una escalera que nos lleve al cielo. La piel es esa escalera. Protege. Esconde. Salva. La llamo membrana porque me atrae su sonido sexual y masculino: M de *miembro*, E de *erecto*, B de *brillante*, R de *rozar*, A de *amarillo*, N de *nirvana*. Como un anuncio clasificado: contáctelo en el 3231-1093. El sexo entra por la membrana, luego se va a la cabeza y de allí adonde estemos dispuestos. La membrana me acerca y me aleja del tiempo como un péndulo, me acerca a las cosas, a los otros; el vuelo es casi un orgasmo. La oscilación es juego. Vacilación. Duda. El chiste es brincar, o como diría una mujer: aterrizar. Sin tocar no seríamos nada. Me acerco a la gente por el sexo, sé de lo que puede ser capaz, juego en ese mundo de posibilidades y luego doy El Brinco. El intermedio es un sueño del que no quiero despertar.



HOY DESCUBRO a Adán y a Eva corriendo. Dan varias vueltas y luego se quedan acostados sobre el pasto, se toman de la mano; con los ojos cerrados sienten su pulso. Los envidia. Ella parece cínica, él guapo. Belleza y cinismo, una buena combinación para el sexo. Él lleva *pants* oscuros, camiseta holgada, una gorra que ensombrece su rostro, más alto que ella y cuadrado pero tan flaco como un ciclista. Ella trae puestos unos mallones de licra pegados al cuerpo que le llegan a las rodillas, una sudadera que avienta en la segunda vuelta mientras corre, le queda una camiseta escotada, y sus ojos castaños, vivaces, casi plenos. Me atrae ese *casi* en las personas, es un imán. Cabe tanto. Insatisfacción. Deseo. Miedo. Las mujeres de más de veinticinco lo mantienen. Como a una arruga, le ponen crema para atenuarlo, saben que no desaparecerá, se vuelve al mismo tiempo esperanza y decepción. Hambre y náusea. Plenitud y carencia. He visto mujeres de sesenta con ese *casi* brotando de sus ojos, no puedo negar que me conmueven. Eva debe de tener unos treinta y cinco años, sus ojos brillan intensamente, ni

siquiera después de hacer ejercicio se opacaron, lo único que mengua su intensidad es el *casi*. Estuvieron recostados unos quince minutos, luego gafas de sol y chao, chao, sólo ellos en su edén privado. Con las gafas uno se protege, se esconde y se luce.



LA COSTILLA de Adán sale de compras. Tiene debilidad por las gafas. Me acerco a ella en la tienda, no me reconoce. Esa indiferencia me duele, he sabido disfrazarme, así que la merezco. Escucho su voz cuando habla con la dependienta, sin titubeos, sin palabras de más pide lo que quiere. Mi madre era así. No veo su futuro con hijos, es una falsa Eva. Mi madre era así: La mujer. No, la madre. Eva a la mitad. Su boca es grande, sus labios finos, dibujados, sus dientes impecables, sus ojos casi plenos. Su destino está en el *casi*. Su poder. Lo sabrá después.



EVA SE PARECE a Marilyn, sexi y triste, se aferra a sus gafas, se las quita lentamente, las pone sobre su cabeza como si fueran una tiara, las toma y las dobla con una sola mano, se las cuelga en la blusa para tenerlas listas por si las necesita, deja su cabello despeinado y saca una polverita de su bolso para comprobar que su rostro está en orden. Su *striptease* me fascina. Eva es vanidad pura, se aferra a sus gafas para ocultar. Melancolía. Misterio. Defectos. Podría ser la protagonista de un comercial: frívola, orgullosa. Le vendría bien el eslogan: *Su tristeza dignifica a Chanel*.



NO HAY NADA MÁS hermoso que una calle enmarañada a las siete de la mañana. Hoy decidí salir con mi cámara. Una gata

dorada a la que le hablo me ignora y se monta en un árbol, se queda echada en la sombra de una de las ramas, en espera de algún pájaro para comer, pienso en Anita Eckberg y me parece escucharla melosa, *Mamita, quiero mi leche*. Aquí los días se acumulan como años. Tomé algunas fotos del gigantesco velo de novia descubriendo la mañana; ese velo es también piel. Soy una banca más del parque. Los deportistas se ven a sí mismos, dan la impresión de ser parte de una coreografía ensayada, se me antoja esa concentración de yoguis que meditan. La mayoría son hombres, descubro a Adán y a Eva y me uno a ellos, ni cuenta se dan, lo que queda de la neblina toca mi cara haciéndome parte de ella. Todos lo somos. La gente de por aquí despierta mi soledad.



EL HAMBRE me llevó a este lugar, la figura de Eva en la entrada por poco me hace retroceder: detrás de un atril dirige la repartición de mesas, gente esperando, saliendo; consultas con el capitán de meseros, con el *barman*. La anfitriona soluciona todo tipo de problemas, imposible fijarse en desconocidos. Aún soy eso. Agacho la cabeza por instinto y miro sus pies, sus zapatos son estilo romana, las cintas ceñidas a sus piernas casi alcanzan las rodillas. Me dieron una mesa muy rápido porque estoy solo. Eva también tiene tiempo para flirtear. Hay clientes familiares que acercan la boca a su oreja para que se les escuche entre tanto barullo. Cuánta gente hermosa. No se puede pensar. El aliento de un desconocido desencadena: Un encuentro en el baño. Un manoseo. Un beso, solamente. La noche es una membrana carnívora.



¿POR QUÉ llamarían a Luis XIV el Rey Sol? Por solitario. Descubrí que Adán y Eva viven enfrente: Eva camina en ropa interior, aún trae puestas sus sandalias, la casa está a media

penumbra. He dejado las luces apagadas todos estos días, en verano la oscuridad llega tarde, densa, tantas cosas caben en ella, espero unas manos, espero y no llega nada. Adán besa a su mujer y va bajando despacio hasta quedar a sus pies, desata las cintas y acaricia las piernas. Ella le da palmadas en la cabeza, mete sus dedos entre el cabello y se aparta caminando descalza hasta la ventana, tiene una bebida en la mano, ve el cielo, las estrellas, dice algo y luego se fija en mi ventana oscura con su mirada casi. En el *casi* cabe la noche, él rodea su cintura, levanta su cabello y comienza a besarla. Es un amante generoso. La oscuridad se ha aligerado, pienso en el sol antes de...



DESPIERTO con un antojo. Sigo a Adán. Se va a trabajar después de correr en compañía de su mujer, después de despertarla amorosamente, hace lo que todo buen hombre hace: trabaja. Entra en este lugar con una bata colgada en el brazo, encuentra a dos compañeros y habla con ellos. Los hombres buenos son excelentes padres, como el mío, los hombres buenos son traicionados alguna vez. Es una casa recién pintada con una barda alta, puertas de hierro oscuras con cámaras en sus esquinas, no hay letreros, placas o anuncios, la bata de Adán es de laboratorista. Salen esporádicamente camionetas. Adán vuelve a casa a las seis, yo estoy aburrido.



ADÁN Y EVA NUNCA fueron tan felices. Desayunan en el jardín, sacan unas mantas y se recuestan en el pasto. A veces me parecen imágenes editadas, los defectos de uno son cualidades para el otro. Cuando el amor se les acabe podrán seguir juntos gracias a la generosidad de Adán. En esa casa el tiempo es el vuelo de un canario enjaulado. Hoy no trabajaron, es sábado; a eso de las doce llega de visita una mujer: charlan, beben,

cocinan y luego se echan en el pasto, ellos se quedan dormidos, la mujer mira al hombre, le acaricia el cabello, delinea cada trazo de su cara. Hay en su gesto una necesidad primitiva. Pura soledad. Se recuesta de nuevo y, como si este contacto fuese un calmante, se queda dormida. Se me antojó a mí también tomar ese soporífero. Nunca he necesitado a nadie para dormir, mi sueño viene y va como una botella vacía en el mar. No puedo resistir, agarro mi cámara y un *zoom* y les tomo fotos con el placer de un violador, es conmovedora la inocencia de la gente cuando duerme, soy un dios delante de mis durmientes.



TUVE UN SUEÑO: vivo en la casa de enfrente con Adán, nuestra vida es un cielo con una parvada de tordos: libre y ensombrecida. Adán queda atrapado en un incendio, lo rescatan con las piernas deshechas. Después de una larga temporada en el hospital, viene a casa con una enfermera que se tiene que hacer cargo de sus curaciones. Ella se vuelve su amante, él quiere dejarme. Durante el día, ella debe salir a trabajar, cuidado de Adán, lo reconquistó. Descubro en un cajón de la enfermera unos muñecos vestidos igual que nosotros. Por las noches sus piernas son puro fuego. Me veo obligado a hacer un trato con ella.



LOS PASOS de Adán cuentan su historia. No flota, camina: un, dos, un dos; mira, si merece la pena, a quien pasa a su lado; conoce al vendedor del quiosco de periódicos, se detiene a comprar cigarros. Camina firme. Encuentra a otro hombre al que le entrega algo en la mano, asiente con la cabeza y guarda un papel en el bolsillo del pantalón. Enciende un cigarro que apaga en el camino para ayudar a una anciana a atravesar la calle. Es un hombre que cree en los otros, igual que mi padre. ¿Será traicionado? Zapatos de uso rudo: cómodos, infantiles.

Llega finalmente a su destino, mete su mano en el bolsillo y saca algo, el papel que le dieron hace un momento, tal vez. El portón de la casa se abre y sale una camioneta blanca, el chofer va solo, la cabina es mediana, parece de esas especiales, refrigeradas, dice: *Sangre de cordón* en las puertas traseras. Adán entra sin detenerse a saludar al conductor. Los pasos de Adán cuentan su historia a medias.



EL ANONIMATO pertenece al pasado. Ayer encendí las luces en la madrugada después del sueño que tuve con Adán. Las miradas de los vecinos picotean mis ventanas en busca de lombrices, no tardará en aparecer algún buen samaritano que me honre con su presencia, que me ofrezca una cesta de fruta, unas flores, una taza de azúcar a cambio de ¿vives solo?, ¿por qué?, ¿a qué te dedicas? Preguntar es un modo de vida, no les interesa saber quién soy. La casa sigue siendo una madre sobreprotectora. El que me la rentó no se equivocó cuando me dijo que me sentiría seguro aquí dentro, que no querría salir. El sueño corre igual que un viento arenoso, penetra en todas partes, es desesperante; bebí leche y en el camino tropecé con la única silla, creo haberme fracturado el dedo meñique, despotrico contra el mundo. El dolor en la noche te desnuda. En el sueño, Adán tenía la cara de mi padre, la enfermera, la de mi madre.



HOY LLAMARON a la puerta de mi casa. Oídos sordos. Husmearon por un costado, me descubrieron en el chapoteadero. Hansel y Gretel pellizcan la casa hecha de galletas. La curiosidad... Se marcharon al no encontrar respuesta. Gretel salvó a Hansel de las manos de la hechicera, claro que le cobró este hecho hasta el último de sus días. Hansel piensa en una vida con la hechicera: lo habría sacado del horno, lo habría liberado para hacerle compañía, seguro tendría el don de cocinar, las paredes

hechas de galletas eran sabrosas, la casita invitaba a quedarse. Volverán. ¿Qué chingados es sangre de cordón?



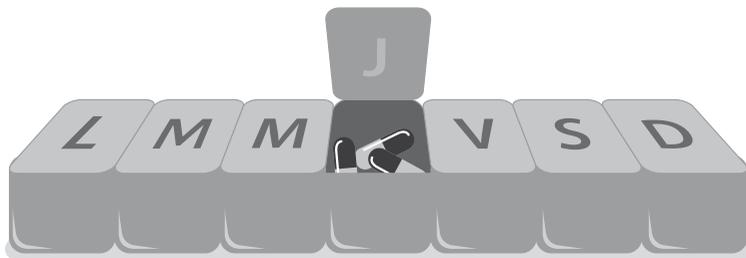
EN EL QUIOSCO de la esquina está una revista que trae en la portada escrito: *Sangre de cordón*. Me entero de que es la sangre que salvará a las nuevas generaciones. Extraen la sangre del cordón umbilical, la pasan a una bolsa y la congelan para posibles trasplantes y no sé qué otras mamadas. Sólo faltan los extraterrestres en esta historia. La mía es terrícola de pe a pa: Mi abuela guardó el cordón que nos unió a mi madre y a mí, lo encontré seco en un cajón de su ropero, lo agarré pensando que era una víbora disecada; cuando supe qué era, me dio asco su apariencia, algo tan sublime convertido en un cadáver de víbora, de puro coraje lo arrojé al caño. Extraño es que aparezcan en mi vida cordones umbilicales congelados, salvadores. Gracias al mío estoy aquí. Nada más. ¿Qué hace Adán en un lugar de éstos?



HE NACIDO para el barrio / Sin cordón umbilical / He llegado sin denario / Buscaré un amor fatal / En Eva o en Adán. Me dijeron que en Buenos Aires hay una esquina famosa en el centro de la ciudad donde la gente canta tangos compuestos por ellos mismos. Aparecí en casa de mis nuevos amigos. Me amaron con indolencia / Qué delicia, compadritos, / Sentir de ustedes querencia. Los dos son tangueros, no me preguntaron nada, sentí la obligación de darles algunos detalles, por su situación de desventaja. A partir de ahora que se las arreglen. Eva adopta a sus amigos, los mima. Hubo derrame de miel, antes, mientras y después de. Hubo también un clic subterráneo con Adán. Imaginación fatal la mía. No la necesito, la historia solita está llena de.



NO PUEDO DORMIR; con las luces apagadas, miro por la ventana. De niño entro en el cuarto de mis padres y cambio de lugar las cosas que han dejado listas para empezar el día siguiente, las pantuflas de mi madre las dejo en el lugar de las de mi padre, desaparezco la pasta de dientes, también objetos de un valor incomprensible para mí: un pañuelo con unas iniciales bordadas, un camafeo, una foto, una carta. Hacerlos aparecer es fantástico, dar esa felicidad de momentos recuperados por un simple objeto, o mejor, saber que sólo yo sé el paradero de eso tan preciado, es indescriptible. Mi abuela nos visita un día, lleva sus píldoras para la hipertensión dosificadas en un pastillero blanco, siete casillitas a lo largo, siete a lo ancho. Las píldoras desaparecen en su segunda noche, no le aviso a mi madre porque mi abuela está segura de que las ha dejado en algún compartimento de la maleta. A media mañana se preocupa, al mediodía me pide ayuda; necesita ir a la farmacia a surtir la receta, se siente fatal. Las dejo en el mismo lugar de donde las tomé, pero mi abuela se recuesta y ya no se levanta. Encuentro una carta. Cáncer. Sesenta y cinco años bien vividos que terminan con un envenenamiento generoso. Pocas palabras trazan un mapa de sus días, los últimos días, las últimas palabras. Guardo la carta y convierto el suicidio de mi abuela en mi secreto. Las noches aquí se acumulan como años •



Pasos en la piedra [cinco fragmentos]

JOSÉ MANUEL DE LA HUERGA

1.

La primera luna llena de primavera lleva corona de espinas. Se parece al anillo de un planeta. Hay un pájaro solitario que es capaz de remontar el vuelo hasta su altura y arrancarle la espina más honda.

En ese instante se desatan tormentas de nieve y lluvias torrenciales, soplan los vientos más gélidos o bajan nieblas espesas a ocultar el río. Pero también se abren islas de sol que despiertan a las flores.

Los habitantes de Barrio de Piedra lo olvidan de un año para otro y en esos pocos días enloquecen. Visten ropas de penitente o andan medio desnudos azotándose el cuerpo. Comen en abundancia o ayunan hasta matarse. No duermen. Caminan descalzos la noche entera. Aporrean tambores, desafinan cornetas, mecen santos al son. Se encienden historias de amor apasionado o se declaran guerras cainitas de armisticio dudoso.

Y dicen que todo esto lo causa una sola espina, la que cada año, puntualmente, el pájaro solitario le arranca a la primera luna llena de primavera.

2.

Sería un plano general lento, extremadamente lento, un barrido entre dos luces que abarcara desde lo alto del Puente de Hierro y fuera rasteando la orilla izquierda del río —Monteviejo, la Huerta de los Frailes, el Pinarillo y la ermita de San Atilano—, se detuviera un momento en el centro de la corriente, con su reflejo de luna espejeando más allá del Puente de Piedra, y regresara por la otra orilla, desde la Catedral y el Castillo, contorneando el caserío que acababa de encender su alum-

brado mortecino —las murallas desdentadas, las callejuelas empinadas en torno a San Blas y San Martín, la Colegiata— hasta detenerse mansamente en el punto de partida donde los dos amigos se habían apostado.

Germán Ojeda rodaba un documental, sin cámara... Contaba a su amigo, el alemán Peter Gesteine, la secuencia al detalle, con tal efusión de gestos que conseguía suplir las limitaciones verbales. Así, con ese plano panorámico larguísimo, de casi dos minutos, comenzaría la película que desde la adolescencia llevaba en la cabeza. Peter, mientras, se había colocado tras su cámara fotográfica Leica, real, y, queriendo registrar al amigo en faena, enmarcó su rostro en el lado izquierdo del encuadre, con la Huerta y el río al fondo. El modelo, sumergido en el esfuerzo de una toma magistral que no necesitaría montaje, no se percataba de la intención del alemán, cosa que habría desautorizado. La falta de luz, sin embargo, aconsejó al fotógrafo ahorrarse el disparo.

3.

La imagen de Antonio Lozano, el Pajarero, regresando cada atardecer a la ciudad, formaba parte, también, de los monumentos vivos de Barrio de Piedra. Con el macuto al hombro, por el Puente de Piedra, Germán no sabría decir si abatido o ausente. Pero por ahí estaba regresando, y esperarlo, y verlo, era otra prueba más de que a una fisonomía de piedra y agua se le amoldaba bien la de algunos ejemplares singulares de carne y hueso.

Desde el Mirador de Troncoso, el alemán abrió diafragma y acercó el zoom cuanto pudo para conseguir una secuencia de fotos de la entrada del profesor. A Germán nunca le había dado clase, acaso por eso siempre le había parecido un hombre viejo a punto de jubilación. En la memoria de cualquier oriundo de Barrio de Piedra, el pelo blanco y denso del Pajarero, sus gafas de cristales gruesos, sus ropas de color crema de camuflaje y su macuto, eran obligados en la descripción del catedrático de Biología. Germán sabía de sus singularidades —por no decir excentricidades— por lo que contaban amigos, conocidos y la gente en general [...]

Un atardecer de verano, cuando otros niños se bañaban en la aceña cercana de Cabañales, Antonio se sentó callado, apoyado en el tronco de aquel sauce. Entre las melenas de hojas acertó a atisbar una garza gris en la otra orilla. Salía de entre la vegetación y se quedaba petrificada hasta que lanzaba el pico veloz sobre un cangrejo o una rana. La

estuvo observando un tiempo indeterminado, una pequeña eternidad en la memoria infantil, hasta que un chasquido de ramas espantó al animal tímido. Levantó entonces un vuelo poco grácil, que tardó en remontar a la altura. Su cuello recogido, las tres plumas blancas largas de su mechón, su envergadura de animal pesado que, sin embargo, una vez en el aire se aligeró, le resultó lo más maravilloso que se podía descubrir en un verano.

4.

Mira, moras en el cuenco de mis manos, cómelas y chúpame los dedos.

Será la cena de los que se aman, el alimento de los que se ofrecen.

Apura, que el zumo de la fruta se me escurre.

Te lo sorbo con los labios, te lamo con la lengua.

¿Hay más frutos ocultos por tu cuerpo?, ¿los has escondido para mí?

Recórreme los umbrales de la cueva con la lengua. Ay, la lengua..., animal travieso que se escapa y hace su trabajo sin permiso.

Recórreme la boca con tu lengua, hay un lugar en el que aún no te has quedado.

Buscaré en tu cueva sus sabores, los arándanos, las fresas, las granadas, la miel de las colmenas.

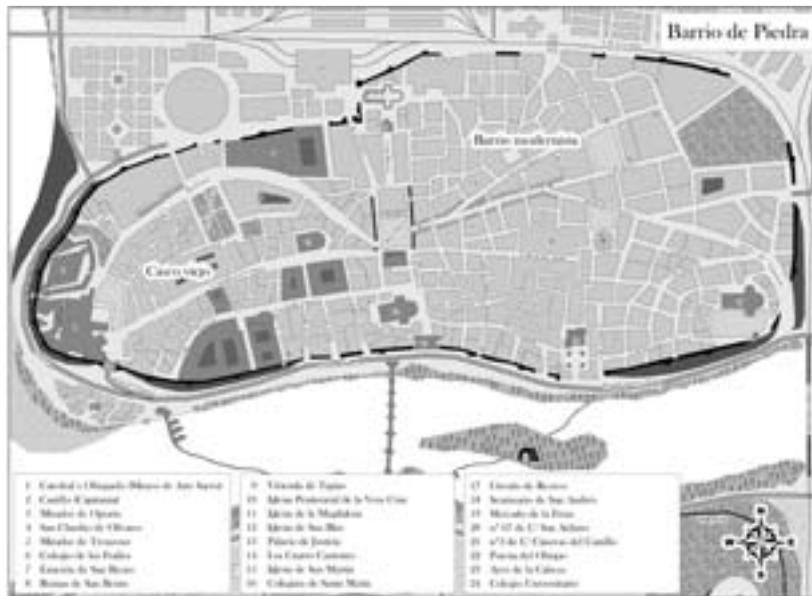
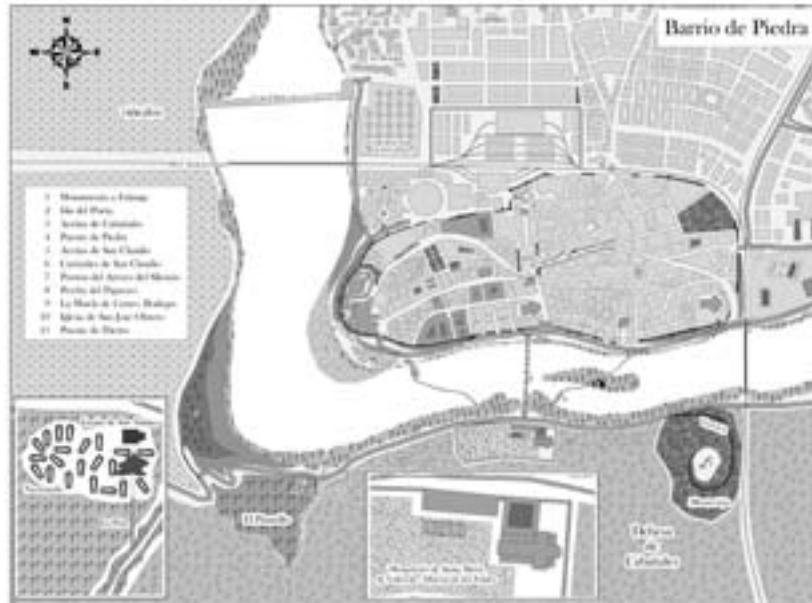
En la huerta conocimos sus sabores, en la vendimia los tactos de la uva, pero ninguno era el verdadero.

Ahora lo sabemos: nuestras lenguas se cruzan y se trenzan. A ellas sube el olor de la tierra.

5.

Han encerrado a Jesús en un almacén de vasijas de barro de diferentes tamaños. Muchas están rotas o descascarilladas. Hay también, apilados de cualquier manera, candelabros de hierro a los que les falta alguno de los siete brazos, sillones y escabeles de madera, cojos. Apenas tiene sitio para permanecer de pie, no digamos dar unos pasos. Está obligado a sentarse en un sillón desvencijado de sumo sacerdote, cuyo mecanismo de tijera está inutilizado. Si tuviera a mano las herramientas de su padre, todavía sería capaz de arreglarlo. Entra un poco de luz por el ventano de la puerta cerrada con llave. La luz naranja de una de las antorchas del patio del palacio del Sanedrín se cuela por esa pequeña abertura y le permite ver sombras e imaginar lo que no está. El reo oye pero no llega a entender las palabras de los criados que los sacerdotes

han puesto de guardia. Sí escucha, y le acompañan, los sonidos de la noche: la madera, el barro, el hierro, que se contraen y chascan; las patitas de algunos roedores, su masticación ansiosa, el silencio luego, extendido como una sábana que agobia.



GÉNESIS

Esta novela es el fruto del trabajo directo de tres años. Pero más allá de ese corto aunque intenso espacio de tiempo, el territorio de la obra extiende sus límites hasta la mirada de un niño al que sus padres llevaban a ver procesiones en una ciudad que cambiaba su fisonomía durante unos días. Las calles se transformaban en un teatro que contaba una historia de todos sabida (y repetida anualmente sin salirse apenas del guión), pero no por eso menos apasionante. Valladolid sobre todo, pero también Zamora, Toro o Medina de Rioseco dibujan el itinerario ideal de los recorridos de Semana Santa de ese niño y terminan viniendo a cuajar en la mente del novelista la ciudad ideal, inexistente pero seguro que intuida por el lector, que es Barrio de Piedra. A los enclaves antes mencionados hay que añadir otros como Palencia, Castronuño, Tordesillas o Peñafiel, o más recónditos como la necrópolis paleocristiana de Cuyacabras o la ermita de San Baudelio de Berlanga, muy cerca ambas de la cabecera del Duero, el monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena, en el transcurso medio de este río vertebral, o el punto final del recorrido de su cuenca, Oporto.

Pero el aire, asfixiante, de ciudad cercada —*urbe condita*— que es Barrio de Piedra lo aportan las lecturas de dos autores *fundacionales*: Antonio Pereira y cualquiera de sus cuentos de provincias, cualquiera del primero al último, y *Calle Feria*, de Tomás Sánchez Santiago, una gran novela sobre una pequeña ciudad en los años finales de la dictadura.

Escultura, pintura, música, cine, narrativa, poesía y pensamiento, naturaleza y urbanismo, antropología y política... Nunca me había enfrentado a una obra de arte total. Supongo que en la cabeza de un director de cine, de un *dramaturgo* de ópera o de teatro bullen tantos componentes como lo han hecho en mi cabeza durante los años de documentación y redacción. Nunca había sentido un abismo tal, nunca había escrito una novela con tanto preparativo de planos, itinerarios, localizaciones y horarios, para no olvidar ninguna de las tramas que se habrían de cruzar en estos apenas cinco días intensos.

Pero ha sido un placer tratar de incorporar al paisaje de la novela la iconografía de Giotto, Brueghel el Viejo, Van Eyck, Caravaggio, George Latour, Velázquez, Gauguin, Modigliani y Chagall, o los frescos, lamentablemente expurgados, de San Baudelio de Berlanga. O la imaginería de la escuela castellana, desde Juan de Juni, Francisco del Rincón y

Gregorio Fernández —imprescindible— a Juan Guraya Urrutia y Miguel Ángel Tapia. Aprendí a mirar esta manifestación artística sin complejos —o con todas las contradicciones que sigo acarreado— cuando un grupo de teatro alternativo como Teatro Corsario hizo su aportación a este fenómeno de la Semana Santa con una puesta en escena inolvidable, *Pasión*, que les valió hace más de veinticinco años el salto a la escena nacional.

La música de Marin Marais que interpreta Jordi Savall en la película *Todas las mañanas del mundo*, sus oficios de tinieblas y sus cuadernos de música dedicados a la esposa difunta, son bajo continuo de la obra. Así como las *suites* de Bach al chelo interpretadas por Pau Casals o Jaqueline du Pré, o todo el trabajo dedicado al redescubrimiento de la música antigua que Savall ha venido desarrollando a lo largo de su dilatada vida creativa. La voz del Coro infantil de la novela la pone el maestro de capilla Tomás Luis de Victoria, sus *Oficios de difuntos y para los días santos*. Magníficos, aunque casi desconocidos en este país. Pero también hay música contestataria y de barricada. Espero que se oigan bien alto las «Campanadas a muertos» que Luis Llach compuso en estado de conmoción tras los asesinatos de cinco trabajadores encerrados en la iglesia de San Francisco de Vitoria el 3 de marzo de 1976. «Grândola vila morena», de José Zeca Afonso, es el himno de la Revolución de los Claveles portuguesa del 74 que los jóvenes aprendices de revolucionarios de Barrio de Piedra cantan en sus manifestaciones portátiles. Y, claro, también se oye de fondo «Habrà un día en que todos», de Labor-deta, y «A desalambrar», de Víctor Jara.

De cine, la lista es larga: El *Evangelio según San Mateo*, de Pasolini, esas caras terrosas de pueblo o de cualquier barrio obrero que de tan duras me siguen perturbando, y, en el otro extremo, la modernidad de *Jesucristo Superstar*, que por aquí en los setenta se movía en el territorio ambiguo de la provocación y la progresía cristiana. Para el capítulo de la Cena hay un cuento largo de Isak Dinesen, *El festín de Babette*, que en algún momento me arrastra a la cena fundacional de Cristo y sus discípulos, por austera y al tiempo delirante. La versión de cine, excelente, es de Gabriel Axel, del año 1987. Y de historias de amantes que se citan sin rubor en medio de una naturaleza edénica, no conozco otra mejor que *El amante de Lady Chatterley*, novela de D. H. Lawrence y versión de cine —la mejor— de Pascale Ferran, de 2007. *Sacrificio*, de Tarkovsky, y *Jules y Jim*, de Truffaut, también aportan ideas sobre la

construcción de majanos y las historias de amor *jou*, respectivamente. De cine español, una película que entra de lleno en la guerra civil y el papel de la Iglesia, claudicante —connivente, dirigente— salvo en contadas excepciones, es *La Buena Nueva*, de Helena Taberna, de 2008.

Algunas obras de narrativa que el lector atento puede vislumbrar son un hermoso cuento de iniciación al sexo adolescente, de Kjell Askildsen, «Desde ahora te acompañaré a casa»; el de Buzzatti, «La noticia»; el de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, «La sirena» —otra felicidad paradisíaca a orillas del Mediterráneo—, los cuatro Evangelios oficiales junto al controvertido *Evangelio según Jesucristo*, de José Saramago. *Historia de un otoño* y *El mudejarillo*, de Jiménez Lozano, me han señalado el camino de una lectura evangélica desnuda.

También de Lozano, pero en el ámbito del ensayo, su imprescindible *Guía espiritual de Castilla* y *Los ojos del icono. Una pena en observación*, de C. S. Lewis; *Los tres hijos de Noé*, de Simone Weil; las *Tesis de Filosofía de la Historia*, de Walter Benjamin; *Seis propuestas para el próximo milenio* y *La Luna (la conquista del aire)*, de Italo Calvino. Frazer y su *Rama dorada*, Graves y *La diosa blanca*; *Walden*, de Thoreau, *El camino del Zen*, de Alan Watts, y el *Tao Te Ching* alientan el espíritu, irreverente acaso para algunos, de muchas de estas páginas. Pensadores como Mircea Eliade y Simone Weil deseo que latan en el subsuelo de la obra, por persona interpuesta.

Algunos libros de antropología, etnografía y tradiciones que me han guiado, y alumbrado, son *El hechizo de la Semana Santa* y *Procesiones de Semana Santa y tragedia griega: más allá de la representación*, ambos de Enrique Gavilán, ambos imprescindibles para intentar levantar este edificio de ficción con cierta verosimilitud. También la *Fastiginia*, del viajero portugués del XVII, Tomé Pinheiro da Veiga. *De año y vez*, de Carlos Blanco, y *Fiestas y ritos tradicionales*, de Antonio Sánchez del Barrio, han sido debidamente leídos y «expoliados» con admiración.

Y la presencia de la naturaleza, del río y de los pájaros. Algunas guías de los bosques de ribera, de la ribera de Castronuño especialmente, pero sobre todo el acompañamiento de Luis Ignacio Rojo, con quien he compartido algún momento emocionante al pie de la ribera del Duero en Castronuño, y que se ha implicado tanto en la redacción de esta obra que los planos de Barrio de Piedra son de su autoría. Otro «pajarero» presente en sordina es José Jiménez Lozano. Y Ana Rojo, que cada año, puntualmente, me avisa de la llegada y partida de los

vencejos. Ella es mi compañera por todo el curso del Duero, desde su nacimiento en Urbión hasta Oporto; por los Arribes, por los cortados de Toro, por Castronuño, por Tudela. También por Monte Corona y su bosque de secuoyas americanas. Por Comillas y su playa, Oyambre. En mi memoria estos lugares me remiten sólo a ella.

Dejo para el final la poesía. Los poetas son quienes están más cerca de lo escondido. Ellos acceden a ese saber superior por intuición que a los demás nos deja en el pasmo. Ellos, creyentes o ateos, saben más de los ritos de paso, del eterno retorno o del sacrificio del justo que nadie. Y ellos, sus versos, están muy presentes en la novela: Claudio Rodríguez, Francisco Pino, Basho y la impecable traducción que de sus *Sendas de Oku* hace Octavio Paz; Issa Kobayashi; cómo no, Fray Luis de León, Juan de la Cruz, y sus lecturas del *Cantar de los Cantares*.

Acompañan a la documentación los planos de la ciudad imaginaria y dos enlaces *web* que el lector puede consultar para mayor información: uno es la presentación que, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (España), tuvo lugar el pasado 1 de abril: [youtube.com/watch?v=5bPTRL2oR5k](https://www.youtube.com/watch?v=5bPTRL2oR5k), y otro la recopilación que la editorial Menoscuarto viene haciendo de noticias y críticas de la novela: menoscuarto.es/libro/pasos-en-la-piedra

Por último, la portada de la novela es obra de Rafael Vega, artista plástico. Él quiso mantener para su «grieta» en la piedra el título original de la novela, que era *Los días santos* •

El compañero imaginario de **Marek Kotsky**

[fragmento]

MARIO HEREDIA

1

Hoy inicia y concluye de forma inocente. No es fealdad, es algo extraño, como si fuera una máscara, como si ese rostro no perteneciera a él, como si todo el tiempo los estuviera engañando. Le gusta no saber nada de él. Al reflejarse en el espejo, pierde el instante, abre la cortina, el cielo es un globo demasiado azul y algunas nubes se deshilachan silenciosas. Una hilera de hormigas desfila de cabeza, en silencio, sin cesar marchan a un lugar desconocido. Es martes, el problema no es comenzar sino seguir en el presente sin los engaños de la memoria.

2

Imagina, sólo imagina que la casa es muy grande, tan grande que la ciudad se refugia en su mano, que tiene un amplio jardín descuidado y una terraza donde se puede estar muy a gusto en los días de calor. Si uno se sienta en el viejo sillón junto a la fuente seca, puede gozar de la hospitalidad del enorme hule que aún crece libre, a diario. Bach y las matemáticas cuelgan de sus ramas como gráciles bucles. Viven varios huéspedes dentro de esas paredes que se le figuran una piel muy gruesa, estudiantes casi todos, además de la dueña de la casa, su hijo y dos perros. Él, no Raúl, sino Darío, siempre trae una bufanda enredada en el cuello aunque haga un calor del demonio. Cuando Raúl se lo topa le dice buenas tardes y él le contesta buenas tardes. La casa apesta a cigarro, la señora Margot fuma todo el día.

3

El silencio es fundamental cuando amanece, despertar es la resurrección de las cosas del mundo. Y lo primero que ve Raúl es el rostro hermoso de su compañero, se llama Raymundo, es zurdo y velludo. Duerme con la paz de los muertos y de los inocentes. Estudia ingeniería, juega fútbol americano y le gusta andar desnudo por el cuarto después de bañarse. Es de Sinaloa y no deja de hablar de mujeres o de partidos de fútbol cuando no está chateando. ¿Por qué no te encueras como yo?, le dice a Raúl, pero el pudor lo detiene. El pudor también lo detiene cuando se encuentra a Darío y los misterios, quien con máscara y bufanda deambula callado mientras él estudia el Hanon. Los viernes nunca llueve y el piano es un desastre de vejez y de abandono.

4

Los martes y los jueves Raymundo entrena toda la tarde, entonces el tiempo se detiene. Dueño del espacio, Raúl escucha la música acuática desde una barca en el Támesis, junto a su alteza Jorge I y al gran músico. Llorar limpia los ojos y lo devuelve a su ventana. ¿Por qué llorar con esa música? Se muerde las uñas e inventa la vida de esa pareja, de aquellos dos muchachos que pasan corriendo con sus *shorts* tan ajustados, de la mujer de falda larga y sandalias y de ese viejo que pasea a sus dos diminutos canes. El cielo cambia de azul a naranja sin mucho pudor y luego a un violeta enorme y pegajoso. Y en un abrir y cerrar de ojos todo se esfuma. Entonces, con una tristeza que le escurre desde las córneas hasta las rodillas, enciende la luz del cuarto y se pone a leer versos de Whitman. A las nueve se cimbra la escalera y la puerta vuela. Ahí está, apestoso a sudor, apoderándose del aire y de la luz, del silencio y de Raúl. Y, sin saber por qué, Raúl está feliz.

5

Darío podría ser el personaje consentido de cualquiera, nadie sabe cuántos años tiene ni a qué se dedica realmente. Es como un trozo de plastilina. Podría ser un espía, un criminal, un poeta polaco, piensa Raúl, pero cómo saberlo. Lo que sí saben es que se lleva muy bien con la señora Margot y que, a veces, cuando

no está el hijo de la mujer, se encierra con ella en el cuarto de la tele. El humo de los cigarros sale por debajo de la puerta como si hubiera un incendio dentro. Raúl practica en esa habitación cuando no la ocupan, al piano le faltan las dos últimas teclas y cuando termina de tocar le aplauden unas manos que podrían ser de la señora Margot y de Darío. Raúl se apasiona con la clase de historia de la música y la de adiestramiento auditivo. Los sábados se aspira la alfombra y todo huele a pinol, a silencio, nada de aplausos ni de tabaco.

6

Qué harán allá dentro, dice Raymundo mientras se seca frente a Raúl ese cuerpo de atleta ruso. Y Raúl siente que el ropero se le viene encima nada más de imaginarse a la pareja encerrada, sobre su piano, mientras mira de reojo aquellos vellos recios, eléctricos, sembrados en forma generosa y estratégica. Todo hombre necesita un compañero, y si no lo tiene, debe inventarlo. Abre las ventanas y un viento suave y fresco llena la habitación. Sobre la cómoda una flor de plástico se mece en un florero azul.

7

Guadalajara es una ciudad con muchos árboles y con un brillo especial después de que cae un aguacero, pero no es segura ni tranquila. Aun así causa conmoción el hallazgo de esos cuerpos. Las redes sociales dicen que se ha comprobado que antes de morir fueron violadas, los periódicos dicen que no se encontraron mayores signos de violencia que el estrangulamiento en sí. Raúl abre la cortina, frente a su ventana hay un gran álamo que quizá este año cumpla los cincuenta, también un laurel de la India que con su sombra abarca de banqueta a banqueta y que está seguro de que le espía.

8

Alguien escribe en la pared con tinta roja: La imagen de Dios se ha sonrojado y mi madre sigue muerta... Se esfuma como nace.

9

Todo libro duerme dentro de una pecera. En la escuela de música los compañeros de Raúl comentan a diario las noticias sobre los asesinatos, sobre todo las mujeres quienes empiezan a hablar de la violencia de género y esas cosas que a él no logran conmoverlo como deberían. Ya no los escucha, mejor trata de imaginar la misa breve que ha decidido escribir como trabajo de tesis de composición. Pero si sólo vas en segundo semestre, le dice Gustavo, su compañero, mientras le acaricia las manos (según él le da masaje frente al piano de cola de Gran Concierto. Raúl quisiera quebrarle la cabeza con la tapa del piano de cola Gran Concierto), pero Gustavo le cuenta que ayer se descubrió una partitura inédita de Beethoven, también se descubre otra víctima estrangulada y Raúl descubre que tiene un pie más grande que el otro.

10

Los sábados a las cinco de la tarde, antes de llegar a su casa, Raúl se detiene bajo una ventana protegida por persianas blancas. Escucha las interminables semicorcheas, siempre el *Estudio Revolucionario* después de la comida. Quiere tocar la puerta y conocer al pianista, pero le da miedo que sea él mismo. Me da miedo que al abrir esa otra persona no me reconozca.

11

Cierra los ojos y recarga su cabeza en la pared. La misa es un bombeo de sangre que corre dentro de esos tejidos, la música que Raúl escribirá en poco tiempo. Ah, ese solo tan líquido al que se une una voz que todo lo solidifica. Mientras tanto, espera que anochezca viendo pasar a la gente desde su ventana, escucha a esos grillos quejarse lejanos, ese coro de libélulas que murmura, apenas perceptible, la palabra de Dios. La soledad siempre ha sido una mala compañía, dice la señora Margot, mientras se cepilla el cabello. A veces lo visitan fantasmas, siente su presencia como finos hilos de seda que se enredan en su garganta. Raymundo después de bañarse no puede ser un fantasma, le toma una foto con su cel, mientras su cuerpo se refleja en la ventana, una sombra lo parte en dos y las gotas de agua perlan el lado visible. Se da cuenta, pero no dice nada.

12

¿Ya le viste las manos? No. Pues míraselas, las tiene de mujer, a mí se me hace que es maricón, le dice Raymundo mientras se viste. Y Raúl le contesta que entonces por qué Darío se encierra con la señora Margot en el cuarto de la tele. Pues quién sabe, pero con esa pinche bufandita no me engaña, dice acomodándose el paquete dentro de la trusa que Raúl tantas veces ha sacado a escondidas de la ropa sucia. Es sábado y se escucha el triste y manso canto del carro de los camotes. Ése podría ser el inicio de la misa que piensa escribir. ¿Darío sabrá escribir poemas?

13

Domingo, ocho de la mañana, la calle tiene un brillo más intenso y está desierta. Sale a desayunar con Raymundo, caminan por esas calles muertas, Raúl imagina a todos esos cuerpos dormidos fuera del mundo, frágiles, indefensos. Su amigo camina junto a él como un zombi, tarda mucho tiempo en despertar del todo, así que Raúl lo cuida con todo el amor que puede ofrecer un ser humano. Regresan golpeándose en los brazos y se empujan contra las cortinas de los negocios que hacen un gran escándalo. Raymundo se va a los partidos y él se encierra a practicar. Cierra el piano, la terraza está sola y se sienta ahí, feliz, gozando la resolana y el aire fresco. Samanta y Salomón, los dos perros de la casa, se echan junto y le platican cosas de perros. Le gusta sentirlos cerca y ese tufo que despiden y que le recuerda a Raymundo. Pero alguien llega, odia a la gente inoportuna. Darío es diferente, como un camaleón se mimetiza. Darío es como si fuera Dios, porque lo es todo y no es nada.

14

Imagina que el tiempo solar constara. Más de un año en esta ciudad y aún se siente extranjero, dieciocho años en este mundo y aún se siente extranjero. Nunca pensó lograr convencerlos, su padre accede después de tanto ruego y chantaje, su madre siempre muriéndose lo mira y rumia. Es tan raro este muchacho, los escucha decir, no tiene amigos, ni novia, con trabajos usa el celular. Es tan raro, escucha a todo el que lo conoce y también al que no lo conoce. Es tan extraño mi compañero, escribe el poeta.

15

Velocidad, distancia y tiempo. Los va a visitar algunos fines de semana, toma un autobús a Colima y luego otro a Comala que es tan blanca como un hospital. Se baja y camina directamente a la farmacia con su anuncio de neón con tres letras fundidas, espera en silencio a que su padre cierre la cortina para irse a la casa en silencio y pasar un fin de semana en silencio, visitando a su madre enferma, siempre enferma, siempre a punto de morir y en silencio. Lo deja el autobús y tiene que regresar a la pensión. Abre la puerta del cuarto y se encuentra a un muchacho sobre Raymundo, sobre la cama, los dos desnudos. Un combate entre dos hermosos y jóvenes guerreros que se quedó inmóvil durante siglos, pero... Me está dando un masaje, dice su compañero un poco colorado y Raúl se va a esperar en la terraza a que terminen y el hule, la fuente, los perros, todo se convierte en hermosos guerreros. Un ratón se aparece por una cuarteadura de la pared, lo mira, Raúl lo observa un momento, sonrío y el ratón también sonrío.

16

La fotografía es como la muerte. La lluvia entristece sus huesos. Se asoma tras los cristales de la ventana y se ve reflejado en la calle vacía como un ángel, y le da miedo pensar que ya no está ahí. Alguna que otra gente, con paraguas o sin paraguas, camina rápido hacia su destino hablando por teléfono sin percatarse de su existencia. La casa es un cuerpo vacío, lleno de ecos y crujidos. Raymundo se va de vacaciones y Raúl estará solo.

17

La soledad, siempre la soledad. La calle está desierta. Una mujer camina bajo su ventana, se detiene frente a la casa, abre la puerta y desaparece dentro. Aunque tiene el cabello rubio, no es la señora Margot.

18

Dicen que Schumann murió loco por la sífilis, Donizetti también. Los dos alucinaban con ángeles, demonios y mártires. Uno murió a los cuarenta y ocho años, otro a los cincuenta y uno. Cierra

el libro, suena como un viejo portón de madera. Espera unos minutos más pero no se aguanta. Sale al pasillo, las paredes están cubiertas de un viejo tapiz velludo, con amibas verdes que nadan con lentitud. Al final del pasillo la escalera, oscura, silenciosa. Baja con cuidado, deteniéndose del barandal, como si fuera a sumergirse en un estanque, al estanque de la gruta del príncipe loco. De pronto la luz y da un grito, es él, Darío, le sonrío con esa cara que parece surgir del tapiz de las amibas. Buenas noches, le dice, perdón si te espanté, pensé que todos se habían ido de vacaciones. Yo no pude, perdí el autobús y... desaparece bajo el agua.

19

Dicen que las mujeres a las que han estrangulado tenían entre dieciocho y veinticinco años, que eran gorditas y poco agraciadas. Una poda de fealdad no siempre fertiliza la belleza, dice la señora Margot, mientras se cepilla su cabellera rubia. Raúl no entiende su comentario, pero le divierte y todos los ojos lo miran. Después de tantos años de estudiar piano en Colima, se entera de que ese instrumento tiene ochenta y ocho teclas. Y todo por Gustavo, su compañero que sigue masajeándole las manos con sus pezuñas de cerdo. Le gusta molestarlo, no sabe por qué, hay gente que nació para que le hagan daño o para que se la coman. Raymundo está roncando y su mano derecha y hermosa cuelga fuera de la cama, Raúl se pone los audífonos y, sin dejar de mirarlo, escucha a Schumann, ese concierto para violonchelo y orquesta que acaba de descubrir en la escuela y que no da descanso. Quien toca es Jacqueline du Pré, leyó que su marido la abandonó cuando la esclerosis le impidió seguir tocando. Hay gente que nació para sufrir, dice Libertad Lamarque en la televisión y luego cae muerta. Le gusta observar a quien duerme, sus labios abiertos, como si estuviera rezando.

20

La señora Margot tiene, en vez de cabello, hilos de oro, como la foto que encontró de Jacqueline du Pré. Aún tiene buen cuerpo y eso que dicen que ya pasa los setenta. Siempre está sonrío y a todos los trata como a sus hijos, aunque hay que pagarle a

tiempo para que no empiece a enviar recaditos o a racionarles la comida. La casa huele a humedad y a cigarro como la señora Margot, como deben de haber olido los dedos de ese extraño pianista que vio Raúl en una película con Gustavo, se llamaba Glenn Gould y antes de dar un concierto metía las manos en agua helada. Los muebles son de los años setenta, de seguro de cuando la señora Margot se casó, aunque nadie sabe si realmente se casó, y, si se casó, si es divorciada o viuda. No hay un solo retrato que cuente una historia en esta casa. La casa es la señora Margot, si a la señora Margot la hubieran estrangulado de joven no existiría ni siquiera esta casa. Su hijo tiene cara de sapo y sólo se aparece de vez en cuando. Tiene manos de asesino, dice Raymundo. Una pluma verde aparece en el alféizar.

21

Dicen que a todas las mujeres las han estrangulado sólo con las manos, pero el asesino tuvo el cuidado de borrar sus huellas digitales. Las manos de la señora Margot son largas y estilizadas, como las debe de haber tenido Jacqueline du Pré antes de enfermarse. Debe de usar cremas caras, porque las conserva muy hermosas. Cuando deja de llover, Raúl abre las ventanas y el viento lleno de olores inunda el cuarto. Eso lo pone feliz por un rato. La gente camina esquivando los charcos y las llantas de los autos avientan el agua hacia las aceras con un ruido muy particular. El rey loco se enamoró del gran músico y surgió el drama musical, la obra total. A Raymundo no le interesan ni la historia ni la buena música, él es como las tormentas y los seres marinos, hermosos pero irrazonables. Frente a la ventana dos gorriones están haciendo un nido y cantan.

22

No todos los pianos tienen ochenta y ocho teclas, le explica su maestro de audición, la mayoría, los comunes, tienen sesenta y una teclas. Raymundo lo escucha atento hablarle de los pianos, del número de teclas blancas y negras, del contrapunto y de la armonía, pero Raúl sabe que no le interesa. Entonces le cuenta sobre la vida de Chopin y George Sand. ¿Y por qué se vestía de hombre? Dice el maestro que por excéntrica, porque era

escritora. ¿Tienes novia? No. Hay que salir juntos un sábado para que conozcas unas viejas, no te me vayas a volver puto como ese tal Chopin. Y Raúl asiente y sonríe. Sus tenis apestan por más talco que les eche. Y Raúl, a escondidas, los huele.

23

Aparte de Raymundo, Darío y Raúl, viven en la casa seis muchachos más que pasan completamente inadvertidos. Raúl los ve frente a sus pequeñas pantallas escribiendo no sabe qué, a veces hablan y sus voces ni siquiera logran crear palabras en sus oídos, sus rostros no podría distinguirlos en la calle. ¿Y ellos a él? Somos sólo murmullos y pequeñas pantallas, como un coro griego de fantasmas. Todos estudian carreras diferentes: ingeniería, medicina, arquitectura y veterinaria. A la gente no nos importan nuestros congéneres, sólo cuando mueren estrangulados o bajo el techo de su casa, quemados o balaceados por los soldados. Entonces todos nos volvemos seres humanos.

24

Darío nunca come con ellos, tiene otros horarios y por eso nunca platican con él. Hoy llega a vivir un muchacho nuevo, es muy alto y delgado, con cara de santo antiguo. Le cuenta a Raúl que va a estudiar letras, y Raúl le dice que le gusta mucho leer. Hay algo que se dicen sin hablar, queda de ir a su cuarto a ver sus libros. Tiene un celular tan sencillo como el de Raúl y un viejo revólver. Me gusta apuntarle a los automovilistas, hacerlos que se orinen encima, dice. No deberían cerrarles los ojos a los muertos, también dice. Ahí, en esos ojos, es donde podemos encontrar todas las respuestas. Marcos todo lo ve negro, Raymundo está ciego, Darío camina muy rápido, no se le puede dar alcance •



El placer de **narrar y reír**

ANTONIO ORTUÑO

Antonio Ortuño escribe para divertirse. En estos artículos publicados en páginas de medios impresos, seleccionados por el propio Ortuño para Luvina, el narrador ahonda en las fuentes de su escritura. Con humor negro y disfrutable —mismo que podemos encontrar en sus cuentos y novelas—, el escritor habla francamente de su visión de la literatura, de sus autores predilectos y de su visión de los temas que rondan el campo literario actual, especialmente la novela.

SÓLO POR MOLESTAR

Suscribo aquella vieja frase de Evelyn Waugh: las explicaciones las dan los impotentes a las chicas, porque si algo funciona no hay nada que explicar. Ya sé que Evelyn Waugh, católico y derecho, es una cita suicida, pues se espera que un joven bien peinado cite a Derrida. Pero no soy un joven bien peinado. Ni siquiera tengo cabello para peinar. La mejor función que reconozco a la literatura es la de antídoto contra el tedio. Nunca leo un libro aburrido por disciplina. La disciplina es un valor de cadete naval. Por ello mismo, el principal motivo que tengo para escribir es divertirme. Escribo en un estilo que para algunos resulta virulento y para otros irreflexivo. Es decir, no arguyo supercherías teóricas para justificarme. Nunca he amanecido a la espera de que las estructuras semánticas me emancipen. Soy, se están dando cuenta, deliberadamente grosero al hablar de literatura. Odio las languideces; odio la repetición de lugares comunes como «la novela ha muerto» o «un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotra-

cia». Son frases que fingen resignación pero en realidad lindan con el despotismo. Frases históricas de beato. No hago una proclama en favor de la brutalidad ni aspiro a demoler la inteligencia. Sólo razono que la incomodidad con las formas narrativas que movía a las vanguardias y a ciertas escuelas críticas ha pasado de subversión a canon, de secta iluminada a iglesia con santos, mártires y Evangelio. Una iglesia que reclama libros cada vez más estériles, estilos cada vez más sofocados y autores cada vez más reticentes a lo que signifique, siquiera por reflejo, vitalidad. Han dejado de ser respetables para cierta crítica y, peor, para ciertos creadores, los personajes, porque a los personajes generalmente les suceden cosas. No: se preconizan discursos en los que no sólo no suceda nada sino que renieguen de la posibilidad misma de acción. La vida, después de todo, es una quieta tortura que toleramos con grandes esfuerzos, esfuerzos que agotan. Agarrotados por ese veneno que la maldita cobra nos inyecta desde el parto, sólo somos capaces de lanzarle los minúsculos suspiros de nuestro abatimiento. Liquidamos sus facturas de maldad con depósitos de languidez. Ay de quien ose reírse: la carcajada es demolida con el simple levantamiento de una de las augustas cejas de la teoría. Que se rían los payasos y los tontos. El humor, faltaba más, consiste en esbozar una sonrisa que haga parecer a la Gioconda un gato de Cheshire con tétanos: la crítica mide el tamaño de esa sonrisa con la cinta métrica de la severidad y descarta a quien supere los pocos milímetros. No, señores: el arte se trata de expresar el malestar, la sinrazón de la existencia, los infinitos quebrantos que nos inflige este mundo pestilente. Hemos, quién lo dijera, acabado por coincidir en esa actitud vigilante y delatora con los padres de la Iglesia, alcanzándolos en el purgatorio de la ortodoxia a través de la estrecha y maloliente vía de la crítica. Se trata de reflejar el malestar que sentimos todos —quien ría, incluso parcialmente, se ha autoexcluido de la especie. Qué bello, señores, el dolor que enloquece. ¿No se colgó del pescuezo acaso todo un David Forster Wallace? Las letras, hoy más que nunca, celebran a sus practicantes más llorones y quejosos. Lamento disentir. No me interesa el culto de la parálisis ni suscribo su catecismo. Odio la languidez; la melancolía, como motivo artístico, me aburre. Si la única función del arte consiste en la repetición cada vez menos reveladora de la sentencia del tigre Hobbes («La vida es horrible y entonces te mueres»), habrá que buscar lo que necesitamos del arte en tiempos menos extenuados. Yo sostengo que la Victoria de Samotracia es cada vez más

bella que los puercos automóviles. Sostengo que la literatura, y en especial la veta de ella que ha significado el humor negro, es un juego muy placentero de jugar. Como sé que me reprocharán la falta de nombres ilustres que apoyen mi tesis, tendré que citar algunos. Aquí van: Marcial, Petronio, Bocaccio, Quevedo, Shakespeare, Schopenhauer, Céline, Bulgákov, Waugh, Vian, Borges, Nabokov, Iburgüengoitia, Roth, Banville, Fonseca. Puedo remitir por correo una bibliografía completa al interesado. Pero la verdad es que no me interesan los listados de nombres ni las fichas sinópticas. Tampoco me interesa hablar de música, videoinstalaciones multimedia, internet, las generaciones de jóvenes talentos ni mucho menos de quienes piensan y escriben solamente si una mano encumbrada les arroja un cheque a las fauces. Sólo me interesa, se han percatado ya, reírme. Y, ya que estamos en éstas, molestar.

TODO TIEMPO PASADO

Hace unos días leía un comentario del novelista español Juan Francisco Ferré en torno a la escena literaria contemporánea. Sostenía el mencionado (qué bonita queda a veces la jerga jurídica) que vivimos hoy bajo la dictadura de «medianías» y, claro, del «mercado». Carecemos de escritores como Joyce, Goethe, Rabelais, Dante, Cervantes o Laurence Sterne. Ni siquiera tenemos un William Gaddis (a quien el texto de marras reivindica como un «grande»). No existen entre nosotros, pues, los que Ferré denomina «novelistas totales», tipos que pretendan engullirse el mundo, al menos todo el que puedan, en un organismo verbal y que den a la imprenta y la civilización sus Ulises, Quijotes y Gargantúas.

Mutatis mutandis, el cultísimo reparo de Ferré me trae a la mente la perorata que, involuntariamente, le escuché hace unos años a un intelectual «de provincia» (las comillas son suyas, por cierto). Se quejaba el tipo de que «todos los libros» (vaya trabajo, leer todos y cada uno de los cien millones y pico que se publican cada año) fueran ahora de detectives o vampiros, que en ellos hubiera sexo y muerte y que olvidaran «la verdadera humanidad». De monumentos de la sensibilidad y el buen gusto, agregé, como *Romeo y Julieta*, por ejemplo. «Pero si no hay obra más violenta y lasciva que ésa», discutí. «Hay un matadero, duelos, suicidios, y Romeo y Julieta se dicen cosas que ya quisiera un reguetero para un día domingo». El tipo enfureció y se negó enfáticamente a

aceptarlo. Tengo la impresión de que confundía *Romeo y Julieta* con *La bella y la bestia*. Con la versión de Disney.

La idea de la decadencia nació junto con las letras. A Arquíloco le reclamaron ser un mero satirista de Homero; a Ovidio, no ser digno de lamer las suelas de Lucrecio. Hace quinientos años se levantan voces que reclaman que no exista un nuevo Cervantes. Con la sombra de Shakespeare han puesto bombos a quienes escriben en inglés durante el mismo medio milenio. La generación de Miguel Ángel Asturias acusaba a los autores del *boom* de afrancesados y agringados y de no prestar atención a la lengua y los mitos de su América Latina; la crítica actual, al menos parte de ella, no hace más que añorar el compromiso y la teórica identidad de los textos del *boom*. Acá entre nosotros, sin ir más lejos, habrá que recordar que cierta crítica en los años sesenta y setenta ponía de vuelta y media a José Agustín o Fernando del Paso mientras aplaudía al impresentable de Luis Spota.

Vuelvo a lo que dice Ferré: sí, es verdad que no asoma un Rabelais en cada esquina. Pero tenemos a Coetzee, Roth, Banville, Rubem Fonseca y Lobo Antunes y Joyce Carol Oates, por mencionar consagrados fuera de toda duda. No es que sea precisamente el siglo de la oscuridad. Y bueno, literatura mediana y olvidable ha existido siempre y también ha dominado el gusto de millones. Una de tantos servicios del Quijote fue reírse de las novelas de caballería, que eran una industria floreciente en el siglo XVI. ¿Para qué suspirar?

PIEZAS DE MUSEO

Al respecto de la rarísima y muy divertida novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, el epigramático y severo doctor Samuel Johnson, el crítico más áspero de su tiempo y a quien el estilo digresivo y el imaginario excéntrico de Sterne no le gustaba nada, declaró famosamente que «nada exótico podría perdurar». Se refería a que la obra apostaba más por sus inusuales recursos de construcción y fraseo que por los valores narrativos tradicionales (congruencia, tensión dramática, desarrollo de tramas y personajes, etcétera). Un veredicto similar dio Borges sobre el *Ulises*, de James Joyce, autor a quien admiraba pero que no consideraba en modo alguno ejemplar. «Pieza de museo», creo recordar que dijo el argentino sobre la novela (curioso:

Johnson afeaba la falta de «perdurabilidad» de Sterne y Borges la perdurabilidad artificial, o sea «de museo», de Joyce).

Sin embargo, para la narrativa contemporánea esas excentricidades han sido combustible de numerosos recursos y detonador de exploraciones por demás interesantes. El *Tristram Shandy*, del mismo modo que el mismísimo *Quijote*, puede ser considerado una fuente principal de los experimentos narrativos de la posmodernidad y cimiento de la metaliteratura, de la narrativa que da cabida en sí al ensayo, que se abisma en el juego entre realidad y ficción y que atenta, así sea potencialmente, contra los paradigmas de autor-activo/lector-pasivo. Más allá del tedioso debate de tradición *versus* innovación, lo cierto es que antecedentes como los de Sterne y Joyce tienen importancia porque resultaron fértiles en extremo para autores posteriores.

Eco y Barthes, entre otros, conceptualizaron la necesidad de que la escritura deviniera una «obra abierta», es decir, la que contiene y permite una multiplicidad de interpretaciones, adaptaciones, reescrituras y hasta refutaciones. Databan en las vanguardias europeas de principios del siglo XX (surrealistas y demás tribus) la idea de oponer al concepto de «obra clásica», es decir, modélica, incuestionable, formadora de tradición y por tanto «cerrada».

Lo cierto es que el *Shandy* reúne los requisitos para ser considerada «obra abierta». Pero también puede proponerse que cada libro que se ha mantenido por siglos en el interés de los lectores lo hace. ¿Qué obra más «abierta» que la Biblia, que actualmente sigue siendo leída y venerada pero también parodiada y parafraseada en todas las plataformas escritas y visuales existentes cada día? ¿O como todo Shakespeare, cuyos personajes, tramas y asuntos son recreados continuamente tanto en el mundo anglosajón como fuera de él? ¿No usaron Freud y Jung la mitología clásica como «obra abierta» que redefinieron con su uso de figuras como las de Edipo o Electra?

A lo que voy es a que las obras de valía son siempre «abiertas» y que eso, más que su condición de «clásico» o de «excéntrico», lo determinan las relecturas y revisitaciones de las que sean objeto. Hay, pues, letras «experimentales» y «vanguardistas» que reunirán polvo y quedarán reducidas al olvido, y presuntos tótems que seguirán fertilizando el campo. Y, bueno, también lo contrario. Quizá la oposición «tradicional» contra «experimental» sencillamente no tenga sentido.

CIMENTOS

André Gide, aquel brillante hombre de letras francés, denunció alguna vez el error evidente en que incurría todo escritor que decidiera ahorrarse la lectura de los clásicos: «Importa haber leído a Balzac, todo Balzac. Alguno literatos se han creído dispensados de hacerlo y luego no han podido darse cuenta de que algo les faltaba; somos los demás quienes nos damos cuenta por ellos...».

Claro: para un lector (o narrador) mexicano, la lectura de *monsieur* Balzac y su titánica «Comedia humana» (un ciclo planeado para componerse de algo así como de ciento treinta y siete novelas, medio centenar de las cuales se quedaron sin terminar o en el puro tintero) se antoja un tanto exagerada: primero hay que leerse un canon indispensable de literatura nacional e hispanoamericana desconocido para Gide y esencial para cualquiera que raye el papel (o torture la pantalla) de este lado del mar. Lo cual, sin embargo, no cambia el sentido último de lo anotado por el francés: un artista requiere de un conocimiento (mientras más profundo, mejor) de las obras de sus antecesores antes de correr la suerte que les depara el refranero a quienes se creen insólitos: descubrir el agua tibia.

Un escritor que se limite a atender lecturas inmediatas a sí mismo en el tiempo y el espacio terminará como esos diminutos habitantes de Lilliput, imaginados por Swift, que ven «con gran precisión pero no muy lejos».

La profesora británica Mary Beard, en su muy recomendable obra *La herencia viva de los clásicos*, postula que volver la mirada al pasado de la cultura (ella se refiere a la occidental y, en específico, a la que viene de los griegos y romanos, pero parece válido extrapolar el argumento) significa no sólo dialogar con diferentes pensamientos y percepciones sucesivos (Virgilio, Dante y Joyce se asumieron como glosadores, discípulos y retadores a la vez de Homero, por ejemplo) sino con lo que hay del pasado en nosotros mismos, en nuestro lenguaje y concepciones del mundo.

Existe una arraigada idea de que las «rupturas» e innovaciones en las letras han sido, de algún modo, correrías de bárbaros en ciudades «civilizadas» pero decadentes a las que hay que sacudir. Algunos escritores han popularizado esta noción y dado alas a la imagen (errónea) de que leer poco o nada es indispensable para innovar.

Pero no: románticos como Byron o Shelley eran lectores obsesivos de griegos y romanos; vanguardistas como Breton o Louis Aragon fueron consumados estudiosos de la tradición francesa (Aragon, sin ir más lejos, transitó de la poesía surrealista a la novela de realismo social); Pound, Eliot, Beckett (por mencionar a algunos de los principales estilistas en poesía y narrativa en el siglo XX) eran eruditos en el mundo clásico y las diversas tradiciones europeas.

La literatura no es un simple medio de expresión emotivo. No basta con leer a dos o tres teóricos contemporáneos para abarcarla con plenitud. Y su tradición, sus tradiciones, deben ser conocidas antes de intentar continuarlas. O demolerlas.

EL QUIJOTE «REAL»

Dice el periódico *ABC* de España que dos investigadores peninsulares, Isabel Sánchez Duque y Francisco Javier Escudero, afirman haber localizado «pruebas» de la existencia histórica ni más ni menos que de Don Quijote de la Mancha. Esto no pasaría de ser otra de tantas curiosidades cervantinas si los académicos, historiador él y arqueóloga ella, no aventuraran algunas consecuencias literarias desde lo que han hurgado en archivos y actas del siglo XVI. ¿Qué han encontrado los buenos señores? La verdad, poco. Huellas de gente que habría realizado actos similares a unos cuantos de los que se le atribuyen a Alonso Quijano, al parecer movidos por rencillas vecinales. Un tal Pedro de Villaseñor, citado por Cervantes como su amigo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, y un Francisco de Acuña, hidalgo manchego ambos, «vestían a diario como caballeros» y se dieron de tortazos en tales galas al menos una vez. De eso y de la presunción de que Cervantes pudo tener conocimiento de esos asuntos, infieren que el *Quijote* no se trata de una novela sino de una suerte de burla «a un enemigo personal».

Otros hallazgos del dueto ibérico son aún menos impresionantes. Por ejemplo, la localización del lugar donde fue armado caballero Don Quijote, es decir, algunas piedras de un sitio que al parecer fue una venta medieval en la localidad de Mota del Cuervo, Cuenca. ¿Cuál es el problema de esa presunción? Que es como localizar el punto exacto en el que Spiderman estudió la secundaria en Nueva York. No tiene sentido porque Spiderman es un ser imaginario y, por lo tanto, no fue a ninguna escuela real.

Un personaje literario nunca es el trasunto de un ser real. Ni siquiera cuando un autor intenta caricaturizar u homenajear a un ser vivo puede afirmarse que aquél se corresponda literal y directamente con su sosias literario. Un personaje tan complejo como el Quijote, con sus simultáneas locuras y capacidades de discernimiento, con su sátira y emotividad, no es sólo una construcción ficticia y literaria más, sino la construcción ficticia y literaria por excelencia, la madre de la novela moderna. Pretender reducirla a un pleito comarcal entre dos mentecatos es no entender de qué modo se construye la literatura y rebajar a Cervantes a mero cronista chancero de pueblo.

Las dudas que creen responder los indagadores (y de las que hace eco acriticamente el reportero) son asombrosas: la investigación, dicen, «puede dar respuesta a la pregunta de por qué dedicó Cervantes una novela a una ciudad que no era la suya y a unos determinados personajes». Sin ser el Manco Divino, me atrevo a ensayar una respuesta: porque escribir es, también, imaginar, no solamente procesar experiencias y lecturas. Porque todo mundo escribe de una ciudad que no es la suya aun cuando lo intente hacer sobre la suya, porque la literatura existe en un nivel de percepción diferente al de la realidad. Y porque «esos determinados personajes», aun basados en la observación de Cervantes sobre unos vecinos cualesquiera, serían ya otra cosa al pasar por su pluma y cristalizarse en lenguaje.

A mí, la existencia real del Quijote me queda clarísima: es un libro fundamental, extraordinario. Lo que me cuesta trabajo creer es la existencia de investigaciones como la de los presuntos expertos ibéricos.

DISCUTIR LA DISCUSIÓN

Hay una polémica, vigente, al respecto del «conservadurismo» de la literatura mexicana. Un debate que excede los márgenes de la disputa literaria y saca conclusiones políticas de posturas estéticas. Me explico. Según los argumentos esgrimidos, la literatura mexicana es «conservadora» porque la mayoría de sus escritores, editores y críticos son «tradicionalistas» y escriben (y, por tanto, leen y analizan) desde referentes y cánones del pasado (se entiende que el pasado es Carlos Fuentes, digamos, y no *monsieur* Duchamp, aunque sea anterior y, a estas alturas, mucho más influyente. ¿Por qué? Porque el argumento lo exige y se

acabó) y, desde ese pedestal, ignoran, ningunean o atacan cualquier barullo de innovación formal. Como si esto no fuera suficiente, se afirma que el «conservadurismo» estético es síntoma de que han optado por apoyar las hegemonías económicas, políticas y de todo tipo. Se sostiene, por ejemplo, y aquí particularizo hacia el terreno que me interesa más, que es el de la narrativa, que si uno escribe una novela se pone a la altura de un ultramontano, así su texto borde sobre el Soviet o denuncie la trata de blancas, porque la novela «tradicional» (es decir, aquella en la que se narran acontecimientos de forma inteligible) es el género preferido por el mercado, es decir, por el común de los lectores y es, por tanto, «conservador».

Como el debate es recurrente y potencialmente infinito (la innovación de los años sesenta estaba encarnada por la «Literatura de la Onda», a la que ahora se desdeña como «datada», «superada» y parte de la «tradicición»), me limito a señalar lo que entiendo que es su principal inconsistencia: la imposibilidad de establecer una correlación lineal entre innovación estética y orientación política, y la de identificar linealmente «innovación» con izquierda y «tradicición» con derecha, pese a que tal sea el argumento de un tramposo ensayo del argentino Damián Tabarovsky. ¿Ejemplos? Salvador Elizondo fue uno de los narradores más arriesgados de nuestra narrativa (*Farabeuf* debe estar en el *top ten* de las obras más desafiantes, verbal y estructuralmente, del siglo XX mexicano) y era, a la vez (sus diarios permiten constatarlo), un elitista de desdenes casi aristocráticos en lo que respecta a temas políticos y sociales. En cambio, José Revueltas, literariamente más tradicional (su narrativa conserva rastros orgullosos de decimonónicos como Dostoievski o Balzac) mostró congruencia perenne con sus ideas de izquierda (en 1968, Revueltas estaba en prisión; Elizondo, por su lado, era becario de la Fundación Guggenheim). Se dirá que es una excepción. Lo dudo. Baste hacer la pertinente comparación, saltando ahora al campo de la poesía, entre el compromiso social y la sencillez verbal y temática de los poemas de un José Emilio Pacheco y la radicalidad verbal (y el escepticismo burlesco con respecto a toda militancia) de un Gerardo Deniz. ¿Cuál representa la izquierda literaria? Y, fuera del ámbito mexicano, pensemos en Céline, en Eliot, en Borges, en Pound. Conservadores (en algún caso, fascistas) en lo político, progresistas en lo estético.

El asunto es más enredado de lo que se aborda. Esperemos que los críticos profundicen en ello.

DEFINICIONES

¿Hay un modo apropiado de escribir literatura? ¿Hay una suerte de camino inevitable, de procedimientos blindados y a prueba de error? ¿Existe un género incontestablemente superior a los demás, una forma exclusiva y con sello de ganadora para registrar en letras las ideas, las sensaciones, las palabras? ¿Hay una temática que garantice que todo lo que se anote en su centro y hasta en sus márgenes resulte sugestivo y lúcido? Y, sobre todo, al postular la existencia de esa escritura hipotéticamente correcta y acertada, ¿cancelamos y damos por inútiles todas las demás?

Aunque expuestas de esta manera suenen a disparates, muchos han defendido ese tipo de posiciones. Escritores y críticos brillantes (y de los otros) han emitido, a lo largo del tiempo, teorías, manifiestos, poéticas que se han vindicado esas posibilidades excluyentes. Se exalta el realismo o, por el contrario, la imaginación. Se propone un lenguaje cargado de regionalismos y de «calle» o, en la línea opuesta, uno libresco, erudito (no muchos, como Shakespeare, Joyce o Daniel Sada, han apostado simultáneamente por ambas vías). Se propone que el verso libre ha demolido a la métrica sin vuelta de hoja, o se prevé, en cambio, un regreso a las formas tradicionales. Se postula que el ensayo debe liberarse del aparato académico y ser plenamente «literario», o se establece, al revés, la necesidad de que se deje de impresionismos y se quiera «científico».

Algunos hacen matices: por ejemplo, que tal o cual procedimiento, idea, teoría, sirvió en su momento pero «ya está obsoleta»; es decir, quedó «superada» (como si la literatura fuera una actividad sujeta al progreso lineal del ideario decimonónico). O que, por ilustrar otro caso, existen restricciones geográficas como la que tenían los DVD (aquellos de la «región uno» y la «región cuatro» tan gustados por los clasistas): verbigracia, que los rusos pueden haber sido estupendos realistas pero que para Huatabampo dicha escuela está vedada. O que el «nuevo periodismo» de Wolfe tiene sentido en Nueva York pero para Sudamérica está el «realismo mágico». O que los vanguardistas están bien si son franceses pero mal si osan levantar la cabeza en Guayaquil...

Los problemas derivados de ese tipo de posturas son incontables. Y el mayor de ellos es que reducir la literatura a un solo tipo de visión (una manera única de abordar el lenguaje, un modo absolutista de

escribir, renegando en unos casos de las tradiciones y en otros de las posibilidades de innovación), sólo tiene una cosa garantizada: el error. A cada «muerte de la novela» le ha seguido la aparición de obras fulminantes que la refutan: Faulkner, Lispector, Fogwill, Banville... Cada proclama de la «futilidad» o «decadencia» de la poesía ha sido contestada por un Mallarmé, un Eliot, un Gonzalo Rojas. No hay realismo militante que elimine a Vian, Mrožek, Bulgákov, Angélica Gorodischer. No hay repudio al realismo que pueda con Rubem Fonseca o Rodolfo Walsh.

Y es que las preceptivas, los manifiestos, las teorías, buscan normas. Y la literatura se hace de excepciones.

AUTOMATISMO

La internet podrá ser criticada por ciertos defensores del libro impreso tradicional, pero no cabe duda de que ofrece algunos recursos encantadores para el aficionado a las letras. Por ejemplo, hace tiempo que circula en la red un ingenioso «generador automático» que le garantiza al lector la posibilidad de crear su propia novela de Dan Brown (para el curioso, la dirección *web* de este sitio es *probar.blogspot.mx*). Por si quedara alguien en el planeta que no lo sepa, Brown es un músico que dio con la clave de cómo enajenar audiencias, a principios de este siglo, con una novela de conspiraciones místico-políticas llamada *El código Da Vinci*, y desde entonces ha seguido dando lata con la misma fórmula: su personaje, el profesor de simbología Robert Langdon, ha recorrido el mundo *desfaciendo* entuertos que involucran artistas del Renacimiento, agencias internacionales, sectas crueles y secretos inverosímiles.

El estilo del estadounidense es tan predecible que ha podido ser caricaturizado a la perfección por el Generador, que, desde luego, no crea novelas enteras sino solamente unos amenos textos de contraportada que describen las hipotéticas historias de un Dan Brown automático. Pongo este ejemplo, generado ayer a las 12:41 de la tarde: *La sepultura del secreto*, de Dan Brown: «A los pies de un famoso lienzo de Manet aparece estrangulado Brian Hayek —un exbanquero— con un extraño símbolo escrito con tiza en su oreja. Para el profesor Chloe Reeves no hay duda: El Clan de los Caballeros Templarios, que se enfrenta a la humanidad desde los tiempos de Chindasvinto, ha regresado. Acom-

pañado de Kristine, una joven agente de la NSA, y Steve, un ingeniero, Reeves comienza una carrera contra el reloj mediante una búsqueda desesperada en el Mediterráneo, para aclarar el misterio del tipo concreto de pilas que lleva la espada de Luke Skywalker. Necesitará todo su conocimiento para descifrar las claves ocultas que El Clan de los Caballeros Templarios ha dejado a través de los siglos en unos manuscritos que hay en la Atlántida y en una gasolinera de Moscú, y todo su coraje para vencer al despiadado asesino, ya que el tiempo se agota y el último estanco que queda en el planeta está en peligro».

Cada vez que uno refresca la página, una «novela» diferente (y, a la vez, fatalmente igual) aparece en pantalla. No hay que ser un genio para percibir el parecido absoluto con las obras de Brown, pero también, con decenas de noveletas escritas por otros galardonados y millonarios autores. ¿A alguien le suenan elementos como conspiraciones, escenarios exóticos, consecuencias políticas y «carreras desesperadas»? ¿Repararán esos defensores del *best-seller* que se dicen defensores de la «literatura popular» (muchos de ellos, claro, con intereses en la industria editorial muy obvios) en lo romo y simplón que resulta vender la misma vaca una y otra vez? ¿Cuántos premios se seguirán entregando a libritos zonzos que perfectamente podrían haber sido generados por un motor *online* que se dedica a copiar los tics de un autor muy bien vendido, sí, pero incapaz de resistir la menor lectura crítica?

EL FANTASMA QUE CAMINA

No sé qué sentido pueda tener una frase como «la novela ha muerto», tan repetida entre críticos de revista (a quienes, por cierto, bueno sería advertirles que «la revista», organismo más joven y endeble, tampoco luce sana). La presunta acta de deceso de la novela tiene características notables. El primero que la dio por cadáver fue un inglés, Samuel Richardson, en 1758. Hace más de doscientos cincuenta años. Y no hablo de un vanguardista: Richardson fue autor de obras con títulos como *Pamela o la virtud recompensada* y su preocupación consistía en que había más tramas posibles que virtudes teologales a las cuales asociarlas... Cuidado, pues, con el que mata a la novela, así sea un canónigo del siglo XVIII o un tontito en Staten Island esta misma tarde.

Lo que quieren decir los críticos con «ya no puede escribirse novela» es más bien algo así: «Ya no puede escribirse como si no hubieran existido antes...». Y aquí entran una serie de estaciones previas, cambiantes según la persona y el momento de su proposición: las vanguardias de principio del siglo XX o las escuelas críticas al final del mismo; Auschwitz; las MacBook Pro; Pelé. Y el mensaje de fondo, menos desdeñable de lo que podría pensarse, es poco más o menos esto: no quieras tomarnos el pelo y pienses que nos sorprendes, cuando sabemos cuáles son la sintaxis y el campo semántico habitual de los libritos de vampiros, detectives, descontento adolescente, drama rural (rellene usted aquí con el tema popular de su preferencia). No te pienses que no sabemos que huyes del riesgo y escribes basura redundante porque no puedes hacerlo mejor o crees que te conviene.

Del mismo modo que todas las personas nacidas en el siglo XVIII han muerto, sería demencial esperar que las herramientas narrativas del periodo prosiguieran relucientes, sin orín. Y, sin embargo, sería también una estupidez asegurar que, ya que han muerto todos los nacidos en el XVIII, no queda un solo humano vivo sobre la Tierra.

Es un problema falso. La novela es sólo una de las formas o advocaciones de la narrativa. Como el cuento, cierto teatro, incluso cierta poesía —o esos seriales televisivos que ponen la carne de gallina a críticos que dan por muerta a la novela, pero no se pierden un capítulo de *Mad Men*...

Lo que hay es un problema, eterno, con la construcción de narrativa. Y es el lenguaje: su uso, fricción y trato. No existe ninguna receta que explique cómo proceder (triumfal y garantizadamente) con él: cada frase, párrafo y cuartilla que se le arrancan a la nada requieren de un procedimiento inédito. Por eso, la novela será todo lo fantasma que quieran, pero uno que respira. Y camina ●

El navegante*

ANÓNIMO

**Es esta la canción de quien se hace a la mar
y al peligro que asecha, y a la ruda jornada
que agobia tantas veces la firmeza del ánimo
con horas lacerantes de opresiva zozobra.
Mi barca era tirada por las olas rompientes;
amarga era la guardia por la noche al timón,
librando los escollos entre el tremendo estruendo.
El frío destrozaba mis pies entumecidos;
el hambre se ensañaba con mi hartazgo del piélago
y onerosos cuidados a mi pecho asediaban.
Nada sabe el que pesca**

**costeando el agua dulce,
nada de mis pesares por los mares helados,
hinchidos en invierno de trombas y tormentas.
Golpeado por la escarcha y los pedriscos de hielo;
a solas, sin amigos y lejos del hogar,
rompía en mis oídos nada más el tumulto
de las olas furiosas y el grito de la planga.
En lugar del salón con risas de invitados,
escuchaba las quejas de las albas gaviotas,
el canto de las sulas locas y las pardelas.
Al ventarrón que hería los riscos lo agujaba
el agudo lamento del petrel escarchado
y, envuelta en hielo, el águila marina rechinaba.
A mi cansancio a solas nunca lo confortó
—del amigo o el pariente— la dulce compañía.**

Poco crédito debe dispensarme quien pasa
su vida rodeado de vino y complacencias:
lejos de los peligros y las penas sufridas
por alguien como yo, que ara yermos de agua.
Se agigantaban todas las sombras de la noche,
nevaba desde el norte; luego llovió el granizo,
la simiente más fría.

Suma dolor ahora
al corazón que labre yo ahora, en solitario,
las olas arboladas y las crestas de sal;
en su anhelo, mi alma me sirga mar adentro,
ansiosa de remotos puertos, de ignotas costas...
Mas no existe en la tierra quien, asaz altanero,
colmado de presentes y curtido en proezas,
fiel como nadie a Dios, no padezca aflicción
al cumplir su travesía a no importa qué puerto.
No le importa tañer el arpa ni la alianza,
ni el amor de mujer ni los goces mundanos;
ni tampoco otra cosa, salvo el tumbo marino:
la ola aturde a su alma y se agita intranquilo.
La nostalgia lo oprime en medio del océano...
Los bosques florecientes, los puertos laboriosos,
los campos que verdecen, el mundo que revive:
todo a partir incita a quien ansía el largo
viaje por el ondeante camino de las aguas.
También el cuco, heraldo del verano,
con su voz lastimera despierta amargas penas
en el pecho... Quien vive próspero en tierra firme
ignora la zozobra de aquel que surca inmensas
sendas de exilio, puesta la proa hacia el fin del mundo...

VERSIÓN DE JOSÉ LUIS RIVAS

*Antiguo poema anglosajón, compuesto probablemente a principios del siglo VIII de nuestra era, vertido al español a partir de las traducciones inglesas de Ezra Pound, Michael Alexander, Kevin Crossley-Holland, S. A. J. Bradley y Georges K. Anderson.

Mi marido no se encuentra en casa (fragmento)

MERAV HALPERIN

YA ES SUFICIENTE

Murió.

Tiene que haber muerto. El teléfono sonó a las seis de la mañana. A una hora en la que no puede ser nada bueno. Cuando vi el número de Eddy, el tipejo tan raro que lleva el asilo de mi mamá, estaba completamente segura: debe de estar muerta.

«La voy a echar de aquí», me lanza Eddy en cuanto contesto. «A fin de mes empacaremos todas sus cosas y las pondremos fuera del portón. Y a ella también. No le voy a dar más oportunidades. Tú bien sabes cuántas le he dado ya». La retahíla de insultos que una vez le lanzó al cocinero ruso, incluyendo algunos detalles muy específicos de la profesión de la madre del cocinero, la vez que huyó de la casa y la encontraron bailando en bata en una boda de desconocidos, las muchas veces que presionó el botón de emergencia nada más para pedir un té, su intento para que aquel hombre completamente confundido que estaba sentado en su mesa firmara un testamento falso, todo eso pasó por mi mente como una película de terror que avanzara rápidamente.

«¿Qué quieres decir con “echarla de aquí”?», traté de protestar a través de los vapores del sueño. «¿De qué se trata? ¿Un curso de aviación? Estás hablando de una mujer de ochenta años».

Eddy bufó. «¡Ja! Esta señora le robó el marido a Rebecca Zimmerman», dijo triunfante, como si acabara de mostrar la carta secreta que decide un juego. Sentí que el cielo se desplomaba sobre mí. Justo lo que ahora necesitaba, que esta viejita loca redescubriera el amor. ¿Qué no habían sido suficientes sus tres últimos rounds? Y con el marido senil de Rebecca Zimmerman, nada menos. La familia de

Rebecca es dueña de la mitad del país, incluyendo el Banco Star, mi mejor cliente.

Lo primero que se me vino a la cabeza fue hablarle a Emmanuel y dejar que resolviera el problema. Dos segundos después, recordé que nos habíamos separado, y una ola familiar de autocompasión se abatió sobre mí. Cerré los ojos y recité el triple mantra que había adoptado hacía siete meses, después de que Emmanuel, con ojos caídos, había mascullado que me dejaba. Y por una tipa siete años mayor que yo:

No voy a sentir lástima de mí.

No voy a hablar de esa puta vieja suya delante de los niños.

Nunca me le acercaré de nuevo a un hombre.

Nada de sexo, de relaciones, de relaciones platónicas, de relaciones no platónicas, nada de vida conyugal ni de media vida conyugal. Nada. Cuelgo las botas y renuncio. Hice lo que me tocaba.

Ya es suficiente.

BESO FRANCÉS

Odio las relaciones. Odio especialmente el verbo *emparejarse*. Me da náuseas. Y también odio sentir náuseas. También la intimidación, la debilidad y el beso francés. No puedo recordar la última vez que le di a alguien un beso francés. Emmanuel y yo logramos pasar todos esos años con besos simples, esos piquitos secos y sin chiste. Nada de beso francés. ¿Qué éramos? ¿Unos perversos? Éramos marido y mujer.

Al principio, nuestra relación no era para nada así. En nuestros primeros años juntos teníamos sexo a gran escala. Todos los días, dos veces al día, tres veces al día. En vez de salir, teníamos sexo. No íbamos a trabajar para estar juntos y tener sexo. Todo giraba alrededor del sexo. Incluso luego de la boda. Eso fue un gran error. Si yo hubiera sabido que Emmanuel esperaba un nivel tan alto para toda la vida, yo no me habría involucrado en eso desde un principio. Estoy cansada. Estoy abatida. No me apetece. Yo no le hago a eso. Me asquea. ¿Cómo que otra vez?

Yo hubiera envuelto todo lo concerniente al sexo con ese papel marrón que usan en Home Depot. No con ese papel lujoso y brillante tan prometedor en el que yo generosa y voluntariamente se lo di.

Además, yo no debí haber usado la palabra *sexo*. Debí haber usado *cogida*. En verdad ni siquiera ésa. Tener coito. Sí, suena estéril y llano. «Pero si tuvimos coito ayer. ¿Quieres hacerlo de nuevo hoy?».

Después de escuchar eso, él no querría. O quizá la peor expresión, «hacer el amor». ¿Quién se inclinaría a tener sexo después de escuchar ese par de palabras, «hacer el amor»? Mejor hacer cualquier otra cosa, no el amor.

Desde el momento en que Michelle nació, perdí toda pasión por Emmanuel. No pude verlo más como un objeto sexual. Se volvió ese pobre imbecil que le limpiaba la popó a la bebé, que le daba la mamilá, la mecía hasta dormirla en su hombro y jugaba con ella al *gugú gagá* para provocarle unas risillas. Mientras él hacía eso, yo lavaba la ropa, los trastes, limpiaba los clósets, levantaba los juguetes, hacía de comer y me exprimía la leche. De lo único que de verdad tenía ganas era de dormir, o de suicidarme. No pensaba en el sexo de la misma manera en que no pensaba en mecánica cuántica o en lo que Zoroastro había dicho. Solamente desapareció de mi vida. Se esfumó. La primera vez que Emmanuel quiso tener sexo conmigo después del nacimiento de Michelle, me dio pánico. No pude entender qué quería de mí. ¿Qué tenía que ver el sexo con nuestra relación?

LA ARISTÓCRATA

Nunca regresó. Desde el momento en que se volvió el padre de mis hijos, perdí cualquier atracción hacia él. No tengo idea de cómo me embaracé la segunda vez. Creo que tuvimos sexo en algún momento durante los dos años luego del nacimiento de Michelle. Bueno, no, no tuvimos sexo. El sexo lo hubiera recordado. Probablemente tuvimos coito.

Desde ese momento, todo se complicó aún más. Él siempre quería y yo nunca. Hacía todo lo que podía para evitar esa pesada carga. Durante esos dos últimos años con él, yo odiaba el sexo totalmente. Simplemente era todo mecánico, tedioso y falso. Esperábamos a que los niños se durmieran, entonces Emmanuel se metía a bañar, pero yo no, porque eso nunca lo molestó, y luego nos metíamos a la cama. En ese momento mi estómago estaba tan lleno de nudos y mi cuerpo tan frígido, que no importaba lo que él hiciera, la única emoción que sentí fue el deseo de que ya terminara. De alguna manera, creo, era como una violación, pero sin la violencia ni el miedo. Pero yo jugaba el juego. Claro que lo jugaba. Soy una persona racional y tenía dos metas: dormirme y estar tranquila y en paz durante las siguientes dos semanas.

Cuando todo terminaba, suspiraba de alivio, pero, unos segundos después, un gran pesar me invadía. A veces las lágrimas rasaban mis

ojos, pero me las secaba en secreto, me olvidaba de todo y me quedaba dormida.

Durante el sexo, siempre esperaba que uno de los niños despertara para que viniera a rescatarme. O que un ladrón irrumpiera. O que de repente se declarara la guerra. O que temblara. ¡O quizá un tsunami! O que su mamá llamara. Estaba tan pegado a sus faldas que le contestaba hasta en momentos como ése. La mayor parte del tiempo yo no la soportaba; sin embargo, en esas ocasiones en que su llamada lograba detener ese asalto bisemanal, yo verdaderamente adoraba el suelo que ella pisaba.

La verdad es que la mamá de Emmanuel tampoco me soportaba. Pensaba que yo era pretenciosa y arrogante. La primera vez que me vio me puso «La Aristócrata» sin que yo me diera cuenta. Eso sucedió un sábado en la tarde, cuando Emmanuel me llevó a la casa de sus papás en Haifa. Estaba yo tan nerviosa, que lo único que pude hacer fue quedarme sentadita en el filo del sofá, sin soltar una sola palabra. Su mamá, Bella Shapira, revoloteaba alrededor mío sin tregua. Prácticamente me obligó a comer. En ningún momento cesó su parloteo, diciéndome toda clase de cosas maravillosas sobre su Emmanuel, el genio. Amontonó las viandas más deliciosas en la mesa, frente a mí, y es día en que todavía me sigo arrepintiendo de no haberlas devorado, como cuando después lo hacía, después de casarnos y la visitábamos los días de fiesta.

El día después de la primera visita, le llamó a Emmanuel. «Bueno...», preguntó. «Así que qué piensa tu Señorita Aristócrata de nosotros». Desde entonces, Emmanuel no perdía la oportunidad de usar el epíteto de Bella Shapira. Bella Shapira, maravillosa madre, magnífica abuela, terrible esposa y pavorosa suegra.

Estoy segurísima de que, conforme fueron pasando los años, Emmanuel tampoco sentía realmente ninguna atracción por mí, pero el Viagra que uno de sus irresponsables cuates le dio hizo de las suyas, y se convirtió en un persistente participante en nuestro ritual sexual. Éste es, probablemente, un excelente momento para dirigirme al Sr. Viagra, o a quien haya sido el idiota que inventó esta inútil píldora: ¿quién te lo pidió?, ¿qué tenía de terrible lo anterior?

A lo largo de la historia humana, las mujeres sabían que llegaría el día en que sus maridos ya no podrían levantársela, y que las dejarían en paz a ellas. Su libido decaería, evitaría el sexo, y a la mujer le evita-

rían esa terrible faena. Era un gran arreglo. Sabías que había una luz al final del túnel y que tu envejecido esposo te dejaría un día en paz finalmente y te liberaría de tener que decir mentiras, inventar excusas, dolores de cabeza o dar paseos por el parque para escaparte de la tortura. Pero entonces llegó Viagra, y esta salvación se interpuso en el camino. Ahora, hasta los hombres de setenta, ochenta, noventa años —hasta quizá mayores, con un pie en la tumba—, pueden continuar. Así que le pregunto, señor Viagra: ¿por qué? Ciertamente sabes ahora que es imposible sentirse atraída por el mismo tipo por treinta o cuarenta años. Eso no sucede. No me importa lo que escriben en las columnas sobre sexo y lo que te dicen los consejeros de parejas. ¿Por qué tuviste que interferir con las perfectamente buenas leyes de la naturaleza? ¿Por qué no consultaste con nosotras las mujeres antes de que inventaras esta totalmente innecesaria píldora energética? ¿Tan siquiera le consultaste a tu esposa sobre lo que pensaba de esta repugnante creación? Me encantaría escuchar lo que ella tendría que decir, esa ninfómana.

LENTES OSCUROS

Hay muchas otras cosas que también odio: odio la manera en que los años se aceleran como locos hacia los cincuenta años. Odio los años de adolescencia de mis hijos. Odio los carbohidratos de cualquier tipo. Y particularmente odio el término *divorciada*. No importa de qué manera lo veas, la divorciada será alguien que está o muy contenta o demasiado triste, y que desesperadamente quiere conocer a un nuevo tipo que arreglará todo. Como si eso fuera posible.

Viuda, por otro lado, es una palabra que amo. Definitivamente puedo verme en el papel de una viuda con clase. Vestida elegantemente de negro Ralph Lauren y ocultándome con modestia tras unos lentes oscuros de Saint Laurent, me puedo ver aceptando de buena gana las condolencias ante la recién cavada tumba de mi querido, pobre, fallecido Emmanuel, que dejó este mundo después de sufrir tan terrible agonía.

También odio a Eddy y su maldito asilo. Especialmente ahora, cuando me han forzado a lidiar con ese monstruo que dejé a su cuidado hace dos años en lugar de poder ir a mi oficina para hacer la única cosa para la que soy buena: mi trabajo ●

TRADUCCIÓN DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA, A PARTIR DE LA TRADUCCIÓN DEL HEBREO AL INGLÉS DE LINDA YECHIEL.

Matar el tiempo

[fragmento de novela]

MARIO SZICHMAN

para Carmen Virginia Carrillo, editora de mis escritos,
quien me enseñó a afrontar nuevos textos

I
INSPECCIONÓ LA MULTITUD: los que iban a morir y los que iban a sobrevivir.

Los del primer grupo portaban sus rostros finales. En una semana más se trocarían en un compuesto orgánico. Prevalecerían la fibra de vidrio, el concreto y el combustible de aviación. Los sobrevivientes sufrirían vidas precarias. Las intercaladas fotos que los seguirían en su viacrucis revelarían veloces mudanzas en el avance hacia una muerte prematura.

Era el martes 4 de septiembre de 2001, una semana antes de la caída de las torres. Estaba en la Promenade que unía la Torre Norte con la Torre Sur del World Trade Center. Circulaban a su alrededor algunas de las dos mil setecientas cuarenta y nueve personas que morirían tras la irrupción de dos aeronaves comerciales en los pisos superiores de las torres.

El World Trade Center, además de convocar multitudes, obligaba a circular por los mismos pasadizos, subir en los mismos ascensores, frecuentar las mismas cafeterías, barberías, salones de belleza y tiendas de *souvenirs*.

A su lado pasó uno de los sobrevivientes. Era una década más joven que cuando participaría, en mayo de 2011, en el *raid* para asesinar a Osama bin Laden. En ese momento, el futuro sobreviviente ni siquiera formaba parte del comando SEAL encargado de liquidar al líder de al-Qaida. Pesaba treinta libras menos. No había sospechas de su

futura calvicie o de la herida que aplanaría una mejilla y achicaría su ojo izquierdo. Sus aspiraciones eran diferentes. Pensaba estudiar Administración Pública. Estaba buscando empleo en Cantor Fitzgerald, una empresa con oficinas en los últimos pisos de la Torre Norte.

El viajero del futuro bebió dos sorbos de un *machiato* que había comprado en Starbucks. Casi de inmediato aparecieron otros dos sobrevivientes, un pastor anglicano, negro, y un pastor baptista, blanco. Siempre se habían tratado con frialdad, exhibiendo un respetuoso desprecio. Pero salvarían la vida de milagro, gracias a su mutua protección en una oficina, a escasos pasos de la nariz de uno de los aviones. El episodio los convertiría en amigos de por vida, aunque por una corta vida, marcada por desórdenes pulmonares.

Vio entrar a la Torre Norte al hombre que caminaba de espaldas. Nunca había podido verle el rostro. Siempre le sorprendió su carrera desesperada hacia los bancos de teléfonos, el uso de los ascensores escasos minutos antes de los ataques. Era imposible conocer su suerte.

Luego apareció la muchacha del vestido rojo. No, todavía no lucía un vestido rojo. Tampoco luciría el vestido en su futuro. Lo ostentaría apenas en el probador de la tienda. Quería lucir un vestido rojo al cumplir sus treinta años, el 15 de septiembre de 2001. Era una mujer bella, contaba con gran cantidad de admiradores, y necesitaba resplandecer en su cumpleaños. Pero la tardanza de quince minutos en el probador la obligaría a demorar su llegada a la Torre Sur, donde trabajaba como oficinista. Vería el colapso de la torre al emerger de la línea J del subterráneo.

Aunque creía estar anclada en Nueva York, tras los ataques deambularía por ciudades cuyos cautelosos ciudadanos nunca aceptarían verla con un vestido tan llamativo. El vestido visitaría numerosos clósets, el primero en Phoenix, Texas, el último en Mobile, Alabama. Rehusaría desprenderse de un vestido que nunca querría usar.

Hasta ese momento, el viajero del futuro había circulado entre sobrevivientes que subsistirían intactos. Luego tropezaría con algunos que resultarían gravemente dañados, abatidos por enfermedades invisibles que ceñirían sus cuerpos en un corsé, arrebatándoles lentamente el aire de sus pulmones.

En ese instante vio al chino portando su maletín. A unos treinta metros de distancia se hallaba el policía que le salvaría la vida pese a sus forcejeos. El policía le estaba entregando un *ticket* al chofer de una limusina. La multa era por estar mal estacionado.

Entre la empuñadura del maletín y la muñeca del chino se extendía una cadena de metal. Dentro del maletín había un millón de dólares en billetes de cien. El chino ignoraba que el maletín encubría una fortuna. Era un simple funcionario, el gobierno de Beijing le había asignado la tarea de recoger el maletín, y de ceñir a su muñeca la cadena que surgía de la manija. Había recibido órdenes de proteger el maletín con su vida. Tras el ataque del primer avión contra la Torre Norte, una viga le quebraría la pelvis. El trozo de metal rasgaría parte del maletín, y el funcionario chino observaría aterrado asomar algunos billetes con el perfil de Benjamin Franklin. Intentaría cubrirlo con el faldón de su chaqueta, mientras se retorció de dolor en el suelo. Impediría acercarse al mismo policía que en ese momento entregaba un *ticket* al chofer de la limusina. Luego, arremetería desde el suelo contra dos paramédicos ansiosos por montarlo en una camilla.

El viajero del futuro echó un vistazo al manifiesto del vuelo 11 que se estrellaría contra la Torre Norte. Una candidata para anudar destinos era la actriz Berry Berenson, viuda del actor Anthony Perkins y hermana de la actriz Marisa Berenson, de tan destacada actuación en la película *Cabaret*. Pero tras algunas reflexiones, el destino o la muerte descartarían esa primera opción. Parecía trillada.

Observó a Howard Lutnick, presidente y gerente general de Cantor Fitzgerald, una de las más importantes firmas de corretaje de acciones de Estados Unidos, con oficinas entre los pisos 101 y 105 de la Torre Norte. Lutnick estaba revisando su reloj. Era un enfermo de la puntualidad. Sólo el día de los ataques llegaría tarde. Esa jornada sería el primer día de su hijo Kyle en el jardín de infantes. Howard Lutnick se ahorraría así una suerte que afligiría a seiscientos cincuenta y ocho empleados y directivos, entre ellos su hermano Gary.

Vio a algunos pasos de distancia al arquitecto Ronnie Clifford, que se dirigía hacia la Torre Sur. El 11 de septiembre, Clifford se refugiaría en el hotel Marriot tras la embestida del primer avión contra las torres. Cerca de él, una mujer con graves quemaduras se alzaría de la pira funeraria. Mostraría uñas derretidas. Restos de sus ropas calcinadas permanecerían adheridos a su piel.

Clifford actuó como buen samaritano, y condujo a la mujer a una ambulancia. Parte de la carbonizada piel de la mujer se había aglutinado con su impermeable.

Entretanto, a centenares de metros de altura sobre la cabeza de Clifford, a bordo del avión de United Airlines, vuelo 175, estrellado contra la Torre Sur, estarían los restos de su hermana, Ruth McCourt, y de su sobrina Juliana, de cuatro años de edad.

II

ESE 4 DE SEPTIEMBRE de 2001 su único propósito era salvar a Pierre Konstantin, un inmigrante procedente de Estonia, quien trabajaba como electricista en Windows on the World, el restaurante situado en la cima de la Torre Norte.

Konstantin tenía un defecto: aunque concluía su turno a las ocho de la mañana, siempre se demoraba en su pequeña oficina. A veces tomaba fotos, o conversaba con otros empleados, o llamaba por teléfono a sus amigos en Estonia. Era difícil que abandonara el lugar antes de las nueve de la mañana. El Boeing 767 de American Airlines, vuelo 11, se estrellaría en la Torre Norte, algunos pisos por debajo del restaurante, a las 8:46 de la mañana.

Llegó a la oficina de Konstantin a las 8:15. Al verlo, Konstantin repitió la rutina habitual. Se acostó en un enorme estante de acero ubicado encima de un sofá. Cuando comenzó a trabajar en el sitio, no había estante alguno. Por lo tanto, fue a Home Depot, compró una placa de acero de dos yardas y la fijó al borde de una viga de acero que sobresalía de la pared. Konstantin también se había tomado fotos acostado en la placa de acero que servía de estante, y las había enviado a sus amigos.

—Si alguna vez el estante se viene abajo, la Torre Norte se irá con el estante —le dijo al viajero del futuro, y bajó del anaquel. Luego reacomodó en el estante sus herramientas de electricista, su cámara fotográfica y una lámpara que usaba para crear efectos especiales en la oficina.

—Pude contactar al importador —dijo el viajero del futuro a Konstantin. —Tendrá los neumáticos el próximo martes. Te esperará en el estacionamiento de la torre a las ocho veinte. Pidió que no demores; necesita visitar otros clientes.

—¿Mantiene el mismo precio?

—Ciento ochenta dólares. En Manhattan no podrás conseguir esos neumáticos por menos de trescientos dólares. ¿Cómo va el proyecto?

—Ya tenemos más de quinientas fotos de la Torre Norte. Desde el garaje hasta la terraza. Puedes ver algunas en esa mesa —señaló varias

fotos distribuidas en una pequeña mesa circular. —No las toques. Necesito clasificarlas.

Se acercó a la mesa. Las fotos eran el último recuerdo que perdería del interior de la Torre Norte. Vio oficinas vacías, mesas repletas de manjares, escaleras, equipos de cocina, ascensores con las puertas abiertas. En casi todas ellas aparecía el paisaje urbano como trasfondo. Había salidas del sol, y atardeceres. Aunque estaba acostumbrado al vacío que reemplazaría a las torres a partir del 11 de septiembre, el viajero del futuro sintió una obstrucción en la garganta.

Las únicas fotos personales eran las de Tania, una mujer muy bella. Mejor olvidarse de ella. Konstantin era el futuro de Tania.

—La idea es crear un archivo digital en internet y compartir fotos con personas alrededor del mundo —le explicó Konstantin. Había creado una pequeña empresa con un amigo en Estonia que ofrecía fotografías por internet.

—¿Cuántos *tickets* tuviste que pagar esta semana? —le preguntó a Konstantin.

Konstantin sonrió feliz:

—Seis. El primero por adelantarme con mi motocicleta a un patrullero policial.

En cierta ocasión, Konstantin lo invitó a pasear por Brooklyn a bordo de la motocicleta, a ciento veinte millas por hora. Nunca había sentido tanto miedo en su prolongada vida, excepto aquella vez que un derrumbe en una cueva lo mantuvo aislado del mundo durante tres días seguidos.

Se despidió de Konstantin hasta el martes siguiente. Konstantin estaba hablando por teléfono, y le hizo gestos amistosos con la mano.

III

LLEGÓ A LA TORRE NORTE a las 7:50 del 11 de septiembre de 2001. Anticiparse al futuro carecía de toda ventaja. ¿Qué podía decir a quienes lo rodeaban? No deje su vehículo en el estacionamiento subterráneo, pues será destruido. No vaya a su oficina porque perderá su vida. No transite por la Promenade, porque la mayoría de los *jumpers* caerán en ese lugar, luego de estrellarse contra las marquesinas de plástico transparente.

Aceptó resignarse. No podía ser un buen samaritano para millares de personas, sólo podía ayudar a Konstantin, su amigo en las buenas y en las malas.

Cada una de las personas que había visto en su previa incursión a las torres ya ocupaba el sitio donde encontraría la muerte o una milagrosa salvación. Por simple curiosidad, pasó previamente por el hotel Marriot, para observar al arquitecto Ronnie Clifford. Su rostro no expresaba emoción alguna. En las siguientes veinticuatro horas, una mujer con graves quemaduras se alzaría de la pira funeraria. Recién en la noche Clifford se enteraría de que a centenas de metros de altura sobre su cabeza, a bordo del avión de United Airlines, se hallaban los restos de su hermana, Ruth McCourt, y de su sobrina Juliana.

Llegó a la oficina de Konstantin. Estaba cerrada. Golpeó la puerta. Nadie respondió. Sintió un vacío en el estómago. Miró el reloj. Eran las 7:55. Era imposible que Konstantin hubiera abandonado la oficina tan temprano. En ese momento lamentó no tener un teléfono celular. Se dirigió a los ascensores, entró en uno, y llegó a la planta baja. Extrajo su libreta de direcciones y buscó el teléfono de Konstantin. Se dirigió a un banco de teléfonos. No había uno solo libre. Miró su reloj. Eran las 8:04.

Se dirigió a la calle. De repente, todos los teléfonos habían desaparecido de la vista. Se acercó a un guardia de la Torre Norte y le preguntó por un banco de teléfonos.

—Es realmente una emergencia —le explicó.

—Le voy a dar un secreto —dijo el guardia sonriendo. —El secreto mejor guardado de esta torre. Hay un banco de teléfonos en el piso dieciséis. Nadie lo usa.

Salió corriendo hacia los ascensores. Entró en uno de ellos. Descubrió tarde que su primera parada era en el piso cuarenta y cuatro. Miró el reloj. Eran las 8:12. En treinta y cuatro minutos más, el avión de American Airlines se estrellaría contra la torre. Decidió bajar al piso dieciséis por las escaleras. A las 8:20 estaba frente al banco de teléfonos. Insertó en uno de los teléfonos una moneda de veinticinco centavos. Marcó el número de la oficina de Konstantin. Casi de inmediato, escuchó la voz de Konstantin.

—¿Por qué demoraste tanto? —le preguntó su amigo. Notó cierta frialdad en la voz.

—Konstantin, necesito verte de inmediato —le dijo. —En la planta baja—. Eran las 8:24 de la mañana. En veintidós minutos, el avión se estrellaría contra la torre.

—Sube a mi oficina y bajamos juntos —le dijo Konstantin, y sin esperar respuesta cortó la llamada.

Eran las 8:30 cuando golpeó a la puerta de la oficina de Konstantin.
—En dieciséis minutos más, un avión se estrellará contra la Torre Norte —le dijo a Konstantin cuando abrió la puerta. —Busca lo que sea necesario y bajemos por las escaleras.

Konstantin sonrió divertido y lo invitó a pasar a su oficina.

—No hay tiempo que perder —le dijo, desesperado.

Konstantin ciñó con los brazos la cintura del viajero del futuro, lo introdujo en la oficina, y lo dejó caer en el sofá.

—Lo sé todo —le dijo. —Tania me confesó su traición.

—Nada de dramas. ¿No entiendes que vamos a morir? Vine a salvarte la vida.

—¿Es cierto lo que me contó Tania?

—¿No puedes dejar los celos para más adelante?

—Entonces es cierto.

—Estoy dispuesto a pedirte perdón de rodillas, pero una vez que llegemos a la calle. Prometo contarte todo en el vestíbulo del hotel Marriot.

—Sabía que Tania me había dicho la verdad —dijo Konstantin, y tomando nuevamente a su rival por la cintura, se acercó al pequeño baño, lo arrojó en su interior, y cerró la puerta con llave.

El viajero del futuro miró su reloj. Eran las 8:45 de la mañana. A través de la ventanilla con barrotes observó la silueta del avión. Aunque en el cielo se desplazaba a toda velocidad, desde la ventana del baño parecía avanzar como en cámara lenta, un cuadro por vez.

Repasó por última vez las imágenes de los sobrevivientes que habían transitado a su lado, la muchacha del vestido rojo, el chino con un maletín amarrado a su muñeca, el hombre que estaría separado por algunos centenares de metros de su hermana y de su sobrina muertas, los religiosos que anudarían una entrañable amistad, el hombre que tendría por misión matar a Osama bin Laden. Menos de una decena de seres humanos que brindarían rostros a una tragedia en la que miles morirían incinerados. Y contempló por última vez al hombre de espaldas. Todos los demás eran seres visibles. Sólo el hombre de espaldas perduraba con su rostro ausente ●

Crónica de feroces amantes¹

GENEY BELTRÁN FÉLIX

Mientras juega con sus jóvenes amigos, los soldados alemanes, la pequeña Bárbara de *Primer amor*, novela corta publicada por Elena Garro en 1996, cae en cuenta de que su madre no podrá nunca corresponder a la pasión de uno de ellos, Siegfried. En compensación, le nace el impulso de decirle: «Siegfried, yo te quiero mucho». El muchacho recoge una piedra y se la entrega con las palabras «Éste es mi corazón».

También hay un corazón en otra de las novelas cortas que Garro dio a las prensas ese mismo 1996, y esto desde el título: *Un corazón en un bote de basura*. Con el intento de ofrecer disculpas por su conducta irascible luego de hacer el amor, André hace llegar a manos de Úrsula una joya antigua, un corazón de plata «del tamaño del puño de un niño» que expresa por su cuenta algo de lo que el propio muchacho, aún prendido de la educación misógina que recibió, no sabe decir.

Son gestos de ternura como esos dos los que no se hallan en *Reencuentro de personajes* (1982). Es ésta una de las novelas más descarnadas que Elena Garro escribió en sus variadas exploraciones de las parejas destruidas. Dejando de lado el espesor metaliterario que la autora quiso asignarle a su historia, y que se vuelve explícito en las últimas páginas (sus personajes serían reelaboraciones de otros hallados en *Tender is the Night*,

1 Fragmento del prólogo «Elena Garro y los tiempos de la fabulación», perteneciente a la *Antología* de Elena Garro que publicará próximamente Cal y Arena.

de F. Scott Fitzgerald, y *Brideshead Revisited*, de Evelyn Waugh), destaco en estas páginas el penetrante, puntilloso, a ratos asfixiante estudio de caso de un vínculo mujer-hombre en el que ambas partes son, en desigual medida ciertamente, verdugos y víctimas de las maneras rabiosas del amor en la modernidad, entre el fracaso de la institución matrimonial y la aún lejana lucha de liberación social de la mujer. *Reencuentro de personajes* representa con generosa pluralidad de pormenores el infierno de dos amantes que se detestan con la misma intensidad con que sienten pavor de separarse. A ratos la historia, de tan despiadada en su tratamiento del encono, parecería desprenderse de una visión por entero sombría de la existencia, como si un vínculo disfuncional de pareja supusiera una forma de hecatombe, de ese rito sacrificial al que los seres humanos, en el agrio viaje de vuelta del amor, entre las rémoras del rencor y la vileza, están destinados.

LA DEGRADACIÓN DEL AMOR

Habría que aclarar, por supuesto: nada ocurre en el limbo. La historia nos refiere a la década de 1950. Los dos protagonistas son mexicanos que recorren un hotel tras otro en varias ciudades de Europa, hasta instalarse en un departamento en París. La pareja está formada por Verónica, una joven de clase media que huyó del lado de su esposo, y Frank, hombre de arrebatos que lo mismo pasa de la patanería al llanto al chantaje, pues no sabe lidiar, por lo menos no conscientemente, con su complejo de Edipo, su impotencia y su inclinación homosexual.

Narrado en tercera persona, casi todo el texto se sostiene en la percepción de Verónica. No es ingenua esta elección: *Reencuentro de personajes* es una novela psicológica que ejerce las prerrogativas de conocimiento concienzudo que la vertiente ofrece, de Tolstói a Fitzgerald; sobre todo, Garro se apoya en el discurso indirecto libre, que hace ver con persistencia a su protagonista, Verónica, hundida en los duros ánimos del terror y la denigración de sí. La relación alienante con Frank la aísla por entero de cualquier contacto con su familia y su pasado, le fractura la autoestima, la lleva a la depresión, la autoconmiseración y el odio, le hace nacer y cumplir impulsos no menos violentos que los de

Frank —en una escena ella lo agarra a patadas sin que él se defiende—, y termina clausurándole en la psique el menor camino hacia el afecto, la confianza y la fe en el futuro. Las imágenes insisten en trazar los perfiles de un ser llevado a los linderos de la anulación existencial, empezando por la percepción que de sí tiene en lo que respecta a su fisonomía («Casi no se reconocía en los ojos aterrados y los cabellos en desorden que encontraba en los espejos»), su naturaleza física («Estaba exhausta, le pareció que el cuarto se llenaba de niebla y que el cuerpo le pesaba como si llevara a cuestas un cuerpo que no era el suyo») y su definición como ente social («Ahora pertenecía a una especie nueva, no parecía una señora, ni una obrera, ni una prostituta»).

¿Cómo pudo llegar a todo esto? En el origen se halla, por un lado, la candidez de quien creciera en un hogar amable. «“Esta chica ve todo color de rosa, se llevará un frentazo”, repetían las hermanas de su madre». Educada, pues, en una familia feliz, Verónica decidió casarse contra el parecer paterno, y luego escapó de su matrimonio sin plantearse nunca cómo sería, en términos reales, su amorío con Frank. Decisiones tan arrebatadas y fantásticas las paga pronto con la decepción. Frank es representado como una pareja de humores mutables, un hombre egoísta y manipulador que no se recusa jamás al placer de insultarla, llevándola así a regiones de su espíritu que ella no conocía: «Nadie antes la había llamado puta. Frank lo hacía siempre que fallaba en algo o siempre que algo lo violentaba. Verónica sintió que dentro de sí la palabra puta abría la espita del odio y se volvió a ver a aquel hombre... “Es un salvaje, un infeliz salvaje. Cuando pueda tomaré venganza, me lo juro”, se dijo».

Cruzado por la revelación de que su madre habría tenido una conducta promiscua luego de quedar viuda, Frank recurre a un arma propia del repertorio patriarcal: la acusación genérica. El menor rasgo de Verónica abre el camino para que él señale faltas pretendidamente habituales en las mujeres; sobresale en ese renglón un estigma del deseo sexual:

—¡Quiero ir a peinarme!

—Las mujeres son despreciables, sólo piensan en componerse para atrapar macho.

—¿Estúpido! ¿Y por qué tú vas al peluquero!
—Es distinto, por higiene...

Sociópata al fin, Frank es un hombre incapaz de abrirse a los otros. Además, en cuanto que el sexo deviene un orbe dominado por la insatisfacción, todo se suple entonces con otra forma del dominio; el varón debe tener bajo sus manos la libertad de la mujer, impedirle el mínimo chance de movimiento o siquiera de decisión. Esto se manifiesta, por ejemplo, en su apremio por estarla tocando, más que nada en público: «Necesitaba tocar algún cuerpo, era el único puente entre él y el mundo; cuando interrumpía el contacto físico se encerraba en un mundo peligroso».

El esbozo que he glosado de Frank se presenta en una secuencia de hechos, a cuál más pesadillescos, que parecerían en cada caso haber tocado el grado máximo de la humillación. Y, sin embargo, la narrativa continúa, escarbando con mayor énfasis en las profundidades del agravio, ya sea a través de gritos, persecuciones, desplantes, emboscadas, improperios: «para Frank», piensa la mujer, «el amor era la degradación del ser amado, ni siquiera era la destrucción».

NO HABÍA NADIE Y, SIN EMBARGO, LA MIRABAN

Por lo dicho hasta aquí, la conducta no podría ser definida sino como patológica: él no tolera vivir sin ella, pero tampoco acepta el pensamiento de que ella no viva con él. Esto atañe también a Verónica: ella querría cortar con el hombre, pero se ha convencido a sí misma, y esto sin más pruebas, de que —por el escándalo y el descrédito— ha perdido toda rendija para el regreso con su familia y a su país, además de que depende, en el rubro del dinero, por completo de los hombres: primero de su padre, después de su esposo y ahora de Frank.

Este último apunte es revelador de la época y la sociedad a que refiere la existencia ficcional de Verónica. Como es común en las mujeres de sus últimas obras, Garro las ubica en ese escenario histórico previo a las luchas de liberación de la mujer y en las que las oportunidades de realización profesional eran muy escasas. Esto explica que el dinero sea uno de los elementos ineludibles del lazo de Verónica con Frank: él es un tipo millo-

nario que se enreda en turbios y al parecer fecundos negocios con la mafia mientras hace creer a cuantos se le acercan que Verónica lo está llevando a la quiebra, aunque en realidad la somete día tras día en los bajos abusos de la penuria.

El dinero tiene derivaciones simbólicas. Cuando, al final de la segunda parte, Verónica cree por fin haber escapado —sale en tren de Florencia a Lausana—, hay en ella la intuición de que difícilmente, ni en el mejor de los refugios, habrá de darse por libre cien por ciento; Frank ha tenido un influjo tan incisivo en su psique que cualquier mirada masculina parecería replicar el efecto de la mirada de aquél: «Al entrar en el café sintió que alguien la miraba con intensidad; se volvió para encontrar los ojos que la veían, pero no vio a nadie. Incomodada, pidió un café; la seguían viendo no sabía quién ni desde dónde, pero la veían [...] Tal vez la miraban desde la calle. Pidió unos cigarrillos, fumó haciéndose la desentendida, pagó y salió veloz; no había nadie y, sin embargo, la miraban».

En distintas obras Garro se detiene en el peso de la mirada masculina sobre el cuerpo y el destino de una mujer: se trata de una suerte de prótesis del varón, y es una extensión por lo tanto de su poder, su dinero, los atributos que lo sostienen en el centro del sistema patriarcal, y que se insertan en la conciencia de la mujer que se sabe mirada —y, así, constreñida, acosada— por el amante, el marido, el pretendiente, el simple peatón. La paranoia, un rasgo que hermana a muchos de los personajes femeninos de Garro, se ve agudizada por la presencia de hombres anónimos viéndolas con atención, o incluso siguiéndolas, por las calles. Y ya desde la infancia misma las creaciones de Garro aprenden las dinámicas de este lazo inasible pero poderoso: «en el vagón comedor Bárbara vio al señor que desde la mesa vecina observaba la manera como su madre comía una pera», se lee en el comienzo de *Primer amor*, cuando Bárbara inicia su agrio aprendizaje sobre el exiguo lugar de su madre en el mundo.

EL TIEMPO DE LA EXPULSIÓN DE LOS ÁNGELES

De visita en el Palacio de los Médici, en Florencia, Verónica se dirige a los frescos de Benozzo Gozzoli. Contemplar el «luminoso cortejo de los reyes y los ángeles» la entristece. «Ese mundo de gra-

cia alejado del mal la dejó melancólica». De un modo similar a lo que ocurre a los dos personajes principales, madre e hija, de *Andamos huyendo Lola*, a Verónica la desolación de su estado presente le fomenta no la prospección de un futuro en que pueda disponer de su vida y su cuerpo sin dar cuentas a nadie sino la ensoñación acrítica de un pasado remoto, en este caso, del Renacimiento. Las obras de Gozzoli le hacen ver «camino transitados por príncipes angélicos y arcángeles principescos. “Hemos expulsado a los ángeles”, se dijo, y pensó en la miseria de su vida, en el hotel y en la cama que cada noche se volvía más sórdida». En otro momento, la joven pone el pensamiento en el ayer de su infancia, en el núcleo de la familia donde aún no se manifestaban las rencillas ni las restricciones: volver a los orígenes se le vuelve la única forma de evadirse de una realidad insoportable. Para Verónica este impulso se halla reducido al deseo de volver a ver una fotografía en la que, de chica, aparece con su hermano, quien emerge como una pareja ideal por asexuado, el contraejemplo cabal de su nefasto amante. Sólo en la época anterior al deseo y la juventud, puede ella concebirse en una pareja cordial y compasiva. Curiosa secuela del machismo: la única salvación de la mujer está en renegar de su cuerpo, añorando una imposible vuelta a la inocencia.

El cuadro anterior haría suponer a Verónica una víctima sin más, llevada a la violencia y el odio contra su bondad de origen. Pero la narración no se escatima las instancias en que se representa a Verónica como un ser con falencias no poco dañinas, en primer término, para sí misma. Algunas son su tendencia a la autoconmiseración, su paranoia, su descuido con el dinero y su rampante ingenuidad, propia esta última de quien es por lo visto incapaz de aprender de su experiencia, por más que repetitiva; otro rasgo son sus prejuicios clasistas y de raza. Éstos le impiden vincularse con la otredad desde la consideración, descentrada de su circunstancia. Cuando le presentan a una mujer de clase obrera que se dedica a la literatura, Verónica piensa: «¿Cómo podía Geneviève calificar de “poetisa” a aquel ser cargado de hombros, de piernas cortas y cabellos cortados a tijeretazos?». Más adelante, cuando una amiga suya le cuenta un suceso, «Verónica la escuchó sin ningún respeto. “Habla mal de los invitados, igual que una criada”, se dijo». En otro punto, sus mie-

dos se cruzan con un apenas escondido racismo: «Recordó haber visto por los pasillos oscuros del hotel a varios argelinos que miraron su abrigo de piel de pantera con voracidad».

Se trata, es cierto, de formulaciones que no salen de su mente, a diferencia de la tendencia mendaz e insultante de Frank, que sí llega al terreno de los hechos. Sin embargo, esos rasgos permiten delimitar un aspecto en la revisión que hace Garro de los vínculos mujer-hombre en su última etapa creativa: sus personajes femeninos provienen de la clase media y tienen posturas asignables a convenciones de su entorno que les impiden buscar la liberación económica a través de labores que las harían ver, a su juicio, por debajo del nivel social en el que crecieron. Estas labores son impensables para ellas, aunque día a día convivan con mujeres que las realizan para su comodidad y beneficio. Así, con todo y sus reiterados pleitos con Frank, Verónica cuenta en la extensa tercera parte de la novela con una empleada doméstica, Ivette, quien le prepara la comida y hace la limpieza. Contradictoriamente, Verónica, al tiempo que se deprime por no poder establecer contacto con su familia, se deja ver indiferente, si no es que hasta omisa, con las tribulaciones de la solidaria Ivette.

Esta breve revisión apunta a una certeza: ni Frank ni Verónica se hallan libres de fallas nodales que les hubiesen ayudado a no caer en un vínculo tan atroz. Ni uno ni otra se ven capaces de aprender y madurar con la experiencia. Llegamos al punto en que nos preguntamos: ¿esta novela densa y claustrofóbica, esta inmersión pesimista en el infierno del desamor, es de la misma autora de *Los recuerdos del porvenir*, cuyo extraordinario personaje femenino Julia sí fue capaz de ofrecer una representación desafiante de la mujer que se libera de la opresión masculina?

Ejemplo de una evolución significativa en su tránsito por los mundos de la fabulación, *Reencuentro de personajes* ofrece una variación en esa línea —el tratamiento del tema de las relaciones mujer-hombre— que une a la Garro de la primera y la última etapa de su escritura: aquí se representa no la huida, tampoco el desafío ante el machismo, sino la degradación paulatina del amor. Esta deriva convirtió a Verónica y Frank en dos personajes de los más complejos, exasperantemente complejos, que haya creado la literatura mexicana •

Valentino*

[fragmento]

NATALIA GINZBURG

Vivía con mi padre, mi madre y mi hermano en una pequeña pensión del centro. Llevábamos una vida dura y nunca sabíamos cómo íbamos a pagar la renta. Mi padre era un profesor jubilado y mi madre impartía clases de piano. Había que ayudar con algo a mi hermana, que estaba casada con un representante de comercio, tenía tres hijos y no les alcanzaba para vivir; y también había que sostener a mi hermano en sus estudios, ya que mi padre creía que algún día se convertiría en un gran hombre. Yo asistía a la escuela normal y en mis horas libres les impartía clases de regularización a los niños de la portera. La portera tenía parientes que vivían en el campo y nos pagaba con castañas, miel y patatas.

Mi hermano estudiaba medicina y por eso siempre se necesitaba dinero, ora para el microscopio, ora para los libros o para pagar las colegiaturas. Mi padre creía que algún día se convertiría en un gran hombre. Acaso no existía una razón para creerlo, pero mi padre así lo creía. Había comenzado a pensarlo desde que Valentino era pequeño y quizá ahora le resultaba difícil dejar de hacerlo. Mi padre se la pasaba todo el día en la cocina y desvariaba a solas: se imaginaba a Valentino ya convertido en un famoso médico y asistiendo a congresos en las grandes capitales de Europa, descubriendo nuevas medicinas y enfermedades. Pero parecía que Valentino no tenía el más mínimo interés en convertirse algún día en un gran hombre. En la casa, por lo regular, se la pasaba jugando con un gatito y construyendo juguetes para los niños de la portera, con un poco de aserrín y algunos retazos de tela, les daba forma a perros, gatos y hasta diablitos, con grandes cabezas y largos cuerpos llenos de protuberan-

cias. O bien se vestía por completo de esquiador. No iba a esquiar mucho porque era perezoso y le daba frío, pero le había pedido a mi madre que le cosiera un traje de esquiador todo negro con un gran pasamontañas de lana blanca. Se veía muy guapo vestido así y se paseaba frente al espejo, primero con una bufanda echada sobre el cuello y luego sin ella; y luego se asomaba al balcón para que lo vieran los niños de la portera.

Muchas veces se había comprometido y otras tantas daba por terminada la relación; y mi madre se ponía a limpiar el pequeño comedor y se vestía de acuerdo a la ocasión. Ya había sucedido muchas veces, de manera que cuando nos dijo que se casaba dentro de un mes no le creímos y mi madre se puso a limpiar con mucho trabajo el pequeño comedor y se puso su vestido de seda gris que era el de los exámenes de sus alumnas en el conservatorio y el de las prometidas.

Así que esperábamos a una de sus acostumbradas muchachitas a las que les juraba que se casaría con ellas y dejaba plantadas al cabo de quince días; parecía que ya habíamos entendido el tipo de muchachas que le gustaban: muchachitas de boina que todavía asistían al instituto.

Por lo regular se sentían muy intimidadas y esto nos abrumaba un poco porque sabíamos que luego las iba a dejar plantadas y también porque se parecían mucho a las alumnas de piano de mi madre.

Entonces, cuando él llegó con su nueva prometida, nos quedamos tan sorprendidos que se nos fue el aliento y no alcanzamos a decir ni una palabra. Porque esta nueva prometida era algo que jamás hubiéramos podido imaginar. Llevaba una larga estola de marta, unos zapatos planos de suela de goma y era pequeña y gorda. Usaba gafas con armazón de carey y detrás de las gafas nos miraba con ojos severos y redondos. Su nariz estaba algo sudada y tenía bigotes. En la cabeza llevaba un sombrero negro todo aplastado de un lado. En la parte que le dejaba al descubierto el sombrero se alcanzaba a ver un cabello negro estriado de gris, ondulado con pinzas y enmarañado. Por lo menos debía tener diez años más que Valentino.

Valentino hablaba y hablaba porque nosotros seguíamos sin decir una palabra. Valentino decía cien cosas a la vez, sobre el gato, sobre los niños de la portera y sobre el microscopio. Imperiosamente, quería llevar a su prometida a su habitación para que ella viera el microscopio, pero mi madre se opuso porque la habitación todavía

no estaba arreglada. Su prometida dijo que no importaba, que además ella ya había visto muchos microscopios. Entonces Valentino fue a buscar al gato y se lo llevó. Le había colgado una cinta en el cuello y un cascabel para que le causara buena impresión. Pero el gato estaba muy asustado por el cascabel y se trepó por la cortina y desde allí nos miraba y gruñía con el pelo erizado y los ojos feroces y mi madre se puso a gimotear ante el temor de que acabara desgarrándole la cortina.

Su prometida encendió un cigarro y comenzó a hablar. Hablaba con la voz de quien está habituado a dar órdenes; y con cada cosa que nos decía parecía que nos estuviese dando una orden. Dijo que quería a Valentino y que tenía confianza en él; confiaba en que dejaría de jugar con el gato y de construir juguetes. Y dijo que ella tenía muchísimo dinero y podrían casarse sin esperar a que Valentino empezara a ganar dinero. Estaba sola y libre porque sus padres ya habían fallecido y no necesitaba rendirle cuentas a nadie de lo que hacía.

De repente, mi madre se puso a llorar. Fue un momento algo vergonzoso y no sabíamos qué hacer, porque en ese llanto de mi madre no había ninguna especie de conmoción, sino únicamente lamento y sobresalto, yo lo sentía y creo que los demás también. Mi padre le daba unos golpecitos sobre la rodilla y hacía unos pequeños chasquidos con la lengua, como se acostumbra hacer para consolar a un niño. De repente, a su prometida se le puso muy roja la cara y se fue a sentar al lado de mi madre. Sus ojos resplandecían inquietos e imperiosos y entonces entendí que se casaría con Valentino a cualquier costo. «Ésta es mi mamá llorando», dijo Valentino, «mi mamá siempre anda con las lágrimas en el bolsillo». «Sí», dijo mi madre, y se limpió las lágrimas, se alisó el cabello y se enderezó. «Me he sentido un poco débil en estos días y frecuentemente siento ganas de llorar. La noticia me cogió un poco de sorpresa, pero Valentino siempre ha hecho lo que ha querido». Mi madre había sido educada en un colegio de señoritas, estaba muy bien educada y tenía un gran control de sí misma.

Entonces la prometida explicó que ese día ella y Valentino irían a comprar los muebles para el salón.

Era lo único que tenían que comprar, porque ya tenían todo lo necesario en su casa. Y Valentino le dibujó a mi madre la planta de

la casa, donde su prometida vivía desde la infancia y donde vivirían juntos: una villa de tres niveles, con jardín, situada en un barrio lleno de jardines y chalets.

Cuando se marcharon, nos quedamos callados, mirándonos por un momento, luego mi madre me dijo que fuese a buscar a mi hermana y yo fui.

Mi hermana vivía en el último piso de una casa situada en la periferia. Todo el día se la pasaba escribiendo a máquina las direcciones que una empresa le daba en un sobre de cuando en cuando. Siempre tenía dolor de muelas y traía puesta una bufanda alrededor de la boca. Le dije que mamá quería hablar con ella; preguntó sobre qué asunto, pero no se lo dije. Estaba muy intrigada y se cargó a su niño más pequeño y se vino conmigo.

Mi hermana nunca había creído que Valentino algún día se convertiría en un gran hombre. No lo soportaba y ponía una cara de animadversión cada vez que hablaba sobre este asunto; y de inmediato se le venía a la mente todo el dinero que mi padre gastaba para ponerlo a estudiar, mientras ella tenía que escribir direcciones. Así que mi madre le escondía el traje de esquiador, y cuando mi hermana venía a nuestra casa había que correr a la recámara de Valentino y verificar que no estuviese a la vista ese traje u otras cosas nuevas de las que se había hecho.

Ahora era difícil contarle a mi hermana lo que había sucedido. Que había una mujer con mucho dinero y con bigotes que quería pagarse el lujo de casarse con Valentino y que él estaba de acuerdo. Que había dejado atrás a todas las muchachitas de boina y que se paseaba por la ciudad con una señora con estola de piel de marta buscando muebles para su salón. Todavía tenía los cajones llenos de fotografías de muchachitas y de sus cartas. Y en su nueva vida con esa mujer con gafas de Carey y bigotes encontraría la manera de largarse a escondidas de cuando en cuando para verse con las muchachitas de boina; y gastaría un poco de dinero en divertirlos. Un poco de dinero, no mucho, porque era fundamentalmente avaro para gastar en los demás el dinero que pensaba que le pertenecía.

Clara se quedó escuchando a mi padre y a mi madre y se encogió de hombros. Le dolía la muela y tenía que escribir direcciones, además tenía que ir a lavar y a remendar los calcetines de los niños. ¿Por qué la habíamos importunado y la habíamos hecho venir hasta

nuestra casa, perdiendo toda la tarde? No quería saber nada de Valentino, qué hacía y con quién se iba a casar. Seguramente esa mujer era una loca, porque ninguna mujer con la cabeza en su lugar podría pensar seriamente en casarse con Valentino; o una puta que se ha encontrado a su tonto y probablemente la estola era falsa. Papá y mamá no sabían nada de pieles. Pero mi madre dijo que la estola era auténtica; y que aquélla era una señora respetable y que tenía los modales propios de una señora educada y no estaba loca. Solamente que era tan fea que asustaba. Y mi madre se cubrió la cara con las manos y nuevamente se puso a llorar al volver a pensar en lo fea que era. Mi padre dijo que la cuestión no residía allí; y quería decir dónde estaba la cuestión y estaba por comenzar todo un discurso pero mi madre no lo dejó terminar, porque mi madre nunca le dejaba terminar un discurso a mi padre y él se quedaba con las palabras estranguladas en la garganta y se agitaba y resoplaba.

Se escuchó un gran estruendo en el corredor y era Valentino que regresaba. Había encontrado al niño de Clara y le hacía fiestas. Lo levantaba en alto hasta el techo y luego lo volvía a poner en el piso, y nuevamente lo levantaba y hacía volar y el niño se reía fuerte. Y por un momento Clara parecía contenta con las carcajadas de su niño, pero de nuevo su cara volvía al rictus amargo y rencoroso que siempre tenía cuando Valentino se encontraba presente.

Valentino se puso a contar que habían elegido los muebles para el salón. Eran muebles imperio. Decía lo que les habían costado, decía unas cifras que nos parecían exorbitantes, se frotaba fuerte las manos y arrojaba esas cifras con alegría en nuestra pequeña estancia. Sacó un cigarrillo y lo encendió: tenía un encendedor de oro. Se lo había regalado Maddalena, su prometida.

No se había dado cuenta de que nosotros permanecíamos callados y a disgusto. Mi madre evitaba mirarlo. Mi hermana cargó a su niño y le ponía los guantes. Desde que vio el encendedor esbozó una sonrisa, se cubrió esa sonrisa con la bufanda, y se fue cargando a su niño. «Qué cerdo», dijo dentro de la bufanda, en el umbral de la puerta.

Había dicho esta palabra muy bajo, pero Valentino escuchó. Quería correr detrás de Clara que bajaba las escaleras para saber por qué había dicho cerdo, y mi madre a duras penas lo detuvo. «¿Por qué cerdo?», le preguntó Valentino a mi madre. «¿Me dice cerdo

porque me voy a casar? ¿Porque me caso me dice cerdo? ¿Pero qué se cree esa fea cobarde?».

Mi madre se alisaba las arrugas del vestido, suspiraba y callaba; y mi padre se rellenaba la pipa con los dedos temblándole fuertemente. Luego, frotó un cerrillo contra la suela del zapato para encender la pipa, pero entonces Valentino se acercó con el encendedor. Mi padre miró un momento la mano de Valentino con el encendedor prendido y de golpe apartó de él esa mano, arrojó la pipa y abandonó la habitación. Luego, reapareció en la puerta, manoteando y resoplando como si estuviese por comenzar un discurso, pero, por el contrario, se marchó sin decir nada, dando un fuerte portazo.

Valentino se había quedado sin aliento. «¿Pero, por qué?», le preguntó a mi madre. «¿Por qué se ha enojado? ¿Qué tienen? ¿Qué he hecho?».

«Es una mujer tan fea que causa espanto», dijo en voz baja mi madre. «Es verdaderamente un horror, Valentino. Y como dice que es muy rica, la gente pensará que te casas por dinero. También nosotros lo pensamos, Valentino. Porque no podemos creer que te hayas enamorado, tú que siempre andabas detrás de las muchachas bonitas y ninguna te parecía nunca lo suficientemente guapa. Y estas cosas nunca han sucedido en nuestra casa; nunca, nadie de nosotros, ha hecho algo solamente por dinero».



Valentino entonces dijo que no había entendido nada. Su prometida no era fea, por lo menos él no la encontraba fea, y a fin de cuentas, ¿acaso no solamente le tenía que gustar a él? Tenía unos hermosos ojos negros y un porte distinguido; y además era muy inteligente, muy inteligente, con una gran cultura. Estaba cansado de todas esas muchachitas que no sabían hablar de nada; en cambio, con Maddalena él hablaba de libros y de un montón de cosas. No se casaba solamente por el dinero: no era un cerdo. Repentinamente se ofendió y fue a encerrarse en su habitación.

En los días que siguieron, se hizo el ofendido y el hombre que está por consumir un matrimonio impugnado por la familia. Estaba serio, digno, algo pálido y no nos hablaba. No nos enseñaba los regalos de su prometida, pero todos los días llegaba con uno nuevo: en la muñeca portaba un reloj de oro con cronómetro y con un extensible de piel blanca; y tenía una cartera de piel de cocodrilo y todos los días se ponía una corbata nueva.

Mi padre dijo que iría a hablar con la prometida de Valentino. Mi madre no quería que fuese: un poco porque mi padre estaba enfermo del corazón y no podía sufrir emociones fuertes, y otro poco porque no confiaba en lo absoluto en las cosas que él pudiera decir. Mi padre nunca decía nada sensato: quizá el fondo de su pensamiento era sensato, pero nunca llegaba a expresar el fondo de su pensamiento; se perdía en muchas palabras inútiles, digresiones y recuerdos de infancia y le daba largas al asunto y manoteaba. Así que en casa nunca llegaba a concluir un discurso porque no teníamos paciencia: y él siempre deploraba el tiempo en el que todavía iba a la escuela, porque allí podía hablar todo lo que quería y no había nadie que lo fastidiase.

Mi padre siempre había sido muy tímido con Valentino: nunca se había atrevido a reprocharle nada, ni siquiera cuando lo reprobaron en los exámenes; y nunca había dejado de creer que algún día se convertiría en un gran hombre. Ahora, en cambio, parecía que ya había dejado de creerlo: tenía un aire infeliz y parecía que de repente se había vuelto un anciano. Ya no quería estar solo en la cocina, decía que se sentía enloquecer en esa cocina sin aire y se metía a un café que estaba en los bajos de la casa a beber *chinotto*; o bien se iba hasta el río, miraba pescar y regresaba a casa resoplando y fantaseando.

Así que, mi madre, para que él tuviese paz, permitió que fuese a la casa de la prometida de Valentino. Mi padre se puso su mejor traje, también se puso su mejor sombrero y unos guantes. Yo y mi madre nos quedamos asomadas al balcón para mirarlo mientras se alejaba. Y mientras lo seguíamos con los ojos, sentimos un poco de esperanza de que las cosas pudieran arreglarse de la mejor manera: no sabíamos cómo, y ni siquiera sabíamos bien qué cosa esperar realmente, tampoco nos podíamos imaginar las cosas que podría decir mi padre, pero para nosotros fue una tarde serena, como hacía mucho no la teníamos. Mi padre regresó tarde a casa y parecía muy cansado; quiso irse de inmediato a la cama y mi madre le ayudó a desvestirse mientras lo interrogaba: pero parecía que, en esa ocasión, él no tenía ganas de hablar. Cuando se fue a la cama, con los ojos cerrados, con un rostro gris como las cenizas, dijo: «Es una buena mujer. Siento piedad por ella». Y un poco después, dijo: «Vi la villa. Una gran villa, de gran lujo. La gente como nosotros ni siquiera ha sentido de lejos el olor de un lujo así». Permaneció un momento en silencio, y luego dijo: «Total, yo me desplomaré dentro de poco».

Al final del mes se realizó el matrimonio; y mi padre le escribió a uno de sus hermanos para pedirle un préstamo, porque todos teníamos que ir vestidos decentemente y no hacer quedar mal a Valentino. Después de muchos años, mi madre se mandó confeccionar un sombrero: un sombrero alto y complicado, con un nudo de cinta y un velo. Y sacó su estola de piel de zorro a la que le faltaba un ojo; si acoplaba la cola contra el hocico no se notaba que faltaba el ojo. Mi madre ya había gastado mucho en el sombrero y ya no quería gastar ni una lira más en ese matrimonio. Yo estrené un vestido nuevo, de lanilla celeste, con aplicaciones de terciopelo: en el cuello también llevaba una pequeña estola de piel de zorro, muy pequeña, me la había regalado la tía Giuseppina cuando cumplí nueve años. El gasto más fuerte se hizo en el traje de Valentino: un traje de tela azul marino con una rayita blanca muy fina. Habían ido a escogerlo él y mi mamá, ya para ese entonces él había dejado de hacerse el ofendido y era feliz y decía que toda su vida había soñado con un traje azul marino con una rayita blanca muy fina.

Clara dijo que ella no asistiría al matrimonio, porque no quería verse inmiscuida en las porquerías de Valentino y porque no quería gastar dinero; y Valentino me dijo que le hiciera saber que se que-

dara en su casa, que estaba muy contento de no ver su feo hocico la mañana en la que se casaba. Y Clara dijo que el hocico quizá lo tenía peor la esposa de él, solamente la había visto en fotografía pero era más que suficiente. Pero esa mañana también apareció Clara en la iglesia, con su esposo y la niña más grande. También ellos se habían esmerado en vestirse adecuadamente y mi hermana se había ido a ondular el pelo.

Durante todo el tiempo que estuvimos en la iglesia mi madre me tuvo aferrada la mano y cada vez me apretaba más fuerte. Y en el momento en el que ellos se intercambiaban los anillos, agachó la cabeza y me dijo que le hacía mucho daño mirar. La novia iba vestida de negro con la misma estola larga; y nuestra portera, que había querido venir, quedó desilusionada porque esperaba flores de naranjo y el velo; luego nos dijo que no había sido una ceremonia bonita como había esperado, dado que en la calle corría la voz de que Valentino se había casado con una muy rica. Aparte de la portera y de la vendedora de periódicos de la esquina, no había nadie que nosotros conociéramos. La iglesia estaba llena de conocidos de Maddalena, señoras bien vestidas con estolas y joyas.

Luego nos dirigimos a la villa en donde se ofreció la recepción. Ahora que ya no estaban la portera y la vendedora de periódicos realmente nos sentíamos perdidos, mi madre y mi padre y yo y Clara y el esposo de Clara. Nos quedamos arrimados a la pared y Valentino vino un momento a decirnos que no estuviéramos todos juntos haciendo tribu; pero nosotros nos seguimos quedando juntos. Las habitaciones de la planta baja de la villa y el jardín estaban llenos con toda esa gente que había asistido a la iglesia, y entre ellos Valentino se movía muy campante y ellos le hablaban y él respondía; estaba muy feliz con su traje azul marino de rayas blancas delgaditas y tomaba a las señoras del brazo y las acompañaba al bufet. La villa realmente era de mucho lujo, como lo había dicho mi padre. Parecía un sueño que ahora Valentino viviese allí.

Luego los invitados se retiraron y Valentino y su esposa subieron al automóvil. Se iban a la costa por tres meses en viaje de bodas. Nosotros regresamos a la casa. La niña de Clara estaba muy emocionada por las cosas que había comido en el bufet y por todo lo que había visto; saltaba y no hacía más que hablar y contar que se había paseado por el jardín y que se había asustado con un perro y que

luego también había estado en la cocina, con una gran cocinera toda vestida de celeste que molía café. Pero apenas llegamos a casa, nosotros comenzamos a pensar en ese préstamo que habíamos contraído con el hermano de mi padre; estábamos cansados y de mal humor y mi madre se dirigió a la habitación de Valentino y se sentó en la cama sin tender y lloró un rato. Pero luego se puso a reordenar cada cosa y puso en naftalina el colchón y cubrió los muebles con fundas y cerró las contraventanas.

Parecía que ya no había nada más que hacer sin Valentino, sin nada más que cepillar, planchar y desmanchar con gasolina. Hablábamos poco de él; yo me estaba preparando para los exámenes y mi madre iba con frecuencia a la casa de Clara, que tenía un niño enfermo. Y mi padre se paseaba por la ciudad porque ya no le gustaba quedarse solo en la cocina. Se reunía con algunos de sus antiguos colegas y con ellos intentaba hacer gala de esos largos discursos suyos, pero luego terminaba diciendo que total, él se derrumbaría dentro de poco y que no le disgustaba morir porque la vida no le había dado mucho. Algunas veces subía hasta nuestra casa la portera para traernos algo de fruta, a cambio de las clases de regularización que le había dado a sus hijos. Siempre preguntaba por Valentino y decía que habíamos sido muy afortunados de que Valentino se hubiera casado con una tan rica; así ella le pondría su consultorio cuando se hiciera médico y nosotros podíamos dormir tranquilos que Valentino estaba bien. Y si ella no era agraciada, mejor todavía, así por lo menos estarían seguros que ella no le pondría los cuernos. [...]

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO DE MARÍA TERESA MENESES

*Fragmento de la novela *Valentino* (Einaudi, 1957). Valentino es un guapo muchacho que estudia medicina. En el sueño de su padre se volverá primario; en los sueños de su madre se casará con una mujer espléndida. Solamente su hermana Caterina lo ve como es: perezoso y petimetre, destinado a casarse con una mujer fea y muy rica y encaminarse hacia el encuentro del fracaso. Y Caterina, excluida de la vida, espectadora en espera de que también a ella le toque una parte como protagonista, nos cuenta cada cosa con una catadura irónica y concreta. En esta novela corta encontramos ese arte de Natalia Ginzburg (1916-1991) de entretejer una narración discursiva y sencilla con hechos reveladores que llevan al descubierto la fuerza y la desesperación del vivir ●

Películas mudas

ANA GARCÍA BERGUA

LAS DOS HACÍAN tic tic tac. Cuando andaban por la calle, les tictaqueaban los tacones, los aretes y collares largos de cristal de fantasía con que se adornaban, pero sobre todo hacían tic tac las máquinas de las oficinas donde trabajaban contestando cartas y pedidos para jefes exigentes. Y en las noches, en el departamentito que compartían para ahorrar gastos, ambas practicaban el tictaqueo porque querían ser las secretarias más rápidas, ser quizá como Mabel Normand, como esas actrices de las películas que se terminaban casando con jefes simpáticos y millonarios, aunque los suyos fueran más bien abotagados y turbios. Y así, instaladas frente a la mesita del comedor, los dedos de una volaban ágiles sobre el teclado de la pesada Remington y a veces caían arrítmicos, torpes, se tropezaban, demasiado atropellados, impacientes por llegar al final de frases que la otra le dictaba en inglés, para practicar el idioma: cartas de amor a Ramón Novarro que ambas concebían durante las pesadas horas de trabajo y que en la noche tomaban vuelo debajo de la lamparita de cristales que también hacían tic tic tac al entrechocar cuando el techo se cimbraba un poco por las patadas furibundas del vecino.

Su vecino el pianista habitaba el piso superior, más chico incluso que el de las dos secretarias, y quizá tanto tic tac no le hubiera aturrido tanto si no fuera porque las noches eran su hora de mayor inspiración. El pobre hombre, de atormentado copete beethoveniano, daba clases en las mañanas para sostenerse, en la tarde acompañaba películas con el fin de seguirse sosteniendo y así no le quedaba más que la noche para su creación, que venía preparando desde las tan-

das en el Cinema Imperial. Ahí practicaba un poco de Liszt, Beethoven y Chopin sin que se dieran mucha cuenta los espectadores, pues los entreveraba con las canciones populares y las tonadas que el público esperaba, esas horrendas partituras que venían con las películas. Pero eso no era importante para él, pues cuando aparecía el rostro de Clara Bow en la pantalla, su música se volvía un sueño, pasaba de Liszt a Debussy, de Beethoven a Fauré, se volvía etérea, mágica como un hallazgo. Y al terminar la función él regresaba volando al apartamento diminuto repitiéndose las notas que Clara Bow le había inspirado en el cine, tarareándolas para que no se le olvidaran. Las garrapateaba en papel pautado mientras se tomaba un café con un pan, y cuando se disponía a ejecutar aquella inspiración en su humilde piano vertical, el tic tac de la maldita máquina entraba como un instrumento impertinente, un charleston demencial que le pasaba un trapo húmedo y sucio a la memoria para borrarla por completo, convertirla en algo confuso y despreciable.

Un día él mismo fue a tocar a su puerta para decirles de la manera más amable que su Remington le provocaba una enorme infelicidad, pero ellas le respondieron que, en cambio, adoraban su piano. No sabe cómo nos acompaña con sus melodías mientras practicamos, le dijeron, por favor no deje de tocar. Pues dejen de mecanografiar, les respondió. Y ellas le contestaron a su vez que eso era imposible, usted verá, nosotras también queremos progresar. Y él casi se murió de la impresión de que fuera posible tal insensibilidad y se regresó a lo suyo, esforzándose por tocar ya lo que fuera, e incluso se dio cuenta de que ellas tecleaban a veces a ritmo de sus creaciones. Y ese cinismo lo enfurecía, pero no era capaz de seguirles gritando a dos taquimecanógrafas tan descaradas, ni tenía amigos o parientes en la capital, y el único día en que se atrevió a irse a quejar con la portera, ésta le dijo que con gusto los correría a todos, a ellas y a él, porque no la dejaban escuchar *La Hora Azul* en la radio, y entonces él prefirió no insistir. Mientras buscaba otro sitio al cual mudarse con todo y piano —cosa que no era fácil—, las odiaba tocando a Wagner, a Stravinsky y ejecutaba ritmos muy complicados para que a las secretarias se les enredaran los dedos en la máquina.

Más las odió, además, la tarde en que distinguió sus siluetas escandalosas y tictaqueantes en la función del Cinema Imperial, levantándose con la multitud de espectadores, casi en la primera

fila. No se esperaron a que saliera con la tonada en la cabeza, esa que los ojos de Clara Bow le habían susurrado al batir las pestañas, sino que se dirigieron a él sin mayores preámbulos y osaron darle la mano y felicitarlo por la ejecución. Casi lloro, dijo una de ellas, cuando toca usted en la casa no se inspira tanto. La otra asintió. Pues si dejaran ustedes esa máquina en paz, tocaría mejor, les contestó. Ellas se rieron. Ni soñarlo. Acostúmbrese a la vida moderna, imagínese que estuviéramos en Nueva York. Además le criticaron su cabello alborotado a la Beethoven y le sugirieron, coquetas, que se lo pegara al cráneo con laca al estilo Valentino.

La soledad puede provocar odios terribles y en el odio a sus vecinas concentró él toda su energía, que no era mucha. Luego de una semana de clases, funciones e inspiración frustrada por los tictaqueos, las volvió a encontrar en el cine, ahora en la *première* de *Conspiración*, y al siguiente sábado de nuevo. ¿Y si aprovechara la oscuridad para darles un susto, un escarmiento? En casa tenía una pistola de mujer que lo avergonzaba. Se la heredó una antigua amante que murió de tifo, para que se defendiera. Era un arma perfecta por su tamaño. Podría esconderla, y en el momento más emocionante de la película, dispararles con la mano derecha, mientras con la izquierda seguía tocando. La aventaría detrás de los cortinajes que le quedaban a un lado, junto a la pantalla. Nadie pensaría que fue el pianista, pues la música no dejaría de sonar, ni siquiera durante el disparo. Era cosa de estar atento antes de la función del sábado, ojo avizor para verlas llegar, vigilar dónde se sentaban.

Llegaron armando el consabido escándalo de tacones y collares, como tantas mujeres que iban al cine con el novio, con sus cabellos cortos y sus sombreros como pequeños cascos. Él tuvo la cortesía de ir a saludarlas, ellas la de ofrecerle un dulce pegajoso. Cómo era posible, justo en la película en la que actuaba Clara Bow, la musa, la sublime. Él pensó que era un mensaje del cielo para cumplir su triste misión. Se las imaginó enyesadas, hospitalizadas, no muertas, desde luego, imposibilitadas de escribir a máquina por muchos días. Y se sintió feliz. Esta vez tuvieron el tino de sentarse atrás, cerca de la ventana del proyeccionista, donde podía distinguir sus siluetas perfectamente. Qué ilusión.

Nunca tocó mejor el pianista que ese día en que pensaba sacar todo el odio, y nunca la música de Debussy llenó el espacio de ma-



nera tan incoherente pues la película era más bien una comedia. Y nunca había disparado alguien tan atinadamente al proyector de un cine, asesinando de manera definitiva a Clara Bow, por lo menos en esa tarde. Y nunca se había escuchado otro disparo, también fallido, con el que el pianista se envió a sí mismo al hospital, por tener los dedos pegajosos •

Sugerencias para observar el atardecer por nuestra cuenta

CÉSAR CAMPOS

—SIN CONTROL.

—Hermoso.

—¿Carro ñ...

—Replantea el concepto de meridiano.

—Una tarea para las siguientes generaciones.

—¿Un g...

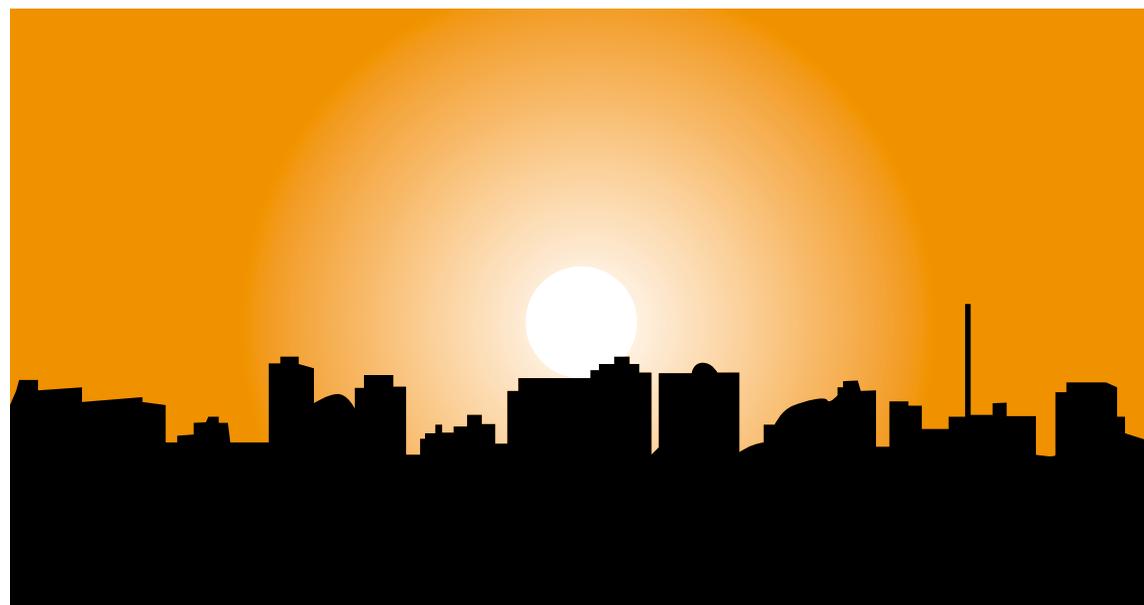
Como si no bastara con la vergonzosa sudoración, el ridículo nos puede llegar a partir la lengua en dos pedales. Por un lado, el acelerador se presiona a fondo cuando enunciamos una mentira con la intención de salvar cierto vacío, pero ésta termina desencadenando una avalancha de falsedades que escupimos sin control. Mientras tanto, a su lado figura el pedal responsable del frenado, mejor conocido por amarrar nuestras cuerdas vocales en forma de un prudente silencio. Sea como sea, mi frustrada participación en el diálogo que referí al principio se asemeja más a la combinación de ambos mecanismos; algo parecido a los jaloneos de un auto cuando el conductor se está iniciando en la tarea. Y si bien no se trata de una humillación en extremo dolorosa, tampoco me siento con el valor suficiente para tratarla en un párrafo tan prematuro.

La conversación en cuestión se desarrolló como un inesperado pasaje de sobremesa. Había estado disfrutando de la tertulia hasta que repentinamente mis camaradas empezaron a discutir sobre un atardecer que yo aún no había vivido. Horrorizado por la idea de ser descubierta, aunque más molesto por no poder participar en la charla, comencé entonces a pasar un mal rato de transpiración y descontrol de las palancas del habla.

Con todo y su «ocaso delirante», el sábado veintitrés de marzo parecía haber marcado un antes y un después. Imparables eran los recitales de agradecimiento hacia la naturaleza y su paleta de colores, además de las agitadas conversaciones acerca de los múltiples matices que escondía nuestro sistema solar. Eventualmente, la acumulación de reseñas sobre aquella tarde empezaba a abrumarme y, a medida que se aproximaba su fecha, comencé a considerar que tal vez no sólo valdría la pena presenciarla, como el resto ya lo había hecho, sino que además debería estar preparado.

Exploré el catálogo de la Biblioteca Vasconcelos con la esperanza de encontrar algún noble instructivo que enunciara las bases para lograr un examen provechoso de las nubes. Pero luego de comprobar la inexistencia de títulos como *Atardeceres en occidente*, *Manual de la contemplación vespertina* o *Tardes mexicanas: retrospectiva de un pueblo adormilado*, resolví que tendría que recurrir a otra técnica.

Después de merodear lo suficiente, cualquiera puede comprobar que la colección de tomos dedicados al estudio de los mares establece el pasillo más azulado de las bibliotecas. Detrás de este tobogán encontré *La Meteorología*, de Günther D. Roth. A juzgar por la leyenda que en la portada anuncia «Formaciones nubosas y otros fenómenos meteorológicos», la simpleza de semejante oración hace sospechar que la información de la carátula no sólo pretende dar un adelanto del contenido, sino que en todo caso, aspira a convencernos de que se trata de una publicación útil y, sobre todo, al alcance para quien se enfrenta a la tarea de observar una tarde sin saber lo que ello significa.



Después de unas páginas, en el acertado capítulo «Sugerencias para observar el tiempo atmosférico por nuestra cuenta», el señor Roth despliega un invaluable compendio de fenómenos naturales, así como la descripción que amerita cada caso. En esta lógica se extiende, por ejemplo, el delicioso relato que corresponde al avistamiento de los relámpagos:

A menudo se ven caprichosas estelas de luz de diversa longitud. Los relámpagos forman líneas simples, pero también muestran ramificaciones hacia arriba y hacia abajo. Algunos sólo se manifiestan como un resplandor entre la capa nubosa. El *relámpago de rosario* permite ver durante varias décimas de segundo una especie de collar de perlas luminoso. En ocasiones se han observado rayos en bola con forma de *globo de fuego* sobre la superficie terrestre. Con frecuencia las descargas eléctricas intensas van seguidas de precipitaciones bastante fuertes.

TAL PARECE QUE LA INTENCIÓN de párrafos de este tipo, una vez compilados, apunta a la formación de lectores seguros de sí mismos y de su percepción. Seres empoderados, dueños de una confianza indoblegable gracias a este práctico catálogo que nos permite mirar hacia cualquier dirección con la seguridad de que existe un diagnóstico para todo lo que acontece.

Para Noam Chomsky, los humanos pensamos en términos de «árboles, perros y ríos». Pero «¿qué son esos términos?», se pregunta el autor. El ejercicio se vuelve literal, casi poético, cuando la meteorología responde: pues bien, en el caso del *relámpago rosario*, no se trata sino de «un collar de perlas luminoso». Gran respuesta, sí. Pero Chomsky no desea conocer qué pueden significar, sino realmente *qué son* los términos. Es decir, agotar la última barrera conceptual, desmascarar al fin la distancia entre pensamiento y mundo.

No obstante, desde luego que sería indigesto emprender aquí una disertación sobre la fragilidad implícita que conlleva el asumir que el término *atardecer* proviene de un *verdadero atardecer* que sucede *allá* afuera. Sería como tratar de derrumbar ese tono tan arrogante con el que muchos se refieren a la tarde, sobre todo cuando dan a entender que la puesta del Sol siempre ha sido evidente y que no hay nada más que agregar, o en todo caso, los únicos comentarios pertinentes son los elogios que suelen arrojar en la sobremesa,

mientras que yo me siento como un idiota por no saber de lo que están hablando.

Además, si uno se excede en la cavilación de estas ideas corre el riesgo de perpetrar la negligente destrucción de la ciencia meteorológica, pulverizando el generoso y dedicado trabajo de autores como el señor Roth y su bondadoso ejemplar. Es recomendable entonces volver a sus páginas y entender la obra en su dimensión de herramienta.

Sobresale también que, en su compromiso con el entendimiento, esta antología de auroras polares, bajas presiones y tintes crepusculares incluye las respectivas ilustraciones (considerado gesto que se adelanta a una posible carencia de nitidez en las descripciones o bien, al caso de que nuestra capacidad imaginativa atravesase por una mala racha, o a ambas opciones).

Ahora bien, si alguien estuviera interesado en resolver el desfase de días, sobra decir que no hallaría la solución en un libro de meteorología. Primero tendría que controlar el mareo que produce esta demora, vencer las ganas de regurgitar sobre el mantel con el deseo de que la sobremesa aún no llegue para alcanzar a vomitar sobre los platillos de los demás, en plena degustación, anticipándome, advirtiéndoles que no se atrevan a hablar de una tarde o de un desequilibrio estomacal que acaba de arruinar la ocasión pero que aún yo no he vivido. Aclarando que ni toda una biblioteca es suficiente para ponerme al corriente con la fecha que todos vociferan. Que las mentiras que pretenden esconder un vacío en verdad existen para disimular una distancia en el calendario. Para maquillar las secuelas de vivir en otro mes. Expulsando el contenido de mi estómago para decirles que tal vez no estoy con ellos, en esta mesa, en este momento, porque estoy hurgando en la sección de la biblioteca dedicada a los sistemas neumáticos, con la esperanza de encontrar un generoso manual para controlar los pedales de mi lengua, pues no quiero fallar cuando suceda la conversación del principio ●

Cartas

AARÓN ANDRÉS

Cartas leves, intactas.
Se acumulan asépticas
en los puños cerrados.
Nadie vio que dormían.
Nadie supo leerlas.
Ahora son como préstamos.
Ahora son como bártulos
en estanques abiertos.
Ahora el ser, ¿quién lo escribe?
¿Quién construye las fábulas
con maderas de espejo?
¿Quién zambulle las líneas
de azucenas profundas?
¿Quién promete linternas
e improvisa estaciones?

¿Quién transcribe los céfiros?
¿Quién sorprende a la nada?
¿Quién serpea los mundos
y enarbola quimeras?
¿Quién reúne a los místicos
y descalza los sobres
y enamora las dudas?
¿Quién arrulla los párrafos?
Cartas vagas, tozudas.
Hoy palabras sintéticas.
Nunca más serán voces.
Nadie supo leerlas.
Nadie supo verterlas
—versos, pájaros, vórtices—
en mitad de los labios.

«La traducción de poesía es un río subterráneo»:

Pura López Colomé
Raúl Olvera Mijares

Pura López Colomé (Ciudad de México, 1952) es una de las voces más discretas y firmes en el ámbito de la poesía mexicana. *El sueño del cazador* (Cuarto Menguante, 1985), *Un cristal en otro* (Ediciones Toledo, 1990), *Aurora* (Ediciones del Equilibrista, 1994), *Santo y seña* (FCE, 2007, libro por el que obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia), *Reliquia* (Conaculta / Ediciones Sin Nombre, 2008), *Por si acaso no* (Parentalia Ediciones, 2010) y *Poemas reunidos. 1985-2012* (Conaculta, 2013) son algunos de los títulos de sus obras. Entre las distinciones que ha obtenido en el extranjero destacan el Premio de Traducción Linda Gaboriau de Canadá y la Orden Orange-Nassau de Holanda. Es traductora de Emily Dickinson, W. B. Yeats, William Carlos Williams, Patrick Kavanagh, Hilda Doolittle, Philip Larkin, Robert Hass, Breyten Breytenbach y Seamus Heaney.

Sus traducciones se caracterizan por la fidelidad a la lengua original, el inglés, de la cual tiene un conocimiento profundo; pero, sobre todo, por el apego y la libertad que logra, a la vez, dentro de la lengua española, que debe acoger con nueva música —creación propia, precisamente— un esquema de conceptos y asociaciones nacido en otro idioma y en otro horizonte cultural. Su libro de traducciones más reciente es *Seamus Heaney. Obra reunida (1939-2013)*, el gran poeta irlandés; es una coedición de Trilce Editores, Conaculta y la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Imagino que usted conoció a Seamus Heaney personalmente.

¿Cuándo fue esto?

Yo leía su poesía, aunque parezca increíble, desde fines de los años sesenta. En el internado, en Dakota del Sur, tenía yo una maestra, monja benedictina, que era de Irlanda del Norte, y ella recibía las publicaciones periódicas de su tierra y me daba a leer algunas cosas. Para el momento en que yo lo conocí físicamente no me era ajeno. En 1981 lo invitaron a leer al Festival Internacional de Poesía de Morelia, organizado por Homero Aridjis, al que asistieron puras luminarias: Günter Grass, Thomas Tranströmer y Allen Ginsberg. Toda mi generación estaba hechizada, obnubilada por Ginsberg, y todo mundo quería traducir su obra. Además se subió al escenario y tocó el armonio al tiempo que recitaba poemas —esas cosas que hacía Ginsberg. Tomás Segovia, con quien me senté en la lectura de Heaney, me dijo: «Si quieres que te tomen en serio, al que hay que traducir es a Heaney. Éste es el poeta». Y le hice caso, cosa de la cual no me he arrepentido. Me deslumbró totalmente en la lectura y decidí, sin conocerlo, acercarme a su poesía traduciéndola, sin decirle nada. Yo trabajaba en el suplemento literario de *unomásuno* con Huberto Batis, donde comencé a publicar algunos de los poemas de Heaney en forma aislada. Alguien le mandaba esos poemas a Seamus, a su dirección de Harvard, donde él daba clases un semestre al año. Me enteré de esto mucho tiempo después, por un amigo que trabajaba con Aridjis, quien me pasó su dirección. Le escribí a Harvard y entré en frecuente contacto epistolar con él; así, empecé a mandarle lo que yo estaba haciendo. Muy pronto le dije que yo quería traducir *Station Island* completo, un libro que me fascinó desde la primera lectura. Él me contestó: «Pues buena suerte, haz lo que quieras, a ver cómo te va en este viaje». Y ya cuando estuvo listo el libro, me lancé a conocerlo a Estados Unidos, y le llevé los poemas terminados. Le dio muchísimo gusto saber que Francisco Toledo era quien se interesaba en publicar ese libro en Oaxaca. Él ya conocía algo de la obra de Toledo. De ahí para el real, se fue nutriendo la amistad a lo largo de los años. Él me fue mandando los libros que quería que tradujera, que no fueron todos, nada más fueron seis, hasta el día de su muerte.

¿Cómo nutre el oficio de poeta la traducción de poesía?

Para mí, la traducción de poesía es un río subterráneo, permanentemente, siempre está conmigo, mientras que la propia poesía es elusiva. No siempre puede uno estar escribiendo la poesía que quiere. Hay momentos en que se va, otros en que vuelve, por diferentes circunstancias, mientras que la traducción de poesía siempre va a estar ahí. En mi caso, con Seamus fui muy afortunada, porque siempre estaba traduciendo algo de él. He traducido a otros autores, pero él siempre fue mi faro. La traducción, de alguna extraña manera, lo empuja a uno a volver a escribir la propia obra, si uno se ha distanciado un poco. Digamos, una palabra empleada de cierta manera, por ejemplo en el caso de John Ashbery, me hizo ir a escribir un poema. Así veo que la tarea, el quehacer mismo, es noble, en ese sentido. Es una manera de decirse a uno mismo: «No estás solo, ¿eh? Yo te voy a seguir. Ve a tu poesía. No la dejes». Y así puede uno mantener las dos actividades. Porque es una actividad creativa —absolutamente de creación— la que uno hace al traducir poesía. No es lo mismo traducir otras cosas. Para traducir poesía, yo sostengo, hay que ser poeta, hay que escribir poesía. Puede tratarse de alguien que escribe poesía y no publica, pero que sabe cuáles son las entrañas creativas de esa actividad. Sabe que no se atenta contra la pluralidad de la palabra. Sabe que un libro de poesía bilingüe no es un libro para aprender idiomas. Uno a lo mejor no va a encontrar la misma palabra del original en el poema traducido, porque las cosas se manejaron desde otra óptica, con otros recursos, con un respeto absoluto a la lengua a la que uno está vertiendo el original. El español es de palabras eternas, esdrújulas, de muchísimas sílabas. El inglés es monosilábico a morir. Claro que la experiencia es muy diferente. De que es una actividad creativa no cabe duda; una nutre a la otra.

En este libro en particular, el texto en inglés aparece al calce con una tipografía de menor puntaje, más cerrada, digamos, dando menos realce al original, ya que lo que se está publicando es una traducción, no nada más la poesía de Heaney. ¿Usted le comentó estos criterios al autor?

Toda esta edición la cociné con él. Él dio el permiso para esto. Él ayudó para que la cuestión de derechos fuera más sencilla. En fin, sin su mano... Todo esto lo habíamos ya planeado. Yo le pregunté qué tipo de edición se le antojaba a él tener, ya que iba a reunir todo lo que se había hecho en México; que si quería cara a cara las dos versiones, el poema original y el otro, como lo hice en otros casos. Digamos, cuando publiqué los *Sonetos*, iba el soneto en inglés del lado izquierdo e iban las dos versiones que yo hice del lado derecho, porque cada soneto está publicado en doble versión, una de rítmica libre y otra ceñida a la forma del soneto castellano —la parte más vulnerable de ese libro, aquí entre nos. Él me dijo: «Estos libros en inglés, en el original, ya están publicados por Faber & Faber. Ahí están y son lo que son». Él era una persona de una generosidad, de una bonhomía que no puedo ni explicar, una persona extraordinaria. Aquí de lo que se trata es que el poema en español luzca. Para aquel que quiera saber, que no tenga el original, por alguna razón, la que sea, también aparece el poema en inglés. Puede haber muchas razones para querer contar con ambos, hasta la del malvado, que lo que quiere es criticarme a mí. Hasta para ése, ahí está el original. La verdad es que yo se lo agradecí siempre mucho.

Otro de mis grandes maestros en este quehacer fue Alastair Reid, el gran traductor al inglés de Borges, de Neruda, de Vallejo, de tanta gente. Alastair me enseñó muchísimas cosas, era un traductor insaciable. Me aconsejaba: «Acuérdate de que nunca va a faltar la Translation Police». Nunca va a faltar quien, después de que publiques un libro de quinientas páginas, venga y te diga: «En la página 340 el señor Reid confunde *library* con *librería*». Es una tarea muy solitaria y muy ingrata. Ya se sabe que la música de la lengua original que produjo ese poema es intraducible. La música del inglés no tiene nada que ver con la música en español. Es otra cosa. ¿Cómo lo vas a hacer? Tratando de que nazca en español como si pudiera ser otra vez decible.

¿Cuál es el método que sigue? ¿Lee el poema en el original, lo lee varias veces, lo interioriza?

Pura pasión. Incluso sé el poema de memoria. Empiezo a jugar con una música especial y hasta que no logro que el español, mi pro-

pia lengua, añada algo, no estoy satisfecha. No siempre se me da. Hay un poema por ahí que se llama «El palo de lluvia». Dice:

**Upend the rain stick and what happens next
Is a music that you never would have known
To listen for. In a cactus stalk
Downpour, sluice-rush, spillage and backwash
Come flowing through. You stand there like a pipe
Being played by water, you shake it again lightly
And diminuendo runs through all scales
Like a gutter stopping trickling.**

Like-a-gutter-stopping-trickling. Tú puedes ver ahí, escuchar el goteo de la coladera entre esas sílabas. Y está él repitiendo: tara-tara-tara. ¿Qué vas a hacer en español para darle un lugar digno? Hacerlo que nazca en español sin acudir a gerundios que se usan de otro modo, etcétera. Yo qué hice ahí: «Co-mou-na-cola-de-ra-que-de-ja-ra-de-go-te-ar». Acudí a unas aliteraciones que te pueden dar ese goteo en español. Digamos, ése es un ejemplo que me encanta poner, porque ése es uno de los que no son fallidos. Uy, hay cantidad de cosas imperfectas, que me habría gustado que funcionaran mejor y que hice lo mejor que pude, aunque no quedé satisfecha. Hay otras que, en cambio y en secreto, sí me enorgullecen. En fin, gajes del oficio.

En el trabajo de otros ¿cuáles son los vicios más recurrentes en la traducción de poesía del inglés al español?

Hay gente que es más fiel a la forma y, vaya, no le importa pasar por alto una serie de cosas de significado con tal de respetar la forma. Hay gente que es más proclive, digamos, a respetar la totalidad de lo que está en el original. A sabiendas de que es una quimera pensar que uno va a lograr acomodarlo todo dentro de la forma del soneto en castellano, por ejemplo, prefieren dejar fuera la forma y decir lo más que se pueda de aquel original. Es una paradoja. Algo difícil de resolver. Qué tan importante es la forma. Hay una escuela sensacional de poetas-traductores argentinos que deja la forma de lado, en realidad, las formas estrictas, las de tradición, digamos, porque saben que es impo-

sible. Tienen versiones nuevas, libres pero con las que quedan más satisfechos. Yo a veces coincido con estos criterios, y a veces no. Depende. ¿Qué hice en el caso de los *Sonetos*? Hice dos versiones: una versión libre, que respeta más todo aquello que se dijo y, desde ahí, suelo hacia la forma del soneto castellano, donde lo que importa no son tanto las rimas o la cantidad silábica, sino los acentos. El propio Seamus, en el caso de rimas, es lo más heterodoxo que uno se pueda imaginar, lo más liberal, hace lo que quiere y cuando quiere. «Hagamos esto como un experimento», me aconsejaba, «como lo que hizo Thomas Wyatt con los *Sonetos* de Petrarca. Los vertió hacia mi lengua y así logró transformar la poesía en inglés, sin querer, añadiendo *a new and releasing note*», me acuerdo que decía. Vamos a ver qué pasa ahora al regresar al mundo de la forma castellana del soneto desde lo que hizo Wyatt. Ojalá hubiera logrado más de lo que he logrado.

Y hablando ahora de su propia poesía ¿por dónde ha ido, por qué caminos ha transitado en su propia obra?

Conaculta acaba de reunir mi poesía en un solo volumen. Son años de trabajo, diez libros. He oscilado entre el *tempo* lírico y el poema en prosa, siempre intentando hacerle justicia a la música del español, la música que le es propia a su palabra. En este momento tengo un libro en prensa que espero salga muy pronto, en el que por primera vez reúno estos dos *tempos* entre los que oscilo, pero dentro del poema. Todos los poemas incluyen su *tempo* de poema en prosa aparte del propiamente lírico; el tema es el dolor y la enfermedad. Yo creía que mi tema recurrente era la muerte; pero, en realidad, el tema recurrente es la palabra y la mención de la misma. En ella vive la muerte.

Al pasar de la lírica a la narrativa ¿qué forma asume la prosa: sudden fiction, flash fiction, un relato?

Es un poema en prosa que acompaña, digamos, tratando de acudir a la experiencia de carne y hueso que produjo el poema lírico. Hay algunos casos en los que se cuenta algo, sí, acudiendo un poco a lo que Borges sostenía: hay que contar y cantar. El poeta no debe olvidarlo. Es un poco mi intención ahora, contar algo que

ocurrió, primero. Esto vino gestándose desde el libro anterior, el último de los poemarios reunidos por Conaculta. Hay una parte en ese poemario que se titula «Letanía en el huerto», en recuerdo de Cristo en el Huerto de los Olivos. La «Letanía en el huerto» es mi propio huerto y los árboles que yo tengo, y he ido sembrando a lo largo de los años que llevo viviendo en esa casa. Tengo un níspero, un mango, un cafeto, un aguacate, un limonero. Hago primero una descripción del árbol, de lo que veo en él, de lo que ha sido para mí y, desde eso, me quedo con el concentrado metafórico de ese texto en prosa para escribir un minipoema al final. Así se gestaron el tallo del árbol en verso y el follaje del mismo en prosa. Desde ahí me dije, me quiero quedar con esta combinación. Eso nutrió el último libro que tengo, que está a punto de salir bajo el sello del Fondo de Cultura Económica.

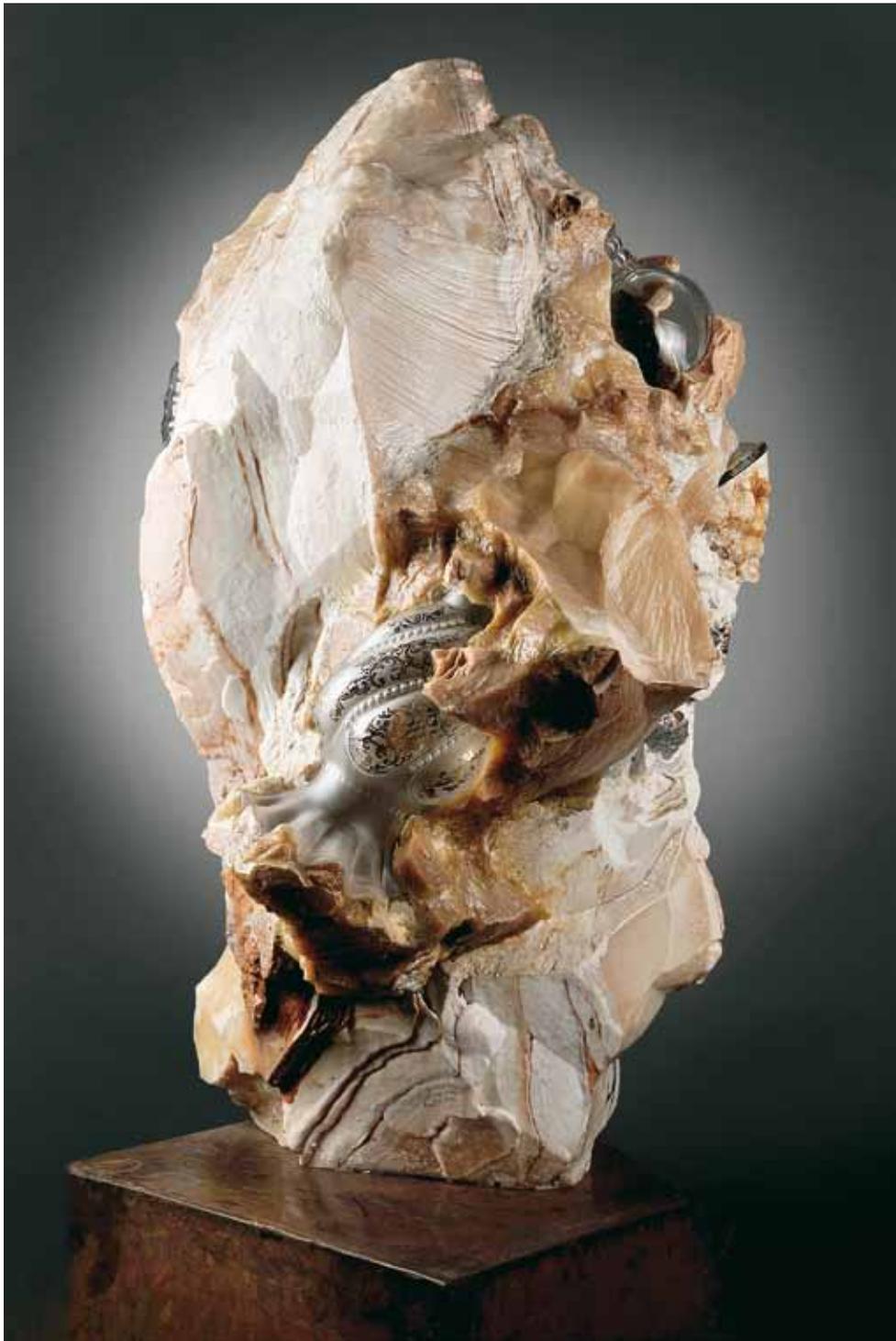
¿Cómo se va a llamar y cuántas páginas tendrá, aproximadamente?

Via Corporis, porque es la vía del cuerpo, como el Via Crucis, de sufrimiento, la vía doliente del cuerpo. Son muchas páginas, no recuerdo cuántas, porque es la primera vez que hago algo en colaboración con un artista plástico, Guillermo Arreola, quien pintó sobre placas radiográficas que se encontró por azar a las afueras de un hospital en la Ciudad de México, un archivo muerto entero, tirado en un basurero; lo recogió, lo llevó a su estudio y comenzó a pintar sobre las placas radiográficas de toda aquella enfermedad. A veces era una radiografía de pulmones con tumores, otra era una radiografía de una garganta con quién sabe qué, otra era con una casi nada ósea en esa radiografía, y empezó a pintar encima, un poco recreando aquello desde el lado plástico. Entonces me invitó a que yo tratara de recuperar la imagen original, que ya quedaba oculta tras su pintura. Empecé un poco a hablar de la enfermedad, de afecciones pulmonares, renales, cardíacas. Al rato ya estaba hablando de mi propia persona, de mis propias enfermedades, de las enfermedades de mis seres queridos, de cosas que tenían que ver con ellos, creando poemas, intentando reflejarlo. Por eso el libro se titula *Via Corporis*: lleva la placa pintada por Arreola al lado de cada poema ●

Arte para reconquistar

Ismael Vargas





LUVINA / OTOÑO / 2016

II



LUVINA / OTOÑO / 2016

III



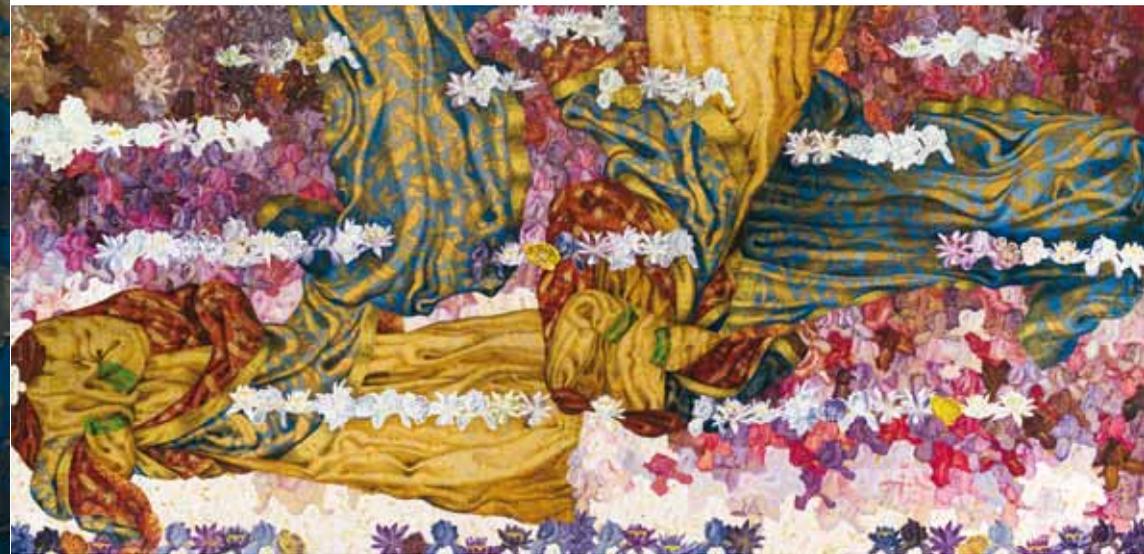
Página I
Preludio
 100 x 90 cm
 Fósil, vidrio, tezontle,
 polímero
Collage
 2013

Página II
Flores del desierto
 90 x 60 x 60 cm
 Mármol, fósiles y polímero
Collage
 2012

Página III
Maternidad
 60 x 40 x 60 cm
 Porcelana, cerámica
Collage
 2013

Página IV
Corazón
 110 x 70 x 50 cm
 Poliuretano, polímero
 reforzado con fibra
 de vidrio y maíz
Collage
 2012

Página V
Coyolxauhqui
 65 x 65 cm
 Fibra de vidrio, laja,
 cristales, polímero
Collage
 2014



La bella desconocida del Sena
200 x 400 cm
Óleo sobre lino
1998

Cruz de Olvido
145 x 137 x 27 cm
Óleo sobre tela
1998

Ismael Vargas libera el tiempo en ideas que se entrelazan como el viento y el aire. La cruz es uno de los símbolos eternos de la cultura occidental, ocupa los sueños más dulces, las protestas más álgidas y algunos fantasmas terribles. Sirve también para crucifixiones y ensanchar el cuello. En este caso, el artista la dota de una expresión de catacumba luminosa donde las cajas torácicas indican una colectividad igualitaria y fraterna hasta el final, sólidamente unida en ese emblema cuyo nombre todos conocen; junto a lo escalofriante, se percibe cierta pureza, sin duda una intención conminativa del artista.

La cruz de Cristos crucificados mantiene el sentido colectivo, sin embargo, el demiurgo exagera su poder de tal suerte que poco se interesa por multiplicar panes o mejorar el vino, le parece más interesante multiplicar a Cristo, barroco y minimalista como cualquier humano, y envolverlo en un Quetzalcóatl de hierro muy próximo a la incandescencia. Sin duda, una pieza desafiante.



Cruz de Olvido
145 x 137 x 27 cm
Fibra de vidrio
Escultura
2014

Quetzalcóatl y Cristo
260 x 152 x 70 cm
Acero y poliéster
Mixta
2015





No se Olvida IV
195 x 82 x 70 cm
Polímero reforzado
y poliuretano
Collage
2015

No se Olvida I
120 x 50 x 28 cm
Polímero reforzado
con fibra de vidrio
Collage
2015



Águila

143 x 172 cm

Óleo sobre lino

1993

Vargas desarrolla una estética de lo agudo, suave e inteligente, con una carga de provocación que es difícil ignorar. Elementos con los que convivimos toda nuestra vida y que definen ciudades, naciones y cierta poesía, emergen de su obra como un borbollón de razones que muchas veces tememos enfrentar. No es difícil encontrar acomodo emocional en estos ensambles que sacuden neuronas y sentimientos, que generan un resplandor que Vargas regula desde su espacio de esmerado *paint joker*.



Nube

130 x 180 cm

Óleo sobre lino

1987

Sus sarcófagos son equipajes para el más elemental de los viajes, donde el vestuario puede ser sencillo, aunque el dorado es el conducto más directo y disimula el rojo de las partidas inminentes. La muerte es un tema significativo en la cultura mexicana y Vargas la relaciona con toda clase de sueños lejanos y faraónicos. Es un destino manifiesto en el que el valor más notable es la unidad.

Era autodidacta y entendió que la base de esa actitud es la disciplina. Cada día, mientras descubría a los otros, se descubría a sí mismo. Descifró en la artesanía elementos que satisfacían parte de su idea sobre qué utilizar en su obra sin ser antropológico. Es así como sus piezas se llenan de señales, donde la abstracción pura se

autofagocita para dar paso a un estilo lúdico donde lo turbio es una línea de pensamiento y lo sagaz una escalera al cielo. Vargas consigue figuraciones con elementos definidos como pequeños objetos fabricados por artesanos de todo el país. Células que en sus manos adquieren una nueva energía y una significación abierta.

La columna clásica resulta dotada de una calidez arrependida, como si parte de su cuerpo fuera una página desprendida de la *Iliada* arrebatada por el mar. Ismael Vargas es un artista de imaginación desbordada y de manos hábiles. Un inventor de significados. En su taller vuelan mariposas de todos los colores y los duendes se ponen máscaras oscuras para contrarrestar el color blanco. Es posible ver sus ojos y sentir el influjo mágico y la fuerza del hombre que los concibió. Una experiencia alucinante.

Ismael Vargas es un gran artista, un pintor que se ha entregado, que no admite el silencio ni el vacío, que ha pintado para todos. Su cotidianidad gira alrededor de un sueño: una estética de la conciencia. El suyo no es un arte inocente que ignore el entorno. No es un arte para dormir. Es un arte social. Un deseo enfático de sumar. Cada pieza es un texto que el espectador debe concluir con su propio dolor o su alegría. Con sus revelaciones más íntimas. Vargas sabe que vivimos en una época y en un país donde somos víctimas propiciatorias, donde la injusticia tiene nombre propio y la desesperanza parece haber penetrado todas las ventanas. El arte de Ismael Vargas es para reconquistar el orgullo, para superar los pésimos tiempos, la duda mediática, la mediocridad. Es para pensar que es posible diseñar un futuro más habitable y más justo, sobre todo por las posibilidades de estar unidos y en armonía.

ÉLMER MENDOZA

*(Fragmentos editados
para Luvina de un texto
de próxima aparición)*





Página xv

Mil Area

Columna

115 x 33 x 33 cm

Mármol sintético y polímero

Collage

2011



Manoel de Oliveira y Richard Linklater, novelistas

● HUGO HERNÁNDEZ
VALDIVIA

Lo primero que viene a la mente, cuando se piensa en el nexo que cine y literatura han establecido y fortalecido a lo largo de los años, es *la adaptación*. El término es utilizado lo mismo cuando una obra aporta apenas una ligera inspiración a una película —como el cuento «Las babas del diablo», de Julio Cortázar, y *Blowup*, la obra maestra de Michelangelo Antonioni— que cuando se trasladan partes importantes de la anécdota de la página a la pantalla, como *Naranja mecánica*. Para el cine, la novela ha sido una fuente habitual de historias, y no es raro hacer un símil —que se explica en principio por la extensión— entre la novela y el largometraje, y cada año llegan a las salas cinematográficas un buen número de películas que tienen ese origen. El largometraje emuló muy pronto duraciones (en 1915, D. W. Griffith empuja por casi tres horas *El nacimiento de una nación*; un año después apostaba por una duración similar en *Intolerancia*; en 1927, Abel Gance entregaba un *Napoleón* de cuatro horas), pero también estructura narrativa, curso dramático y desarrollo de la novela del siglo XIX.

No obstante, me parece que es posible

rastrear entre novela y largometraje relaciones más estrechas, más orgánicas. No son pocos los realizadores que endosan a la novela una buena parte de su formación como narradores; no son pocos los que encaran el largometraje con aliento y ambiciones similares a los que el escritor tiene presentes con relación a la novela. Cabría hablar de ambos como de ramas que se nutren del mismo árbol. La ruta es esbozada por una definición amplia que propuso Henry James, en la que sugiere que la novela es «una impresión personal y directa de la vida»; añade que la grandeza está en función «de la intensidad de la impresión» y que «la forma ha de ser apreciada después de los hechos». A ésta habría que sumar la distinción que hacía André Bazin, «padrino» de la Nueva Ola francesa, quien anotaba que había realizadores que creen en la imagen y otros que creen en la realidad. Habría que añadir un puente que no por evidente es menos importante: el valor que la palabra tiene en el esbozo de lo que se cuenta.

En este marco ocupa un lugar aparte el portugués Manoel de Oliveira, quien a lo largo de más de ochenta años de carrera no sólo visitó con frecuencia hitos de la literatura occidental lusa, sino que concedía un peso importante a los parlamentos de los personajes y utilizó en más de una ocasión un narrador. Las películas de Oliveira presentan fragmentos que son inspirados o toma prestados lo mismo de Dostoievski que de Nietzsche (*La divina comedia*), de Camilo Castelo Branco (*Amor de perdición*) o Agustina Bessa-Luís (*Francisca*). En la filmografía de Oliveira se hace presente un aliento que busca dar cuenta de vidas completas, en ocasiones a lo largo de los años, o que

otras veces se concentra en los eventos decisivos. Concibe atmósferas que muy pronto se hacen sensibles por medio de la puesta en escena y del ritmo: son más que telones de fondo y dan densidad a lo que sucede con una economía plausible. Los parlamentos no son del todo naturales pero tampoco son engolados: son verosímiles y remiten a una dimensión de orden literario. Lo extraordinario es que en el artificio —en el que habría que subrayar el peso de la cámara, a veces virtuosa— palpita algo que se siente auténtico, algo vivo. La estrategia funciona mejor, justo es subrayar, con historias que se ubican en el siglo XIX, ¿porque el nexa que tenemos con la vida remota es, precisamente, por medio de la novela?

Más recientemente habría que considerar al norteamericano Richard Linklater, quien nos ha entregado rebanadas maravillosas de vida, a menudo a lo largo de períodos de tiempo considerables. Así sucede en la trilogía conformada por *Antes del amanecer* (*Before Sunrise*, 1995), *Antes del atardecer* (*Before Sunset*, 2004) y *Antes de la medianoche* (*Before Midnight*, 2013). En ella sigue a una pareja (interpretada por Julie Delpy y Ethan Hawke) a lo largo de casi veinte años. En estas dos décadas la vida en común hace que los personajes evolucionen, que experimenten cambios físicos y emocionales. Los tres momentos en los que se detiene conforman algo similar a una estructura en tres actos, y en cada etapa es reconocible el proceso que va de la fascinación a la adaptación, de la pasión al desencanto. El paso del tiempo se traduce en el peso del tiempo, y en las situaciones expuestas se hace presente una honestidad que se diría documental. A ello ha contribuido de buena manera la incorporación de los

actores a la escritura de los dos últimos rollos de la saga. Linklater consigue así que sus personajes tengan un doble atractivo, una doble densidad: hablan desde lo que el guión plantea con una expresividad que no parece actuada. Similares resultados podemos observar en la prodigiosa *Boyhood: momentos de una vida* (*Boyhood*, 2014), en la que acompaña a un chico a lo largo de doce años. La película llamó la atención porque se filmó «en tiempo real» con los mismos actores. En ese período el personaje principal va de la infancia a la juventud, pero también cambia la relación entre sus padres —y cambian ellos mismos—, que viven separados. A diferencia de la trilogía *Antes...*, en la que asistimos a extensos diálogos, aquí los intercambios verbales son breves. Eso no impide que haya un acercamiento profundo y valioso a la filiación y a la paternidad. Las situaciones y su resolución tal vez son mejor apreciadas por los que han pasado por algo similar; sin embargo, en *Boyhood* palpita la vida misma. Linklater es humilde con sus personajes y con las historias que plantea, por lo que si bien la cámara a menudo hace movimientos extraordinarios, se impone una actitud contemplativa, un espejo que difícilmente podría concebirse desde la literatura. Linklater y Oliveira saben, como Dickens y Hugo, que la mejor novela es la que es fiel a la vida misma, y la labor del escritor/realizador es ofrecer un puente al que mira o lee ●



Aquello que todos sabemos

● MARCO JULIO ROBLES

En la obra de Daniel Espartaco Sánchez destacan títulos como *Cosmonauta* (Mala letra, 2012), *Gasolina* (Nitro/Press, 2012) o *Autos usados* (Mondadori, 2012). Al ser un escritor del norte de México, su obra literaria posee algunas características que coinciden con otros escritores nacidos en las mismas latitudes: esos inviernos desoladores, la violencia como telón de fondo o el desierto mismo.

Mucho se ha hablado acerca del redescubrimiento, en el marco de la literatura nacional, de ese otro territorio inhóspito, agrio, sensible a las influencias de los norteamericanos, a los autos importados y a las modas en la vestimenta. No obstante, el norte de México es mucho más que una extensa frontera: es el paso de la droga; es el límite de la ruta de los migrantes; es la línea en la que lo que somos se difumina con lo otro; y, hacia dentro, en nuestro propio país, *los norteros* poseen una composición emocional y lingüística (por mencionar sólo un par de rasgos) que también los separa de quienes nacieron en las provincias del centro y el sureste.

La polifonía de escritores que, como Daniel Espartaco Sánchez, nacieron en el

norte del país (él nació en Chihuahua en 1977), dificulta hablar de una «literatura del Norte». La región geográfica aporta un panorama que puede ser recurrente o no en cada uno de ellos; pero la literatura no sólo se nutre de paisajes ni la incidencia del ambiente es asimilada y referida de idéntica manera entre unos y otros. Si la literatura se trata del manejo de la lengua, de temas y formas de narrar que vuelven específico el universo personal de un autor, debemos convenir que más allá de la situación geográfica existen rasgos que los diferencian, y ahí (en la diferencia) se asienta la riqueza de una literatura que da cabida a rostros y voces, a crestas y amaneceres vistos con ojos propios y asentados en el papel con rasgos particulares.



En el más reciente libro de Daniel Espartaco Sánchez, *Memorias de un hombre nuevo*, (Random House Mondadori, México, 2015), destaca, en primer lugar, la economía del lenguaje. La simpleza de los medios mediante los que el autor logra transmitirnos imágenes que insinúan la soledad de sus personajes, el desarraigo y la inutilidad de cambiar de panorama ante la certeza de que aun cuando se viaje mucho, muy lejos, y se quiera olvidar el pasado, lo que somos nos persigue para teñir de abulia todos los días que al futuro se le ocurran. La premisa de Cavafis, «Te seguiré la ciudad...», puede aplicarse a esta obra en la que los personajes centrales pugnan por huir de un marco geográfico que los oprime, pero sin olvidar las adherencias de su propia tierra.

Ejemplo de ello, en la novela que nos ocupa, es Miriam Urueta, quien —siendo joven e idealista— sale de México con la esperanza de encontrar en la República

Socialista de Ruritania una sociedad que, guiada por las máximas del comunismo, sería más igualitaria. La decepción es previsible, el frío también. Lleva la soledad impregnada en su ropa de algodón con bordados típicos. Pero Miriam no viaja sola: está embarazada. A pesar de que cumple con los requisitos para practicarse un aborto legal, la naciente república festeja el nacimiento de nuevos prosélitos a tal grado que entre trámites burocráticos y sanitarios el tiempo para abortar se esfuma.

El niño, que se convertirá en nuestro narrador, aparece como un cebo para publicitar las noblezas de la República Socialista. Las palabras enfurecidas de Miriam a un periodista que desea entrevistarla se suavizan cuando el periódico las publica. Ponen en sus labios elogios a la república que ella jamás pronunció: ese niño nace bajo el signo de la nueva ideología. Sus raíces apenas en desarrollo ya comienzan a ser utilizadas como simiente de un hombre nuevo, en una sociedad que, en realidad, no se aparta de la sevicia que tanto critica en el vecino capitalista.

El narrador nos introduce en dos universos personales que se distancian por alrededor de treinta años. Nos narra sus primeros recuerdos, cuando le toman una fotografía fechada en 1981 y, por otro lado, a través de giros que contradicen la linealidad de la narración, describe su vida en la Ciudad de México. Cuando él y su madre han regresado al país, más aún, cuando se han terminado los años de aprendizaje al lado de una Miriam que ahora cuenta la edad de cincuenta y tres años y se ha quedado en Chihuahua.

Tal como habíamos adelantado en las líneas precedentes: el sueño de Ruritania se desvaneció. Resulta peculiar que el

autor haya elegido una región imaginaria, como si los sueños de igualdad estuvieran encerrados en un limbo inalcanzable. La utopía no es algo que merezca los linderos de la tierra, ni éste es, hasta ahora, su reino.

Con la dureza propia del desencanto amoroso, político, académico y familiar, Daniel Espartaco Sánchez logra configurar una novela reflexiva. Regiones y tiempos, etapas en la vida de un personaje que están marcadas por una análoga sensación de frío, de vulnerabilidad. Por ello no resulta gratuito el epígrafe de Dostoievski: esa nieve derretida, amarilla, sucia, que dispara los recuerdos y nos permite reflexionar sobre las ilusiones perdidas; pero, también, sobre esos momentos de plena felicidad.

En *Memorias de un hombre nuevo* no hay hombre que pueda preciarse de serlo; salvo que la novedad se asiente en el descubrimiento, lúcido y descarnado, de una condición humana arraigada en el estatismo. Semejante a lo que Schopenhauer denominaba como presente perpetuo: esas generaciones que atraviesan el espacio temporal de la novela representan siempre la misma tragedia con actores más o menos diferentes.

Y la tragedia sucede como en la vida: se da sin grandes cataclismos. Lenta, se desenvuelve como esa lluvia que de tan fina sólo se ve por la luz de los faros que los automóviles irradian. Es esa lluvia que en palabras del narrador se llama «mojapendejos» y que todos sabemos que existe, nos salpica, nos enferma, pero difícilmente entendemos cómo llegó a ser tan constante y natural o, peor aún, cómo remediarla ●

En Monterrey: la violencia soterrada

● MIGUEL DURÁN

Narrador y ensayista consumado, Hugo Valdés (Monterrey, 1963) retorna al género negro en su novela más reciente, *El asesinato de Paulina Lee*, un amplio relato del crimen de una joven china de dieciséis años ocurrido en Monterrey, Nuevo León en 1938. Su cadáver, cosido a puñaladas, fue encontrado en un terreno baldío en la parte posterior de un céntrico hospital (hoy inexistente). Casi de inmediato, un joven compañero de trabajo fue inculcado y sentenciado, más por la presión de los medios y de ciertos grupos sobre las autoridades que por las pruebas en sí, pues durante la investigación surgieron interrogantes sobre el móvil y la identidad del asesino.

Abordar una historia que en buena medida forma parte del folclore local no es una tarea sencilla. Que la novela resultante sea efectiva, abrumadora y cautivante para el lector es un mérito notable de su autor, quien mediante una prosa compleja y desafiante arma una narración truculenta y, por momentos, confusa y desconcertante para el lector desprevenido.

Para Hugo Valdés, la violencia es una parte intrínseca de la condición humana, un componente esencial y recurrente en

las letras mexicanas y regionales. En una entrevista reciente explica la génesis de su más reciente novela: «Por la naturaleza de esta historia, yo tenía que recalar en hechos violentos, en algo que derivó en lo trágico, y cierta reflexión por voz de alguno de los personajes me condujo a asentar y reiterar que Monterrey tiene un sustrato violento, que sólo gusta de mostrar la buena cara, los buenos modales, la dinámica civilizada de su vida. Debajo de ella late el pulso de un bárbaro».

Esta dualidad, la cual se refleja prácticamente en cada faceta de la vida cotidiana de Monterrey (más cercana a Estados Unidos que al resto de México, no sólo geográfica, sino culturalmente), es el tema fundamental de la novela. La violencia en la capital de Nuevo León, que hace algunos años llegó a acaparar encabezados de la prensa nacional y extranjera (cuando la ciudad se convirtió en el teatro de un cruento conflicto entre cárteles rivales), no es un fenómeno reciente ni aislado. El crimen es un componente inherente de la ciudad, un elemento brutal, indisociable e ineludible en la historia de Monterrey al dejar de ser un pueblo en el árido noreste mexicano para convertirse en una urbe industrial y pujante.

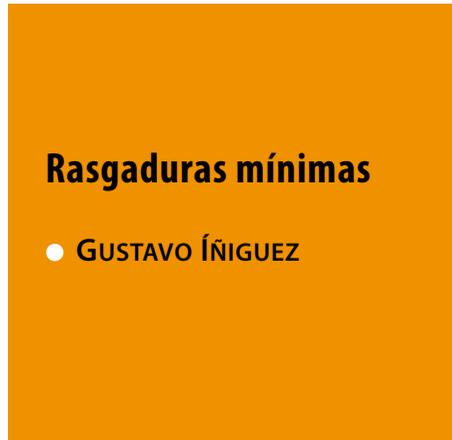
Es común atribuir esta prosperidad al carácter trabajador y práctico de «los regios», poco dados a la ensoñación, quienes descartan cualquier idea utópica o fantástica con un «Ya ponte a jalar». Sin duda la laboriosidad incansable contribuyó a forjar la imagen de la ciudad hasta consolidarla como una recia y a la vez moderna metrópoli en medio de un erial. Pero el pragmatismo también eliminó la buena consciencia de mucha gente, que se fue acostumbrando a voltear al otro lado, a ignorar los problemas sociales que iban surgiendo, y a dedicarse

a lo suyo: «a jalar». Así, conforme la novela se desarrolla, se confirman el cinismo y la apatía, cuando no la franca complicidad, de mucha gente involucrada, directa o indirectamente, en el crimen.

En cuanto a Valdés, su madurez como narrador es incuestionable. Su prosa, sólida y segura, por momentos intrincada y compleja, refleja de manera significativa tanto su oficio y dominio como escritor, como el habla y el carácter del Monterrey de aquellos años, recurriendo sin temor a términos y expresiones oscuras y quizá ignotas para lectores de otras latitudes o incluso para los regios contemporáneos.

El asesinato de Paulina Lee es una historia truculenta que se atreve a transitar por el género de la novela negra y el relato histórico, incorporando elementos modernos y originales de la narrativa contemporánea. No se engañe el lector: en estas doscientas y pico de páginas no se narra tanto la historia de la trágica muerte de «la chinita» Lee del título, sino el auge convulso de una ciudad multifacética y polifónica. Hugo Valdés busca mover al lector, provocar las más diversas emociones, y para quien le aguante el paso, las recompensas son abundantes ●

- *El asesinato de Paulina Lee*, de Hugo Valdés. Tusquets, México, 2016.



Rasgaduras mínimas

● GUSTAVO ÍÑIGUEZ

Con la propuesta del concepto *rizoma* y su oposición a la estructura arborescente se disolvieron el eje esencial y la subordinación para abrir paso a lo múltiple: lo significativo ganó territorio y la comunicación extendió sus posibilidades. Esta contribución a la historia del pensamiento de la multiplicidad por parte de Gilles Deleuze nos deja frente a lo inusitado, y es ahí, desde la extrañeza, desde donde para efectos estructurales y estéticos nos desplazamos hacia la poesía para aventurarnos por experiencias rizomáticas, es decir, de múltiple significación, que encuentran puntos de convergencia en cualquier momento y de manera inesperada. Esta forma de comunicación posibilita que el receptor afecte el mensaje en la misma medida en la que éste repercute en él.

En el trabajo de María Auxiliadora Álvarez (Caracas, 1956) aparecen elementos que ocurren dentro de la estructura del rizoma desde que en 1985 apareciera *Cuerpo*. Ahí inician las líneas que se tienden con otros elementos hasta llegar a la publicación más reciente, *Piedra en :U:*. La movilidad que ha mostrado desde los textos de los primeros libros, donde la carne estaba expuesta y el dolor era el motivo que daba voz y resonancia

a los poemas, encuentra el principio de su confortación en el libro *Sentido aroma*. A partir de este momento los motivos se suavizan, aunque permanecen los nexos con temáticas que remiten a lo doliente y que han ido en búsqueda de un modo más sereno de manifestarse —y en esta escritura se percibe este proceso que podría encontrar en la *Divina Comedia* el modelo de su ascensión.

Cuerpo y *Ca(z)a* son dos libros que corresponden en tono al discurso más violento (fundacional e infernal) de la escritura de María Auxiliadora, y que establece espacios que se comunican. En la temática del parto hay un nacimiento, una entrada a lo que, en estos textos, se presenta como el infierno de la vida y que la línea de la comunicación encontrará en la madre una guía. La figura de Virgilio encontrará una resonancia en sentido ascendente en *Páramo*, donde quien habla es la hija al cuidado de la madre. La tensión espiritual que tuvo el proceso purgativo en los libros iniciales manifiesta su resultado con mayor nitidez en *Inmóvil*, cuyo proceso contemplativo sitia las dolencias pero no las destierra, porque se seguirá comunicando: el dolor es el motivo esencial que repercute en toda la obra de la poeta venezolana.

A la factura que inicia en *Sentido aroma* y que se enfatiza en *Un día más de lo invisible*, *Resplandor* y *Paréntesis del estupor* es a la que pertenece *Piedra en :U:*. Ocurre un fenómeno iluminativo que potencia la profundidad del discurso: la síntesis entre lo profano y lo sagrado. Este aspecto que, desarrollado en el terreno espiritual, se aclara al observar en perspectiva la obra de María Auxiliadora Álvarez, es uno de los aciertos de los que recoge la originalidad que la caracteriza.

Cada poema consigue la unidad que se presenta como una mínima rasgadura al lenguaje, a lo real, y que desde una síntesis

contundente, consigue presentarnos ese espacio breve y novedoso. Hay un concepto que se desdobra sobre sí, en versos de corto aliento, con poderosas imágenes que, de manera vertical, agotarán ese respiro de honda sensibilidad que adquiere alta potencia intelectual. Temas como el silencio, la espera, el lenguaje, los sentidos, el entusiasmo, la intuición, la guerra, la memoria o la muerte, encuentran las palabras precisas que abrirán esa inusitada territorialidad que hará que la convergencia de las líneas ocurra para exponer la trayectoria de conexión con los otros poemas.

**La memoria
es carne
(des)compuesta
pero el mañana
del pensamiento
traerá
Un alimento
:NUEVO:**

El aliento espiritual que emana del trabajo de María Auxiliadora Álvarez es sorprendente. El esfuerzo por serenar las inquietudes prevalece en esta escritura que reflexiona para encaminarse a espacios de mansedumbre (¿un cielo posible?) que no cesan de moverse por esa cualidad orgánica que caracteriza su obra. *Piedra en :U:* es un libro imprescindible: un enfrentamiento con la hondura sublime de la experiencia espiritual y una evidencia de este tránsito por una comedia divina y personal ●

- *Piedra en :U:*, de María Auxiliadora Álvarez. Candaya, Barcelona, 2016.



El Cobra de Tomasena

● ALFREDO SÁNCHEZ

No fue tan casual que el día de la entrevista con José Miguel Tomasena (Ciudad de México, 1978) los medios de comunicación estuvieran informando sobre el reciente motín en el Penal de Topo Chico, en Monterrey, que dejó varios muertos. Fue el segundo en 2016 en el mismo reclusorio: ya en febrero se había difundido aquel infierno donde murieron 49 internos y con el que pudimos acercarnos, una vez más, a un pedacito de la realidad de los penales en el país con su sobrepoblación, sus intrincadas redes de poder, armas, drogas y violencia cotidiana. La paradoja no por conocida es menos brutal: los centros de supuesta rehabilitación para delincuentes son espacios donde habitualmente se enseña el crimen con todas sus prácticas violentas y prepotentes toleradas por la misma autoridad cómplice.

Tomasena, joven narrador radicado en Guadalajara, acaba de publicar *La caída de Cobra*, su primera novela, editada por Tusquets. En ella habla de la dura realidad que se vive en las cárceles del país a través de un personaje que ejemplifica una parte de ese microcosmos, metáfora de la realidad nacional: *Cobra*, apodado así por ser el

encargado de cobrar deudas dentro del penal y quien sufre una transformación cuando su mundo se viene abajo y se convierte en una especie de víctima del mismo sistema carcelario.

José Miguel Tomasena es filósofo, estudió un *master* en creación literaria, ha sido periodista, editor y guionista cinematográfico. Ganó en 2013 el Premio Bellas Artes de Cuento San Luis Potosí por un libro titulado *¿Quién se acuerda del polvo en la casa de Hemingway?* Actualmente estudia un doctorado en Barcelona. En una pausa regresó hasta México para promover su novela, y gracias a ello tuvo lugar esta conversación. El escritor, alto, sonriente y con excelente sentido del humor, responde emocionado a la primera pregunta, relativa al hecho de que una editorial como esa le apueste a su debut novelesco:

Estoy muy contento, la verdad. La alegría de ser publicado por Tusquets llegó en pequeñas dosis. Primero me llegó la noticia de que estaban interesados en el manuscrito; después, cuando firmamos el contrato, luego la portada... y luego viene mi confesión más ñoña: cuando tuve ya el libro en mis manos y vi el texto que había trabajado durante tantos años con la tipografía de Tusquets, que yo la asocio a lecturas entrañables, fue una cosa muy bonita.

Tomasena se reconoce a sí mismo como un escritor disciplinado, al que le llevó mucho tiempo escribir y reescribir esta novela.

Fueron como ocho años. Yo descubrí que el único modo de sacar adelante algo bueno era levantándome temprano. Alicia, mi compañera, tuvo que soportar el sonido

del despertador durante esos ocho años. Muchos borradores fueron quedándose atrás, porque básicamente era un trabajo de comprensión: a mí me interesaba mucho trabajar la intensidad expresiva del lenguaje. Siendo editor es difícil autoeditarse, porque corres el riesgo de que se te pasen las cucharadas y termines en un proceso de autosabotaje inconsciente, mutilando y no dejando que la prosa coja ritmo. La novela no consta de muchas páginas porque fue un proceso de cortar, cortar y sintetizar.

La caída de Cobra es un libro que puede definirse como una novela negra, y ubicar su historia en una cárcel mexicana es particularmente importante y significativo para ti...

Sí, el de las cárceles es un tema que me parece que condensa muchas cosas que suceden afuera. Puse en el libro un epígrafe de José Revueltas, porque es un escritor que vivió directamente el encarcelamiento por su militancia política. Dice Revueltas que las rejas simbolizan la sociedad, el país, el mundo. Las cárceles son un microcosmos en donde se reproducen muchas de las cosas que pasan: desigualdades sociales, explotación, injusticia, luchas por el poder, economías formales e informales. Se convierte entonces en un espacio muy propicio para, a partir de una historia sencilla, hablar de cosas más amplias.

También usas otro epígrafe tomado de un libro demoledor de Coetzee, *Desgracia*: «Uno se acostumbra a que las cosas sean cada vez más difíciles, ya no se sorprende de que lo que era todo lo difícil que podía ser pueda ser más difícil todavía».

Esta cita condensa muy bien la vida dentro de un reclusorio, ¿no?

Sí, es una vida muy precaria, muy violentada, donde viven muchísimas personas. Yo trabajé hace muchos años como voluntario en una cárcel y ahí me pude empapar del ambiente. Claro, lo que cuento en mi novela no tiene nada que ver con cosas que yo haya presenciado o investigado directamente. En ese sentido es una novela que se aleja del periodismo documental pero sí se nutre de experiencias del ambiente carcelario. Por ejemplo: cómo es una celda. Me pasa que cuando veo series de televisión o películas de cárceles, prácticamente no creo nada, me parece todo muy plástico, muy poco creíble para alguien que, como yo, ha visto eso de cerca.

¿Quién es Cobra? ¿Cómo defines al personaje central de tu novela?

A Cobra le dicen así porque es el cobrador. Es un interno que se dedica a impartir justicia o a cobrar deudas o a presionar a los internos que en algún sentido se salen de lo que las reglas internas del penal marcan. Tiene un esquema moral muy estricto que me interesaba cuestionar, y que tiene que ver con la idea de «justicia retributiva». Es decir, si haces el bien, te va bien; si haces el mal, te va mal. Es una lógica que parece muy cristiana, aunque en el fondo sea muy anticristiana, muy enquistada como muchas ideologías religiosas, y que ahora la vemos en todos los discursos alrededor de la violencia y de las desapariciones y de todo lo que está pasando en México. Siempre es la primera coartada ideológica: si le pasó algo, es porque en algo malo estaba metido.

Cobra está instalado en ese esquema desde la posición de poder, y cree que lo

que está haciendo es justicia. Después suceden ciertas cosas que hacen que eso se venga abajo, y entonces se tiene que enfrentar a cuestionamientos muy serios.

¿Cómo está estructurada la novela? ¿Cómo te la imaginaste, cómo fue el proceso para llegar a la versión final?

Hace rato hablaba de este esquema moral en el que vivía Cobra. Me interesaba problematizar al personaje a partir de ahí. Fui pensando qué le pasaba. Curiosamente, yo tenía más claro el final que el principio, entonces el proceso fue como excavar un túnel: sabía por dónde iba a salir y qué había del otro lado, pero no sabía exactamente qué ruta iba a tomar. Conocía el inicio del arco narrativo y el final, pero había que buscar en medio, y ahí hubo sorpresas muy interesantes. Apareció, por ejemplo, uno de los personajes con los que se encuentra Cobra, que es muy importante. Se llama El Oscuro. Es un personaje que jamás hubiera creído que me pudiera imaginar, pero se me apareció.

Como decía hace rato, fue un trabajo de edición, de comprensión, de expresividad en el lenguaje. Me interesaba mucho construir una voz narrativa que pudiera, en algún sentido, tomar el lenguaje de la cárcel, su argot específico, y de ahí tomar al mismo tiempo una distancia que permitiera que la novela tuviera esta dimensión moral. Eso me costó mucho trabajo, pero fui encontrando un punto de vista que me permitió contar lo que le sucedía a este personaje. Está contado por un narrador, una tercera persona que está muy próxima a Cobra, que habla de lo que ve pero también de lo que no ve, ciertos puntos de ceguera que todos

tenemos, puntos de nosotros mismos que no podemos ver.

Finalmente, José Miguel Tomasena habla de las posibilidades para que escritores jóvenes, como él, accedan a las grandes editoriales y tengan la posibilidad de publicar, como ahora él lo ha podido hacer.

La verdad estoy muy agradecido y muy contento, precisamente porque es algo muy difícil de conseguir. Vivimos, no sólo en la literatura sino en general en toda las artes, un momento de sobrebundancia de la oferta. Hay muchas cosas que ver, muchos libros que leer, muchas obras de teatro. Entonces el gran problema que tienen las industrias culturales es cómo dar relevancia a ciertas cosas y cómo mostrarlas sin que se pierdan en este mar enorme.

Eso está pasando con la literatura. Somos muchos escritores jóvenes intentando sacar nuestros libros y en realidad hay muy pocos espacios. La industria tradicional tiene muy poco espacio y el mercado en realidad también es muy pequeño considerando el número de personas que vivimos en México. Los libros son, entonces, una cosa muy pequeña ●



Paul Nevin La escultura como horizonte de la experiencia

● BAUDELIO LARA

Se ha dicho que la virtud principal de las esculturas de Paul Nevin es que no pretenden ser más que eso, esculturas, «materia que está en relación con el espacio». Esta definición, que pone en el centro la dualidad de estas categorías, es exacta e insuficiente. Exacta, porque comunica de manera precisa la solvencia y eficacia con que Nevin ha desempeñado su oficio desde hace mucho tiempo; pero es también provisional e insuficiente porque no permite todavía acercarnos a los rasgos primordiales del estilo, la perspectiva y los procesos creativos que caracterizan su perfil y quehacer como artista.

Aspirar a describir esos atributos distintivos requiere introducir un nuevo elemento en la ecuación para reconocer los significados esenciales de su cuerpo de obra. Así, en las piezas de Nevin es posible identificar una relación peculiar entre el espacio y los objetos, porque no se refieren sólo al espacio en general, ni a un objeto cualquiera: se trata, sobre todo, de un lugar, de cómo un contexto particular es absorbido y presentado en cada pieza.

La imagen del espacio como un lugar es sugerente porque alude a un ámbito

subjetivo que conecta con una experiencia, es decir, con algo que pasó y de lo cual se aprende, algo inmaterial e incommunicable que se transforma en un objeto concreto y tangible por medio de la sublimación artística. Es, valga la expresión, el lugar que crea y ocupa la pieza como un espacio interpretado.

En efecto, lo que está ahí no es sólo la presencia escultórica que se nos impone a la vista y la atmósfera que la rodea, elementos necesarios de la representación del objeto artístico, cuyo carácter, no obstante, es externo. Nos referimos, además y ante todo, a la interpretación de una experiencia, esa especie de sustancia subjetiva que parece impregnar sus trabajos, a su puesta en escena como un intersticio de la realidad que adquiere cuerpo en la confluencia de la sólida objetividad de la pieza y la intangible vivencia que, intuimos, le dio origen.

En Nevin la idea de lugar aparece siempre como receptáculo que contiene una o muchas de esas conexiones. Nevin nació en Bayonna, Francia, y realizó estudios en diversas partes de Europa antes de radicar definitivamente en México. Con este background como nómada, forastero y explorador, seguramente no le son desconocidas las peripecias de los múltiples viajes, del posible desarraigo y de las vicisitudes que lo llevaron a establecerse en nuestro país, un largo proceso en que adoptó deliberada o azarosamente una naturaleza antes ajena y que hoy es propia, acontecimientos que podemos vislumbrar como un elemento inherente a su estética.

Partiendo de esta perspectiva y de este supuesto, la noción de lugar se filtra en su quehacer artístico de diversas maneras, ya sea como recuerdo, como observación

reflexiva o distanciada, acaso como enunciación nostálgica de un refugio.

Si externo, su talante toma la forma de lugares que habitó o visitó, sitios específicos en los cuales el artista invita a duplicar la vivencia de un estado de contemplación de la naturaleza y el mundo. Con ello recrea un episodio de afirmación y a la vez de activo recogimiento, en el que la mirada se levanta y al mismo tiempo se sumerge ante la imagen que ha captado su atención, suceso originario al que quizá vuelve recurrentemente al plantearse una pieza en particular o al reflexionar sobre su quehacer, deliberación obsesiva del momento en que decidió dedicarse a este oficio. Nevin ha dicho que la escultura tomó un lugar fundamental en su existencia, en una época conflictiva «de enfrentamiento y ensimismamiento, cuando sentí la necesidad de un orden».

Pareciera entonces que encontrar ese orden significa regresar mentalmente al lugar en el cual objeto y espacio estaban juntos y configuraban una unidad armónica a la cual no es posible retornar físicamente, una manera de utilizar el espacio para trascender el tiempo. En este tenor, no son infrecuentes las piezas cuyos títulos remiten a escenarios particulares, nombres con indudables resonancias autobiográficas (*Chamartín*, 1998, 1996; *Recuerdo de Chamartín*, 1991; *Rancho*, 2006; *Estructura rancho*, 1993; *Mojonera*, 2005; *Naturaleza*, 1996; *Recuerdo español*, 2010; *Territorio*, 2009); o que designan momentos cíclicos que adquieren relevancia y singularidad al ser nombrados (*Junio*, 2005; *Enero*, 2010; *Ayer*, 2011; *Jueves*, 2013) y que, por tanto, se convierten en una señal, un signo distintivo que marca y expone un territorio interior.

Una línea temática de esta vertiente



de su trabajo insiste en piezas que aluden a paisajes (*Paisaje italiano*, 2011; *Paisaje*, 2010, 2013; *Paisaje de montaña*, 1989) y a horizontes (*Horizonte acuático*, 2003, 2011; *Homenaje*, 2009; *Horizonte*, 2010; *Joy*, 2009). La diferencia entre las denominaciones es sutil pero importante. En ambos casos, se trata del acto de afirmación de un individuo sobre un lugar, ese gesto en el que nos plantamos frente al universo para expresar «estoy en el mundo». Sin embargo, sólo la percepción del horizonte otorga al espectador la conciencia o la intuición de la distancia, esa superficie incierta que nos fascina y trasciende, lo que confiere una dimensión espiritual a la experiencia: el horizonte es siempre lo que está detrás del paisaje, un lugar, por definición, inalcanzable.

En una visión de conjunto de su obra, pasar del paisaje al horizonte nos traslada

a otra escena que se puebla con objetos o seres que comparten. No es un secreto que, por su propia naturaleza material más o menos perdurable, la escultura, en el contexto de las llamadas bellas artes, coquetea con mejores armas que la música, la danza, la literatura o la pintura con la ilusión de la trascendencia: la escultura es la única disciplina que puede proveernos del espejismo de la permanencia. Afianzamos nuestros temores más atávicos sobre la muerte, la pérdida o el paso del tiempo, a los signos que podemos registrar en una roca, una talla, un pedazo de metal que sabemos estará ahí mucho después que nos hayamos ido; y con ello, pretendemos conjurarlos. En esa acepción básica podría decirse que toda escultura aspira a convertirse en monumento.

Este significado no es ajeno a las obras de Nevin. En esta vertiente, su trabajo asume la forma de huellas, rastros o indicios del paso, tanto del individuo como del ser humano por el mundo, como en el caso del conjunto de inscripciones pétreas (*Dibujos en piedra*, 2008, 2009) y en la serie de acuarelas que se presentan en la exposición, obras que pueden observarse al mismo tiempo como una muestra de su apasionada inclinación por el arte primitivo y como un ejercicio, en el caso de las piezas pictóricas, que sirve para documentar su proceso artístico.

Esta aspiración a la monumentalidad puede advertirse no sólo en algunas de sus piezas de gran formato y de arte urbano, o en las versiones de la misma obra en diferentes escalas (*Chamartín*, 1996, 1998), sino, principalmente, en la intención de registrar la presencia humana o personal en muchas de sus piezas dedicadas a personajes, animales o situaciones que

podríamos ubicar en un terreno mítico (*Adán y Eva*, 2001; *Animal mítico*, 2012; *Ancestro pájaro*, 2014; *Alma*, 1998; *Aún no sé*, 2006; *Cariátide*, 2013; *Cabeza*, 2001; *Custodio*, 1994; *Fina estampa*, 2001; *Ma Donna*, 2010; *Marcyas*, 2002; *Narciso*, 2001; *Sombra*, 2014).

Sin embargo, sería erróneo suponer que estos afanes de trascendencia y de registro de una huella existencial se agotan en un ámbito externo. Por el contrario, la idea de *espacio interpretado* se decanta en una intención que observa los lugares como escenarios íntimos, como refugios, espacios domésticos en los que habitan personas, objetos e identidades. La mirada, entonces, en lugar de enfocarse en el horizonte, se ubica en la hendidura que une y a la vez separa al Yo de los Otros. Este lugar es también un horizonte en el sentido de que se trata de otro terreno incierto, y también comparte las pequeñas mitologías que abrevan de la vida cotidiana pero, a diferencia de los paisajes exteriores, no es un punto en el que solemos poner la mirada y enfilarnos hacia él, sino una posición desde la que observamos la parte del universo que nos ha tocado vivir, una pequeña zona segura desde la que tratamos de comprender y apropiarnos de nuestra propia existencia.

En esta vertiente introspectiva, las piezas toman formas a veces decantadas líricamente, a veces insinuantes de un conflicto contenido que se expresa como una especie de incógnita. La iconografía se puebla de objetos y representaciones que aparecen en los espacios reservados a la subjetividad de la casa y el hogar. En unos casos, se trata de piezas que remiten a objetos decorativos, pero que por su escala, no pueden cumplir con una función

utilitaria aunque en todo momento hacen referencia a la cotidianidad habitable (el conjunto de *Floreros*, de distintas fechas; *Jarrones*, 2004; *Night Flowers*, s.f.; *Vasija*, 1994; *Vasija con piedras*, 2001). En otros casos, se representa el propio espacio doméstico, o alguna parte de él: la escultura se apropia y refleja el espacio que la contiene: objeto y lugar son una misma cosa (*Casa del poeta*, 2014; *Casa en jarra*, 2000; *Casa tiempo*; *Puerta 2*, 2005; *Refugio*, 2003; *Sobremesa*, 2007; *Situ*, 2003).

Aún más, el escenario doméstico se convierte en un lugar privilegiado que evoca y acoge la huella de la presencia humana como una memoria de las relaciones, que se presenta como una reflexión desdoblada hacia sí mismo y hacia los demás. El afán autorreflexivo se pone de manifiesto en piezas que tienen como tema directo o indirecto la figura del artista (*Cabeza retrato*, 2013; *Autorretrato 2*, 2006; *Estudio del escultor*, 2015; *Retrato a los 64 años*, 2013; *Vidente*, 2002), en donde son de resaltar los autorretratos, un género poco frecuente incluso en la escultura figurativa, pero habitual en la pintura.

Por otra parte, pasar del yo a los otros implica un espacio de transición. En esta zona intermedia podemos agrupar piezas cuya preocupación principal se nutre precisamente de la representación de una región limítrofe cuyos contornos borrosos podemos adivinar pero que nunca conoceremos: la muerte (*Pandora*, 1992; *De cuerpo presente*, 2010; *El tenso*, 2013; *Enero*; 2010; *L'Angelo*, 2015; *Vanitas*, 1992; *Dolorosa*, 1989; *Ahí está*, 1998; *Aún no sé*, 2006; *Hasta que se cuente*, 1998) o la locura (*Phillip in his wilderness. Looking to the horizon*, s. f.).

La última faceta de esta vertiente

incluye como tema la convivencia, y más precisamente, las vicisitudes de las relaciones. Este conjunto temático se basa en la representación de la presencia de los otros en piezas que reflejan un afán aglutinante (*Parientes*; 1996, *Las tres gracias*, s. f.; *Lola 2*, 2009; *Vidente*, 2002; *Refugio*, 2003) o bien, que exponen el carácter frágil, contingente y contradictorio de las interacciones humanas, sobre todo las que aluden a la relación de pareja y a la intimidad (*Abrazo*, 2012; *Adán y Eva*, 2001; *La lucha*, 2014, 2015; *Relación*, 1991; *Sueño*, 2007, 2012).

Este tono discordante que manifiestan muchos de sus trabajos cumple con una función temática, pero fundamentalmente revela uno de los rasgos de su estrategia como artista: su índole dialéctica. En efecto, si hubiera que resumir la estética de Paul Nevin en pocas palabras tendríamos que decir que logra amalgamar en una tensa síntesis elementos formales y artísticos a la vez contradictorios y complementarios. No es otra cosa lo que ha querido decir cuando formula su poética: «Así como el mundo está formado por opuestos, la escultura, igual».

La oposición, unas veces evidente, otras veces tan discreta que puede pasar inadvertida, se manifiesta en diversos niveles pero gravita siempre sobre el enfrentamiento de dos rasgos, encuentro en el que se sitúan la fuerza y la dinámica que transmiten.

Una primera impresión que se impone ante la contemplación de las esculturas de Nevin es su rotundidad. Sus piezas parecen afirmaciones concretas y consistentes, puestas ahí sin pedir opinión, expresadas con sólida potencia y seguridad. Las piezas tienen peso propio, no sólo en el sentido

de la densidad del material con el que están hechas (generalmente hierro forjado en gruesas láminas o materiales pétreos), sino en términos de la firmeza con que se instalan y reclaman su lugar. Sin embargo, al mismo tiempo, su composición se basa en una premeditada sencillez en las formas, una economía de medios y materiales, así como una aparente simplicidad en la propuesta, lo que confiere a las esculturas, paralelamente al peso y la gravedad que ostentan por sus materiales, una sensación de limpieza, y en no pocas ocasiones, paradójicamente, de liviandad.

Su factura se construye principalmente como un trazo; predominantemente abstracta, rehúye las tentaciones figurativas pero no teme su cercanía tanto en los títulos como en las alusiones formales. Debido a que su material predilecto es el hierro forjado, el volumen se produce sobre la base de la superposición o contraposición de los planos, peculiaridad que vincula su ejecución con los procedimientos de la pintura. Por ello, no resulta extraño que se hayan encontrado correspondencias de su trabajo con la iconografía de pintores como Braque y Matisse. Se trata de un desarrollo que evoluciona en dos direcciones, es primero intelectual y luego sensorial. En este punto, adquieren un nuevo significado sus series gráficas y acuarelas, que pueden ser valoradas como obras por derecho propio, independientes y paralelas, o como piezas que documentan su proceso creativo. Por la naturaleza laminar y bidimensional de sus componentes, su particular manera de ejercer el oficio está alejada de la talla directa, pero mantiene un estrecho contacto con la materia a través del uso de instrumentos y herramientas.



La construcción por planos implica otras posibilidades en cuanto al volumen y avanza en dos frentes. En las piezas en que predomina visualmente el volumen, éste se crea por superposición de formas cuadradas y redondas, rectas y curvas que devienen líneas quebradas que colaboran o compiten para crear una figura total. Hay otro gran conjunto de obras que se basan, no en el volumen, sino en su ausencia: el vacío. Utilizan el mismo juego formal; la diferencia es que se trata de esculturas que son siluetas, perfiles que prescinden del cuerpo y se despliegan como trazos aéreos: el aire como una forma leve de la materia. Ambas vías confluyen al mismo punto: una interacción con el espacio negativo. Esta dinámica de oposiciones entre volumen, trazo y entorno se resuelve como un diálogo; en el primer caso, entre la obra y la luz, cuyos juegos de claroscuros parecen conferir o restar peso y densidad a las piezas; en el segundo, entre la obra y el aire, lo que les otorga ligereza, una grávida liviandad.

En algunas obras, la contraposición como recurso compositivo parece entonarse en un modo mayor. Los elementos no sólo se oponen: se invaden

mutuamente; no dialogan: discuten en voz alta y parecen arrebatarse la palabra; no sólo se enfrentan: tratan de huir en distintas direcciones. Un rasgo notorio de esta singular estructura es que gravitan sobre un punto de flexión, una confluencia en la que los elementos constitutivos parecen unirse y separarse, una sección delgada y frágil donde se encuentran y se distancian las partes, una especie de bisagra que, al abrir y cerrar la pieza, les provee de movimiento real o imaginario. Agréguese a esto el gusto de Nevin por incorporar óxidos, indicios de pátina, asperezas, pulimientos y diversas texturas a las obras para acentuar su carácter elemental y primario.

Como resultado, las piezas crecen orgánicamente, pero no de una manera biológica, sino mineral; su modelo no es el rizoma, sino la fragua; su factura es manual pero fabril, mediada por herramientas y fuego. Producto de un dilatado y complejo plan, su organicidad también admite el error y el azar, elementos de un lento cambio.

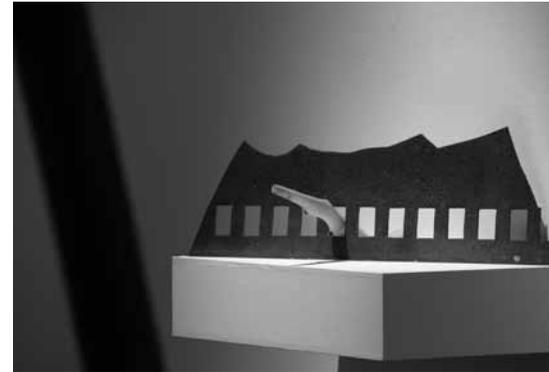


Sus esculturas admiten ser vistas, pero no invitan a ser tocadas, aunque no hay razón para no hacerlo. Su solidez, la simplicidad de las formas, el color o, más propiamente, la falta de color, parecen imponer una prudente distancia, las hace parecer frías. Acercarse a las esculturas no es imposible, pero el objeto parece venir con instrucciones de uso, con una distancia marcada de fábrica, con un límite tácito que el observador habrá de trasponer cuando entienda las señales que le envía.

A pesar de ello, observar las esculturas de Paul Nevin resulta una experiencia profundamente emotiva. Del mismo modo que Mathias Goeritz (artista con el que, por otro lado, comparte algunas afinidades formales y estéticas) acuñó el término *arquitectura emocional*, de Nevin se podría afirmar sin exageración que realiza una escultura del mismo linaje. Si el artista de origen alemán apelaba a la necesidad de diseñar espacios, obras y objetos orientados a la emoción, alejados del funcionalismo y el esteticismo vacuos, la obra de Nevin encuentra correspondencias en el uso de la abstracción, la calculada nitidez de su trazo y, sobre todo, en la intención de que sus obras contengan la frescura de una emoción originaria por la vía de un diálogo objeto y espacio.

Ya Carlos Ashida, en 1994, expresaba con intuitiva claridad que el valor principal de la obra de Nevin «es la inmediata y estrecha relación que existe entre el objeto y su creador, relación que en los mejores casos alcanza un alto grado de intimidad y que, para quienes no están advertidos de ella, pasa desapercibida o se le manifiesta como un enigma».

El propio Nevin lo ha expresado como una necesidad vital que puede traducirse



como su poética: «Necesito resguardar la fragilidad del contenido con un fuerte y sencillo recipiente». Asistimos, entonces, al espectáculo de la escultura como recipiente y horizonte de la experiencia ●



Zona intermedia

Xavier Villaurrutia, ¿vacío o infinito?

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

En su libro *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Octavio Paz afirma que a la poesía de Xavier Villaurrutia no la define ni la unidad de la esencia ni la substancia plural, sino la dualidad. Para Paz, en los poemas de Villaurrutia no opera la transmutación de esto en aquello, sino que ocurren los estados fronterizos, el momento del tránsito entre los opuestos. El entre, como en Giorgio de Chirico —nos

dice el poeta—, es la palabra que define la tentativa villaurrutiana, «esa zona vertiginosa y provisional que se abre entre dos realidades, ese entre que es el puente colgante sobre el vacío del lenguaje, al borde del precipicio, en la orilla arenosa y estéril». Para Paz —entonces— Villaurrutia no funde los opuestos y unifica, sino que planta su mundo, como el creador de *Hebdomeros*, en la intemperie, reveladora de dualidades, donde radica no la esencia sino la contradicción. De ahí se desprende que el estado intermedio en que están emplazados los textos de Villaurrutia desemboca en la melancolía y la agonía. La duda, el instante larguísimo entre la creación de un mundo y su misma destrucción. La poesía de Villaurrutia —continúa Paz— se yergue en la pausa, en el pliegue; el doblez que al desdoblarse revela no la unidad sino la dualidad. El pliegue en su doblez se abre pero también se asesina. El pliegue une a los opuestos pero no los funde. Así, concluye Octavio Paz, la figura geométrica del pliegue representa al entre del lenguaje.

Herederero del romanticismo, Villaurrutia logra en su poesía la íntima conexión de la filosofía y la historia, por un lado, y por el otro, una búsqueda de la fórmula geométrica, dentro de la cual se nivelan los pormenores del individuo y la forma viviente, impenetrable. Pero aún más contundente es su filiación con el barroco, de cuyo arte el poeta nutrió lo más sólido de su trabajo poético, sobre todo de Quevedo y de Sor Juana.

Mi lectura de Villaurrutia me ha llevado a la luz, a pesar de que en su vocabulario resuenan el vacío, el silencio, la soledad, el insomnio, el sueño, la esterilidad, la muerte. Si Villaurrutia trascendió al surrealismo no fue por haberse quedado quebrado entre

los opuestos, en la opacidad de la nada. El trazo barroco es el pliegue que va al infinito, dice Gilles Deleuze a propósito de Leibniz, y, a propósito de Villaurrutia, podemos agregar que hay un pliegue de la materia que lleva a un repliegue del alma. Así, esa multiplicidad que atrapan los poemas de Villaurrutia no se desvanece en el vacío, se curva hacia sentidos múltiples. Si en un primer nivel las palabras de los Nocturnos son cerradas: «Y es inútil que encienda a mi lado una lámpara: / la luz hace más honda la mina del silencio / y por ella descendo, inmóvil de mí mismo» («Nocturno»), la materia verbal y su musicalidad se diversifican en pliegues como un ser orgánico que logra ser luminoso, resonante. Incluso la estatua tan nombrada, tan fantasmal, del «Nocturno de la estatua» produce en el lector formas esponjosas («sacarla de la sangre de su sombra, / vestirla en un cerrar de ojos, / acariciarla como a una hermana imprevista / y jugar con las fichas de sus dedos»), formas cavernosas («Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera / y el grito de la estatua desdoblado la esquina / Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito, / querer tocar el grito y sólo hallar el eco, / querer asir el eco y encontrar sólo el muro / y correr hacia el muro y tocar un espejo...»). La forma lograda en los poemas posee una fuerza interna capaz de existir gracias a nuevas turbulencias, las cuales producen que la materia verbal desborde el espacio del poema y se reconcilie con su fluido temático.

Xavier Villaurrutia, como Chirico, no dispersa ni opone elementos discordantes, más bien aísla cada figura para no caer en su representación retórica, para romper la narración que cada objeto trae consigo y que solemos llamar lugar común: «o cuando de una boca que no existe / sale un grito inaudito / que nos echa a la cara su luz viva / y se apa-

ga y nos deja una ciega sordera...». Es de esta manera como se acerca a la sensación del hecho o de la cosa en sí y, tocándola, la libera. En Villaurrutia hay un despojamiento, una acción que tiende a deformar los objetos como si estuvieran sometidos a fuerzas invisibles.

Las estructuras poéticas de Villaurrutia permanecen comprimidas por la cohesión interna de las palabras, de tal manera que esa compresión le da al poema un movimiento circular, como si se tratara de una materia porosa: una caverna dentro de la caverna, con un sentido de infinito, en los términos de Aristóteles de que el infinito no es aquello fuera de lo cual no hay nada, sino aquello fuera de lo cual hay siempre algo. Es decir, el sentido de fluido y de unidad: «Es la rosa entreabierto / de la que mana sombra, / la rosa entraña / que se pliega y expande / evocada, invocada, abocada, / es la rosa labial, / la rosa herida». En la poesía de Villaurrutia, el plegarse y el desplegarse no son antagónicos, son parte del mismo impulso vital del lenguaje, cuyas partículas giran en pliegues, cambian y vuelven a cambiar.

Esta materia verbal que progresa hacia un movimiento interno, es una materia luminosa, propagadora de sentido. Poesía que va de la inmovilidad de sus conceptos, que juega en su interior a plegarse y desplegarse, a contraerse y dilatarse, a comprimirse y explotar y que finalmente logra la belleza por medio de la elasticidad de los versos. Se trata sin duda del ritmo, ese movimiento que logra enlazar a todos los sentidos, cada imagen puede olerse, tocarse, mirarse, escucharse («¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios? / y mi voz ya no es mía / dentro del agua que no moja / dentro del aire de vidrio / dentro del fuego lívido que corta como el grito»). Este poder la vuelve escritura viva, espacio donde coexisten lo orgánico y lo inorgánico, el

todo y lo insignificante. La unidad del ritmo villaurrutiano, su potencia, proviene del caos, de la noche, de la contundencia de la muerte, para desembocar en ese entre que conduce no al vacío, sino al movimiento de sus polos opuestos en una proyección de infinito y un ritmo vital ●



Visitaciones

En la ruta de Piero

● JORGE ESQUINCA

1

Mi encuentro con una obra de Piero della Francesca sucedió, como una suerte de premonición, a través de una película. En la primera secuencia de *Nostalghia* (1983), el film de Andrei Tarkovski, un Volkswagen recorre una carretera sinuosa en la campiña italiana y se detiene en medio de la niebla. Eugenia y Andrei descienden y ella lo apremia a visitar la pequeña iglesia cercana: Hemos llegado, le dice, vamos a ver a tu *Madonna*. Eugenia entra sola a la capilla donde la tenue luz de las velas permite atisbar, hacia el fondo, el fresco de Piero. Se trata de *La Madonna del Parto*. De pie, la doncella preñada aparece resguardada por dos ángeles. Acto seguido, hace su entrada una procesión de mujeres que llevan en andas la figura de otra virgen,

ataviada con un ropaje cubierto de exvotos y la depositan frente a la pintura. Una de ellas se arrodilla y, al tiempo que dice una plegaria, le separa los pliegues del vestido a la altura del vientre. Al instante, a través de la vertical desgarradura, brota un torrente de pájaros. Debo de haber visto la película un par de años después de su estreno, hacia 1985, y había escrito una serie de poemas titulado «Parvadas», en los que la visión de las aves y el cuerpo lozano de una muchacha ocupan un lugar central.

2

Piero della Francesca nació en el poblado de Borgo Sansepolcro hacia 1416 y «fue —nos dice Vasari— único en la pintura, siendo querido y respetado más que ningún otro artista de su época». De las obras que se conservan es quizá la más importante el ciclo de la Vera Cruz, pintado en la capilla mayor de la iglesia de San Francisco en Arezzo, que tuve la fortuna de admirar durante una estancia en Italia, en el verano de 2009. Quiso el destino que el castillo de la Fundación Civitella Ranieri, donde estuve hospedado, se encuentre en plena región de la Umbria, en el corazón de «La ruta de Piero» a pocos kilómetros de Urbino, Arezzo, Perugia, Sansepolcro y Monterchi. Durante los recorridos en compañía de los colegas becarios y bajo la guía amable y sabia de Dana Prescott —directora de Civitella—, la pequeña localidad de Monterchi me reservaba el encuentro definitivo con *La Madonna del Parto*. Aunque se desconocen las razones por las cuales Piero llevó a cabo este fresco, se sabe que fue pintado originalmente para la pequeña iglesia de Santa María de Momentana, erigida en un sitio relacionado con ritos paganos

de fertilidad y donde, muy pronto, se convirtió en una imagen venerada por las mujeres que acudían a pedirle su asistencia en las labores del parto. La historia del fresco es compleja y no carece de lagunas, sin embargo, puede decirse que sobrevivió a diversos emplazamientos, dos terremotos y dos guerras mundiales. Hoy en día, luego de un meticuloso trabajo de restauración, la *Madonna* puede verse en un museo habilitado especialmente para guarecerla. Fui a verla un mediodía de agosto y las palabras iniciales del poema que escribiría meses después surgieron espontáneamente al contemplarla, flotante tras un cristal, en la sala que, construida como un pequeño oratorio, contiene también las ofrendas que las devotas mujeres no han dejado de llevarle.

3

El fresco de Piero alberga uno de los más complejos misterios en el orden de las creencias religiosas: una muchachita, merced a un diseño inescrutable, se convierte en la portadora del Verbo y, desde el momento de la Anunciación, encarna una doble naturaleza; es, al mismo tiempo, madre e hija del Creador. Entre otras exégesis, hay quien ha visto un posible origen de la pintura en unos versos de Dante, en el Canto XXXIII del *Paraíso*, que comienza con una invocación: «Vergine madre, figlia del tuo figlio...». Fui escribiendo el poema en diversas etapas, ya de regreso en México, a lo largo de cinco años. Consta de cinco partes a las que se añade un «Envío» y lo titulé, en honor a Tarkovski y su película, *Nostalghia. Una meditación frente a la Madonna del Parto de Piero della Francesca*. A principios de 2014, Dana Prescott —quien sabía

de mi admiración por esta pintura— me lo pidió para una antología de poemas escritos sobre la obra del maestro en la que entonces trabajaba. A solicitud expresa, mi buen amigo, excelente poeta y traductor Dan Bellm lo vertió al inglés. El año pasado, con motivo de los primeros dieciocho años de la editorial Monte Carmelo, Francisco Magaña y los editores de La Diéresis, Anaïs Abreu D'Argence y Emiliano Álvarez, unieron sus talentos y lo publicaron bellamente, en una edición bilingüe. Hace unos días recibí un ejemplar de la antología preparada por Dana: *Feathers from the Angel's Wing* (Persea Books, Nueva York, 2016), donde mi poema convive con los de otros no menos fascinados que yo por el arte de Piero; entre ellos, para mi grata sorpresa, encuentro uno de Patti Smith —sí, la compositora y cantante—, «Constantine's dream», en el que alude al ciclo de Arezzo y del que rescato estos versos:

*Oh Lord let me die in the back of adventure
With a brush and an eye full of light
(Oh Señor permite que muera a lomos de la
aventura
Con un pincel y una mirada llena de luz)*

4

No conocemos la fecha exacta del nacimiento de Piero della Francesca, pero sí el registro de su muerte: 12 de octubre de 1492. El mismo día en que, a bordo de *La Pinta* y pasada la medianoche, Rodrigo de Triana hizo el avistamiento. El mundo estaba por cambiar. «En la historia del arte —escribe Pietro Allegretti— hay hombres que bautizan una época con su propio arte. Le dan forma con su propia sensibilidad, la leen con su propia inteligencia y, al

recrearla, inventan un mundo y un hombre nuevos. A una creación tal puede llamarse estilo, pero en algunos casos resulta más apropiado definirla como revolución. Piero della Francesca fue uno de estos hombres.». Y Zbigniew Herbert, en un espléndido ensayo sobre el maestro, leído recientemente, concluye: «La tradición dice que al final de su vida se fue quedando ciego. Un tal Marco di Longara explicó a Berto degli Alberti que de pequeño iba por las calles de Borgo Sansepolcro con un pintor viejo y ciego que se llamaba Piero della Francesca. El pequeño Marco no debía de saber que llevaba de la mano a la luz» ●



Polifemo Bifocal

Musas de Albión
con chocolate mexicano

● ERNESTO LUMBRERAS

En la bitácora de su viaje de circunnavegación al planeta, Sir Francis Drake se permitió realizar una parada, en 1579, en el indefenso y pobrísimo puerto de Santa María de Huatulco; la única riqueza que allí había fue despreciada por el famoso pirata con la orden de arrojarla al mar: cientos de cargas de granos de cacao traídos del Soconusco sirvieron de alimento a la fauna marina. No podría aseverar si este «desencuentro» entre Inglaterra y

México sea el inicio de nuestras relaciones diplomáticas; privar del mejor chocolate del mundo a Felipe II, en todo caso, podría tomarse como una avanzada de la presencia británica en nuestro país durante los siglos XIX y XX. Los primos sofisticados de los norteamericanos nos construyeron la mayor parte de la red ferroviaria, explotaron nuestros mejores minerales y yacimientos petroleros y nos trajeron el fútbol.

Como un antecedente del viaje y de los estudios de Alexander von Humboldt, el escocés Thomas Gage recorrió más de tres mil millas de los territorios de la Nueva España entre 1628 y 1637; gracias a tal experiencia, levantó un cúmulo de información estratégica sobre la riqueza de la región —además de un divertido anecdotario—, que trató de vender al mejor postor: al rey Carlos I en un primer momento y, tras la desgracia del monarca, a su sucesor, Oliver Cromwell, con la expectativa de despojar a los españoles de sus dominios novohispanos. La empresa militar se realizó finalmente, pero fracasó de manera rotunda en el Caribe; de esa aventura sólo se logró la conquista de la isla de Jamaica, donde murió Gage en 1666; sin embargo, este novelesco personaje, que en vida fue jesuita, dominico y puritano, siempre del ala fundamentalista, se convertiría en el primer gran divulgador de una bebida que trastocaría los sentidos de la aristocracia inglesa: el chocolate, celebrado un siglo después en la divertidas páginas del *Diario* de Samuel Pepys.

Pero acercándonos a nuestro tiempo, y a nuestro tema, hay que consignar que Londres cumplió las veces de centro de operaciones de la insurgencia americana contra la corona española; en esta ciudad de las nieblas, Fray Servando Teresa de

Mier conspiró, trabajó de periodista y publicó, en 1813, a instancias de un virrey Iturrigaray todavía más conspirador, su *Historia de la revolución de Nueva España*. De allí embarcaría el prócer Teresa de Mier, para combatir a los gachupines en suelo mexicano, en compañía de un contingente de patriotas bajo el mando del soldado español Francisco Javier Mina —quienes, en su mayoría, pagaron con paredón su intervención en la causa independentista. Casi un siglo después de dicha gesta, en 1908, el escritor y diplomático Balbino Dávalos imparte una conferencia, en la ciudad del Big Ben, titulada «Aspectos de la literatura mexicana». La curiosidad es inevitable: ¿qué escritores locales asistieron a su charla? ¿Estuvo allí G. K. Chesterton y preguntó algo a propósito de *Los bandidos de Río Frío*? ¿O una joven Virginia Woolf levantó la mano y pidió detalles sobre la poesía de María Enriqueta? Tal vez, y con chantaje de por medio, el público concurrente sería el personal de la embajada con la promesa de que se serviría chocolate de Tabasco al final de la charla. Para estas fechas, Dávalos ya trabajaba las primeras versiones de poetas ingleses y norteamericanos que habría de publicar en el volumen *Musas de Albión y otros congéneres* (Cultura, 1930), con poemas de los románticos Byron, Shelley, Keats, pero también, de voces más cercanas a los modernistas, Kipling y Wilde.

Con toda certeza, el primer constructor de puentes entre la literatura británica y la literatura mexicana es este poeta colimense, diplomático de carrera y consumado políglota. Después de esta labor fundacional, habría que anotar los nombres de Octavio G. Barreda, Rodolfo Usigli, Octavio Paz, Jaime García Terrés, Salvador

Elizondo, Isabel Fraire, José Emilio Pacheco, Federico Patán, Guillermo Sheridan, José Luis Rivas, Pura López Colomé y otros más. El dramaturgo Usigli se reunió en varios momentos con T. S. Eliot, en las oficinas de Faber and Faber, y conversaron largo y tendido en un Londres amenazado todavía por los misiles alemanes. Durante una de esas visitas al autor de *Asesinato en la catedral*, de 1944 y 1945, el mexicano se dio tiempo para tomar un tren de cercanías y encontrarse con Bernard Shaw, en su retiro de Ayot St. Lawrence, deseoso de preguntarle si dormía con sus largas barbas fuera o dentro del cobertor; pero el viejo lobo de mar no dio lugar a semejante insolencia y recibió a nuestro compatriota con este interrogatorio:

Shaw: ¿Es usted de México?

Yo: Sí, señor Shaw.

Shaw: ¿Y son ustedes una de las barras o una de las estrellas?

Leo ese diálogo e inevitablemente pienso en el corsario Drake entrando a la bahía de Huatulco. Pero, claro, el Nobel irlandés quería romper el hielo, crear una atmósfera de *pub* dublinés donde se permite hablar de enfermedades venéreas y robos a la alcancía parroquial. Afortunadamente, la charla enderezó el timón hacia mares menos tempestuosos, y terminaron hablando del Imperio de Maximiliano y Carlota, tema de uno de los dramas de Usigli.

Ya en una época más presente, destacan en el marco del comercio espiritual entre nuestros países las ediciones de *La generación del cordero. Antología de la poesía actual en las islas británicas* (2000), preparada por Carlos López Beltrán y Pedro

Serrano, y *De Hardy a Heaney. Poesía inglesa del siglo xx* (2003), bajo la coordinación de Eva Cruz Yáñez.

Las miles de páginas escritas sobre D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Malcolm Lowry, Graham Greene o Edward James y su relación con México, suman ya una pequeña biblioteca. El mismo comentario va para los estudios de la escultura mesoamericana en la obra de Henry Moore. Sin embargo, hay zonas vírgenes que todavía nos deparan sorpresas y aprendizajes entre las confluencias entre ambos países y entre sus artistas. La presencia de la poesía inglesa en Octavio Paz, de T. S. Eliot a Charles Tomlinson, o la presencia de lo mexicano en la obra de Seamus Heaney, o el estudio crítico y la traducción de José Emilio Pacheco a los *Cuatro cuartetos* eliotianos, bien pudieran ser caminos para nuevas expediciones. En este mismo territorio inexplorado se localiza la narrativa de Adriana Díaz Enciso, quien desde 1999 vive y trabaja en Londres, epicentro de muchas de sus historias. ¿Y el arte de Leonora Carrington? ¿Y el de Brian Nissen? He aquí, también, dos rutas de dos *Britmex* en toda la acepción del neologismo.

En su *Diario de Oaxaca* (2002), Oliver Sacks comenta que al tomar el avión de Aeroméxico, en Nueva York, sintió «un ambiente distinto al que he visto en cualquier otro vuelo. Apenas hemos despegado cuando la mayoría de los pasajeros se levantan, y mientras unos charlan en los pasillos, otros abren bolsas de comida, e incluso madres amamantan a sus pequeños [...] Al subir a bordo me siento ya en México». Pero todavía le faltaba al célebre neurólogo inglés llegar a Oaxaca y oler, a una manzana de distancia, el olor del tostado de los granos de cacao; con ese

anzuelo traspasando su nariz, llegaría a un local del mercado para tomar un humeante y espumoso tazón de chocolate oaxaqueño, «bebida que los españoles elaboraban en el siglo xvi y cuyo complejo proceso de refinado mantuvieron en secreto durante más de cincuenta años».

Pareciera que el *karma* de Sir William Drake, introductor del tabaco en Europa, nos lleva otra vez al comienzo del cacao tirado al mar. Pero ahora con un sabor distinto, un dulzor amargo en la boca que las nueve musas y Apolo aprobarían con todos los honores. Y al escribir estas líneas finales, recuerdo un pasaje del último capítulo de *Bajo el volcán*, de Lowry, cuando el cónsul inglés llega a la cantina infernal de El Farolito y encuentra en la barra a un niño:

El Pocas Pulgas —muchachito diminuto y moreno de aspecto enfermizo— escrutaba los dibujos de «El Hijo del Diablo», episodios de una revista infantil Ti-to. Y leyendo con sordo murmullo, engullía chocolates. [...] se hartaba de calaveras de chocolate para el Día de Muertos, esqueletos de chocolate y carrozas fúnebres, sí, de chocolate ●



Anacrónicas

Elogio de la novela gótica

● MARÍA NEGRONI

En 1796, confundido o hastiado del rumbo que tomaba la Revolución Francesa, William Beckford, *dilettante* excéntrico y autor del *Vathek*, abandonó París y regresó a Inglaterra, donde hizo construir el edificio más sensacional del *revival* gótico, el castillo de Fonthill. Allí vivió, sin interrupciones, como un recluso, coleccionando curiosidades durante cincuenta años, hasta la fecha de su muerte en 1844.

Beckford no fue el único en soñar un castillo o en hacer de él un refugio. Un poco antes Sade y Walpole, y más tarde Breton y Jung, soñaron o acometieron gestas parecidas. De Horace Walpole, por ejemplo, se cuenta que en 1748 comenzó la construcción obsesiva de Strawberry Hill. Durante más de dieciséis años desplegó una actividad agotadora de *collage*, adosando nuevos cuerpos a su mansión, al tiempo que la amueblaba con la paciencia un poco despectiva del *dandy*, sin que nada lograra satisfacerlo. Un día, al borde de la fiebre, soñó otro castillo y el imperativo de hacerlo existir. Este segundo castillo es *El castillo de Otranto* (1764), libro que escribió de un tirón, atento sólo a lo que le susurraba la desmesura de su sueño. Construyó así no

una casa suya, sino una casa para su deseo, encontrando al fin la forma imaginaria, es decir real, de su castillo.

El episodio es crucial. Con él se quiebra, por primera vez, el mito eficaz del Siglo de las Luces, se desmorona una confianza, lo solar se tiñe de noche. La intuición ha sido concisa: si lo real excede lo constatable, entonces la oscuridad es un don, en tanto conciencia de la opacidad del mundo. El desamparo que resulta es deslumbrante. Toda la estética gótica está cifrada allí. Para ella, como hubiera dicho un sabio medieval, las cosas que no son, son mejores que las cosas que son.

Se equivoca quien impute a esta estética un afán reaccionario. Es cierto, los castillos góticos son por definición lugares arcaicos. Pero también, sin duda por eso mismo, albergan, en su arquitectura de exceso, sueños suturados, osarios de sombras que iluminan las zonas más sordas de la experiencia humana, permitiendo el acceso a un saber alucinatorio. De ellos deriva una nueva mirada, un *pathos* que levanta lo inactual como estandarte y hace de la errancia imaginaria un baluarte contra la escena iluminada de la historia. Entre la ideología y el crimen, la gótica prefiere una epopeya de lo intenso que tiende a rehabilitar la locura como vía negativa, a la vez que postula lo improbable como antídoto a toda trascendencia. Frente al reino de las clasificaciones que precede siempre al de la policía, propone una solución lírica: no elegir sino avivar las tensiones; no obturar la locura, abrirle paso a su figura fantasmagórica, transformándola en espacio metafísico.

Hay que remontar la noche como un río tenebroso para intuir de qué están

hechas estas fortalezas, qué se esconde tras esos barcos-fantasmas, la consternación de su estructura laberíntica, sus trampas, activadas por nadie o por espectros materiales. Acaso una maquinaria lírica soltera (Deleuze), es decir, una máquina de producir vacío, una estructura melancólica que interpone una falla en la coherencia arbitraria de toda representación y, en ese sentido, constituye un espacio de fuga a contrapelo de la realidad, tal como normalmente se la concibe. Así, entre la actividad riesgosa del exilio y la tentativa de edificar una casa humana entre la Nada y lo Absoluto, el castillo gótico cierra al mundo un centro de gravedad negro para abrirlo sólo a la noche interior y, en este sentido, se identifica con la poesía o mejor, es su devenir lírico transformado en interrogación. Su insumisión espectacular ante lo literal, lo lleva a dismantelar el orden de los principios (es decir, del sujeto y la voluntad) y a tramar un territorio de preguntas, encallado en la experiencia, los objetos y la sensibilidad, conquistando el vacío que funda y niega, al mismo tiempo, lo impensable. Contra lo noble o ejemplar del ser humano, la poesía —igual que el castillo gótico— opone la violencia de un movimiento que una y otra vez es fiel a sus tristezas.

Tras la empalizada gótica, en suma, no sólo hay antros, soledades horripilantes y jovencitas inocentes entre heraldos del mal. También hay, sobre todo, una fuerza centrífuga, un espacio móvil, contradictorio y frágil que, como en las *carceri d'invenzione* de Piranesi, encabalga el vacío e instaura un principio fantasmático que, al reafirmar su inacabado esencial, impide la plenitud petrificada y petrificante de todo discurso realista o totalitario.

La lírica nace y se derrocha allí, como en esos parajes inestables donde lo único infalible es el desvío. Allí el alma transforma sus tristezas en una metáfora infinita de lo extraño, es decir de la aterradora libertad ●



Nodos

Transfusiones [fragmento de novela]

● NAIEF YEHYA

Llegué a Bazunkuduk un poco después de las siete de la noche. El taxi oficial que abordé en el aeropuerto internacional Ishmail Aramarov era una vieja camioneta Lada destartalada que parecía pintada con una gruesa brocha de pocas cerdas. Las vestiduras estaban tan rajadas que pensé que el asiento me tragaría. El motor hacía más ruido que un motor de avión con las aspas flojas, como el que me había traído desde Moscú. Me recomendaron únicamente tomar taxi oficial ya que no eran pocos los forasteros que habían terminado secuestrados por bandas yihadistas o criminales que traficaban con órganos hacia el pujante mercado chino e indio. Yo consideraba que esas leyendas urbanas tan sólo reflejaban histeria y prejuicios, pero rechacé las ofertas de taxistas piratas en la sala de llegadas.

A gritos, el chofer me preguntó, en un inglés bastante rudimentario pero

comprensible, de dónde venía, por cuánto tiempo y qué venía a hacer. Me incomodó su candor, no podía estar contando mis motivos a cualquiera, finalmente no estaba ahí de vacaciones. Además, la ciudad tenía muy mala fama por el turismo sexual, y sabía que cualquier explicación sería malinterpretada. Preferí limitar mis respuestas al mínimo, y de ser posible a monosílabos. Me habló de la selección de fútbol de su país y su reciente triunfo sobre el equipo nacional de Azmaratán. Lo felicité. Me dijo que este año tenían muy buenas posibilidades de calificar al Mundial. Estaba muy orgulloso. Nunca habían ido a un Mundial y eso estaba a punto de cambiar, insistió. Yo sabía que era imposible que llegaran a la Copa del Mundo, pero no se lo dije.

Luego me propuso mostrarme la ciudad. Me aseguré que sería mucho más barato que tomar uno de esos guías de turistas oficiales. Al decir esto escupió con desprecio por la ventana. En cambio él sí me mostraría los secretos de la ciudad, los verdaderos secretos. Volteó la cabeza y me guiñó con una sonrisa casi obscena en la que pude contar que le faltaban más de seis dientes. Su rostro estaba ajado con arrugas tan profundas que parecía cubierto con pedazos de piel de desperdicio cosidos a mano. Pensé en un viejo balón de cuero. Sonreí, pero sé que mi expresión reflejó mi sorpresa, quizás hasta cierta repugnancia. Su voz sonaba vital, y al subir al taxi no lo pude ver de frente, por lo que lo imaginé mucho más joven, más completo. Su mirada volvió al camino. Pero su apariencia era irrelevante. De cualquier manera no me interesaba su propuesta de conocer la ciudad a su lado. El Instituto tenía un programa muy apretado de actividades para mí y muy poco tiempo libre.

Ya estaba muy oscuro y la iluminación era bastante mala. Casi no circulaban vehículos en la carretera. Había anuncios de Coca-Cola y comida chatarra como Kentucky Fried Chicken, Jack in the Box, Happy Cow Burger y Taco Bell, pero sobre todo había enormes fotos del presidente vitalicio Karim Orminorov, ésas sí muy bien iluminadas. En una, el Gran Líder aparecía dirigiendo a sus tropas montado en un caballo blanco, en otra leía el Corán con expresión adusta mientras una luz amarillísima lo iluminaba desde las alturas; en una más, portaba el uniforme de la selección nacional de fútbol y metía un gol mientras cientos de niños, hombres y mujeres con ropas tradicionales saltaban de júbilo sobre la cancha alrededor de los jugadores del equipo derrotado, los cuales por supuesto llevaban el uniforme de la vieja Unión Soviética.

—Es un hombre interesante, el presidente, ¿verdad? —pregunté.

El hombre miró alrededor nerviosamente y no respondió. Aceleró y comenzó a mascullar algo. No supe si olvidar mi pregunta o insistir. Quizás no me había escuchado o entendido. Así que repetí. Pero el conductor siguió ignorándome y conduciendo cada vez más rápido. De pronto se dio la vuelta y dijo:

—En este país no hay sangre.

—¿Cómo? —pregunté. Imaginé que se refería a que no había valor, agallas, temperamento—. ¿Se refiere a que no hay gente que se atreva a oponerse al presidente?

—No, no —gritó dando manotazos con la mano derecha y casi pegándome en la cara.

—¡Hey! ¿Qué le pasa?

El hombre empujó una risa forzada. Luego me miró con desconfianza. ¿Lo

habría insultado? ¿Habría pensado que yo era un espía del gobierno o que era un ingenuo que podía meterlo en un problema o que me estaba burlando de él? Es cierto que hablé con cierta displicencia e irresponsabilidad, estaba absorto en mis problemas y no traté de mirarlo a los ojos a través del espejo retrovisor como hacía él. Ya me habían mencionado que tuviera mucho cuidado con no ofender a los locales. Esto era en realidad un mal comienzo. Permaneció en silencio. Se arrancó el casquete religioso que llevaba y lo lanzó contra el asiento del copiloto donde había docenas de hojas de periódico, trapos, herramientas, un sándwich a medio comer y un despertador. ¿Cómo enmendar mi error si ni siquiera sabía qué había hecho? Quise pensar que su comportamiento se debía a otra cosa, a problemas familiares, a un disgusto con el despachador, a que no quería ir a la zona del centro donde estaba el hotel que me había designado el Instituto. Pero, aunque trataba de ignorarlo, sabía que el estruendo del motor ocultaba pobrementemente la inexplicable rabia del conductor.

—¿Y hace mucho calor por aquí en estos días? —pregunté.

El conductor siguió ignorándome, como si se hubiera olvidado de mí. Me preocupé.

—¿Éste es el camino al Hotel Mondrian?

—Mondrian, Mondrian, yes, yes.

Eso fue lo último que me dijo, gritando con un inocultable tono de enojo.

Inmediatamente después chocamos de frente contra un camión que llevaba materiales de construcción.

El taxi no tenía cinturones de seguridad. Salí disparado hacia adelante, afortunadamente di una extraña maroma y no pegué con la cabeza contra el

parabrisas, sino con la espalda. No sé cómo se contorsionó mi cuerpo, pero rodé sobre el cofre, di contra la parrilla del camión y caí al suelo. Lo sentí todo, primero tuve mucho calor y luego mucho frío. No pude ponerme de pie y perdí el conocimiento. Gritos, una sirena y varias manos jaloneándome me regresaron a la realidad. Abrí los ojos y el sol brillaba intensamente. ¿Cómo podía ser de día? ¿Cuántas horas habían pasado desde el momento del choque? Me resistí a que me arrastraran. Grité en inglés:

—No, no, déjenme. Puedo caminar —pero al ver que no me hacían caso lo repetí en ruso tan fuerte como pude.

Me soltaron sorprendidos. Quedé arrodillado a un lado del taxi. El olor a aceite quemado me asfixiaba. Desde donde estaba no podía ver cómo había quedado el chofer. Traté de ponerme de pie, pero no podía mover las piernas. Tenía las manos cubiertas de sangre, intenté limpiarme con la camisa, y entonces vi que había estado tirado en un charco enorme de sangre y mi ropa estaba empapada. Me desplomé y me volví a desmayar.

Abrí los ojos dos días más tarde, cuando una enfermera me despertó a bofetadas para decirme que no había sangre disponible para hacerme una transfusión.

—*You go back to your country now* —me sugirió en inglés, pronunciando con extremo cuidado—: *Or you die.*

—En este país no hay sangre —dije, repitiendo las palabras del taxista no sé en qué idioma, estaba alucinando.

Intentó explicar que mis probabilidades de supervivencia, aun con una transfusión, eran muy pocas, pero mis oídos zumbaban y tenía la visión nublada. Antes de quedar inconsciente nuevamente mencioné al Instituto. Creí estar muriendo.

No fue así, algún tiempo después desperté. Me sentía mucho mejor, podía ver y el peso sobre mi pecho había disminuido. Me dolían la espalda, el brazo y la cadera, pero era soportable. Ese día incluso comí por primera vez desde el accidente. Cuando regresó la enfermera le pregunté por el conductor del taxi. Ella me miró y en silencio señaló a la bolsa de sangre que aún colgaba sobre mi cama.

—Ahí está.

—¿Él fue el donador? Tengo que agradecerle.

—No hay nada qué agradecer ni nadie a quien agradecerle.

—¿Cómo?

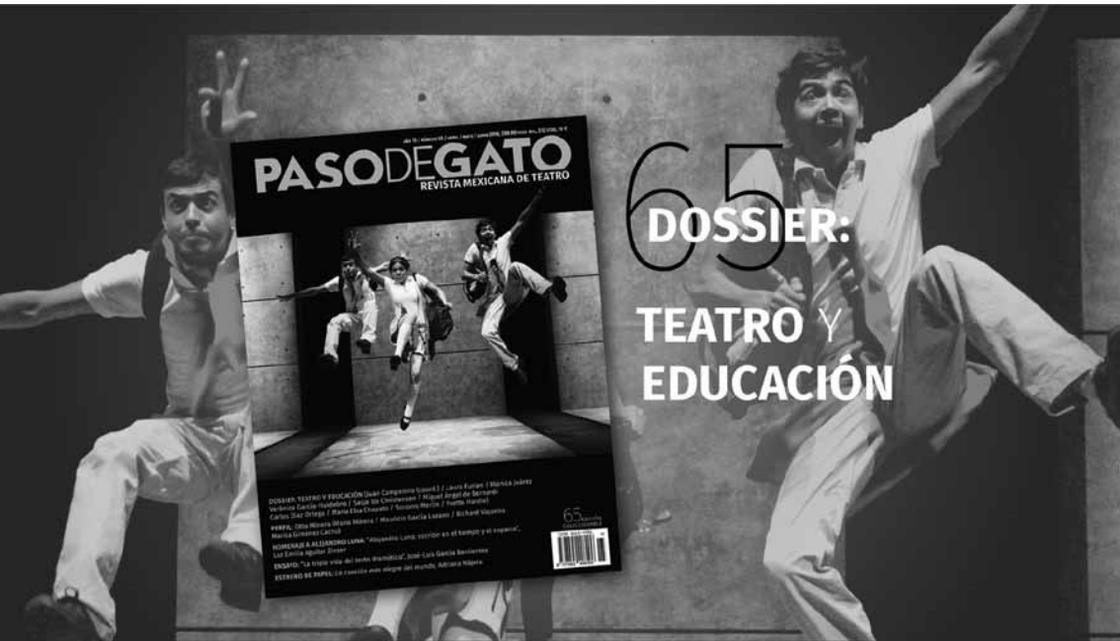
La enfermera dibujó una línea horizontal sobre su cuello con el dedo, sacó la lengua y dobló la cabeza.

—¿Está muerto? Le gustaba mucho el fútbol. Tenía esperanzas de que la selección nacional llegara al Mundial.

—Nuestra selección nunca llegará al Mundial —dijo, contundente.

—¿Podré encontrar a sus familiares?

Levantó los hombros, puso los ojos en blanco y se dio la vuelta. En ese momento decidí que dedicaría el resto de mi estancia a buscar a la familia del hombre que me había salvado la vida. Al demonio con mis compromisos y con el Instituto ●



Encuétrala en:

Suscripciones a: difusion1@pasodegato.com, adriana.pasodegato@gmail.com

Distrito Federal: Librerías El Sótano • Librerías Educal • Librería Héctor Fuentes (Foro Shakespeare) • Cafebrería El Péndulo (Sucursales Roma y Condesa) • Centro Cultural El Foco • Librería Julio Torri • CEUVOZ • Museo Universitario del Chopo
Interior de la república: Librería Luciérnaga Azul (Guanajuato) • Librería Auctoris (San Luis Potosí) • Teatro Diana (Guadalajara)
 Librerías Educal • Con el vocador local **En el extranjero:** Chile FCE • Librería Prólogo • Colombia FCE Colombia • Venezuela Teatro San Martín • España Librería Yorick • Argentina Libros del Balcón • Librería Ávila • Librería Antígona • Librería Vive leyendo