

LOS LÍMITES DEL AGUA

COLECCIÓN LITERATURA
Serie • Antologías

Julieta Campos

LOS LÍMITES DEL AGUA

Selección y prólogo
Ramón Bolívar

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



TABASCO



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

Edición realizada con el apoyo de la Secretaría de Cultura a través del Apoyo a Instituciones Estatales de Cultura (AIEC) 2020

Primera edición: 2020

© 2020 Herederos de Julieta Campos,
por los textos

© 2020 Ramón Bolívar,
por la selección y el prólogo

Fotografía de la autora:
Rogelio Cuéllar / Enciclopedia de la Literatura en México

Álvaro Ruiz Abreu,
director de la colección

D. R. © 2020 Secretaría de Cultura
Calle Andrés Sánchez Magallanes # 1124
Fraccionamiento Portal del Agua
Colonia Centro, Villahermosa
C. P. 86000
Tabasco, México

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra,
sea cual fuere el medio, sin el consentimiento por escrito
del titular de los derechos correspondientes.

ISBN: 978-607-8735-28-0

Impreso en México - *Printed in Mexico*

Antologías para conocernos más

*Todo poeta sabe que los
dioses no nos regalaron el
fuego sino el lenguaje*

Rob Riemen

Nos complace poner al alcance de los lectores del estado y el país la serie «Antologías», con el propósito de animarlos a disfrutar el rico universo que ofrece un libro. La serie va dirigida a todo el espectro social, tanto de las ciudades como de las cabeceras municipales, pueblos, rancherías y comunidades, que son los lectores en que hemos pensado para invitarlos a conocer o regresar a los autores consagrados por la tradición literaria como los pilares en que se basa nuestra literatura. Entrar de nuevo en las narraciones de Juan José Arreola, Margo Glantz, Elena Poniatowska, Julieta Campos o en la poesía de José Carlos Becerra, por citar a unos cuantos, es descubrir un mundo de paraísos o infiernos literarios en que el hombre del siglo XX se ha debatido.

La intención no es solamente literaria, también busca remover la conciencia de toda persona capaz de leer en un libro la historia, los mitos, las vicisitudes, la idiosincrasia, las virtudes y los sueños de un país como México y de un estado como el de Tabasco. Si conseguimos despertar la necesidad de la lectura y acercar a la población a un autor como los citados, entonces uno de los objetivos esenciales de nuestro proyecto cultural resultaría recompensado. Pues una antología es una selección de obras y autores, que han sido cuidadosamente escogidos para ofrecer a los diversos sectores del público, un puñado de textos de calidad, en los que se puede apoyar el estudiante,

el profesor, el ama de casa, el trabajador del estado, el empresario, el obrero y el campesino. Es un bastón para caminar con libertad por los espacios de la imaginación y llegar a estimular su pensamiento y su cuerpo. Es lenguaje que nos comunica con los demás, también con las ideas y el pasado, y nos puede hacer mejores. He aquí esta serie que regalamos a los lectores, sujetos indispensables que le dan sentido a toda obra. No olvidemos esta sentencia de Rob Riemen: «Es el lenguaje el que nos permite nombrar y conocer el mundo y, a través de él, nos conocen a nosotros. Es fuente de oración, confesión y poesía».

Yolanda Osuna Huerta
Otoño de 2020

Prólogo¹

Traductora, novelista, ensayista y dramaturga: Julieta Campos (1932-2007). Connotada escritora latinoamericana nuestra. Su enorme acervo literario nos permite incursionar y transitar de manera magistral por los más diversos géneros de la narrativa moderna, incluyendo el ensayo antropológico y político. El ámbito de la ficción representa quizá el corpus central de su obra varia. La solidez de la palabra se contempla como ante un espejo habitado acaso por personajes indefinibles dentro de un espacio y un tiempo inciertos, donde el pasado se empeña en contaminar el presente —escribe Fabienne Bradu— y el futuro es insistentemente desplazado; y donde una circularidad envolvente se configura mediante serpentinadas frases que van rodeando lo indecible. Tiempo y memoria. Duelo de ambivalencia que rodea al relato más profundo sin acabar de abordarlo. Su desarrollo no representa un simple divertimento cerebral, nos dice la propia autora, sino que se asemeja a una cuerda floja donde el derecho a sobrevivir permanece en constante juego. Ciertamente. La experiencia de la escritura —nos confirma Julieta— transita por una constante ambivalencia: el deseo de narrar y el de introducir en la ficción la otra mirada, la mirada siempre suspicaz de la crítica.

Y es que poco reconocemos que la escritura se genera en soledad. Para que germine, el escritor tiene que propiciar a su al-

1. Este texto fue concebido a manera de *collage*. En su interior se sobreponen reflexiones de la autora, con resonancia de destacados estudios que se fueron amalgamando alrededor de su obra; todo, junto a notas personales. Circunstancia que permite contextualizar con una visión mayor el mundo de la autora. Pido una disculpa cómplice al lector. Y que la historia literaria me absuelva.

rededor un espacio de distanciamiento con el mundo: sólo así podrá, encasillado en su extraño feudo, escribir. Sin embargo, la escritura también convoca al otro, a los muchos otros, los otros lectores posibles, para participar de un ritual sin el cual el acto de escribir quedaría trunco. El escritor requiere de un lector por lo menos y deseablemente de muchos. El escritor por supuesto agradece o repudia la lectura del crítico. Agradece si la considera inteligente y eso ocurre, casi siempre, cuando coincide o se acerca a la lectura de lo que se ha escrito; o si le descubre virtudes insospechadas hasta para él mismo. La repudia, y creo con razón, cuando no es una lectura amorosa y se abstiene de anudar con el texto un escarceo erótico. Porque la relación del escritor con la palabra es un acto erótico destinado a inducir tantos otros como puedan multiplicarse las lecturas. Y, a manera de adenda, más adelante cita: hay dos tiempos para la escritura: el que exige el aislamiento y el que reclama la compañía. En el primero, el escritor entrega, se entrega a la escritura como a un o una amante. No le ronda el deseo de otra mirada. Solamente cuando el texto ha sido terminado, surge la tentación de ofrecerlo como un objeto amoroso, a miradas ajenas.

El proceso de la escritura transita por ese largo y múltiple camino que va del enclaustramiento a la trascendencia. El escritor no sabe, casi nunca, por qué ni cómo escribe. Este proceso es aleatorio, azaroso, incierto. Inmerso en esa extrema condición en la que el creador nos induce hacia mundos inéditos, siempre nuevos. Inserto en una vorágine de sucesos, el narrador ofrenda esa otra unidad diversa de vida, confabulando hacia un sentido siempre enriquecedor de existencia. Y nos restituye dentro de un todo. Morimos y renacemos en la trama misma de los personajes que, como encubiertos por una pátina de resonancias, sigilosamente se acercan, envuelven y modifican la razón nuestra. La literatura se constituye así como otra forma inasible de enriquecimiento. Un relato, un ensayo, una novela, un texto corto, pueden ser determi-

nantes para modificar el rumbo de eso que hemos dado en llamar la existencia humana.

Mis textos, dice la escritora de *Muerte por agua*, fueron creciendo en una forma orgánica como crecen los árboles, echando raíces y luego llenándose de ramas y hojas. Lo mío —afirma— es un continuo de historias donde converge un destino colectivo con muchos individuales, todo ello en una isla: Cuba. Lugar donde también se vislumbra el acoso permanente del mar, la cortina impenetrable de las olas, el sopor siempre húmedo y aquel entorno como envuelto en una grisalla de niebla marina.

Con la presente selección concebida desde diversos géneros, hemos dado forma a este *collage* en sepia que también incluye a manera de introducción, la entrevista realizada por Ambra Polidori en 1979. Este pequeño volumen que entregamos al lector conjunta una parte representativa de la obra de Julieta Campos; merecidísimo homenaje a una de las más destacadas narradoras del siglo XX.

Ramón Bolívar

INTROITO: ENTREVISTA

Razón y pasión
(FCE, 2005)

Julietta campos o el ritmo de la escritura como acto de liberación¹

Julietta Campos, escritora que nació en Cuba y reside en México desde 1955, es doctora en filosofía y letras y traductora. Su producción crítica ha sido recogida en *La imagen en el espejo, Oficio de leer y Función de la novela*. Su obra narrativa: *Muerte por agua, Celina o los gatos, Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (premio Xavier Villaurrutia 1974) la sitúa como uno de los representantes del *nouveau roman* entre los hispanoamericanos, ya que la palabra, en sus textos líricos y eminentemente intelectuales, es un objeto válido por sí mismo y no de comunicación. Su novela más reciente: *El miedo de perder a Eurídice* (serie Nueva Narrativa Hispánica de Joaquín Mortiz) presenta una historia de amor, que es todas las historias posibles, la búsqueda del paraíso, en un mundo de islas y de arte, pero sobre todo es el testimonio de la fascinación de la palabra por sí misma en el hallazgo de la perduración infinita.

De este texto y de su actividad literaria nos habla la escritora.

—La escritura, como proyecto —nos dice Julieta Campos—, estuvo ahí desde el principio de la adolescencia, como una prolongación casi natural de una avidez que durante la infancia se gestó como afán de lectura; el mar, los cuentos de hadas y las vidas de los mártires cristianos llenaron mis años de niña con espacios fantaseados cuya realidad, sin embargo, desplazaba muchas veces la más inmediata, de la casa y de las cosas. Supongo que sería al-

1. Entrevista publicada en el diario *unomásuno* el 9 de junio de 1979.

rededor de los doce o trece años cuando empecé a anotar impresiones en un diario. Puede que haya sido la pérdida de la infancia lo que suscitó aquel primer intento, seguramente muy elemental, de escritura. Asocio el comienzo de la escritura con la sensación de pérdida. Pero también lo asocio con la fantasía de viaje. Cuando pienso en un diario, pienso en un diario de viaje. En *Eurídice* el personaje que inventa el espacio imaginario del libro, Monsieur N., lleva un diario de viaje, que es un espacio metafórico del espacio de la escritura: es el sitio del encuentro entre todos los proyectos. Escribí una primera novela, *Muerte por agua*, mientras mi madre se iba muriendo. En ese libro las palabras son como una tela de araña que recoge lo que flota en el aire, lo que podría volar y desperdigarse. Lo que flota en el aire son las vibraciones que emiten tres seres cuyas identidades son difusas, se prolongan más allá de los límites de sus cuerpos e invaden territorios ajenos. Esa tela de araña que segrega las palabras envuelve a los tres personajes —¿que aluden, acaso, al triángulo edípico?— en un encantamiento semejante al que suscita, alrededor de los rostros y los cuerpos impresos en la cartulina, el color sepia que rodea a las figuras en los daguerrotipos. Por otro lado, habría en la escritura una ambivalencia. Alucinar un objeto de amor que se desvanece y, a la vez, exorcizarlo.

—¿Por qué vino a México?

Yo estudiaba en París y tenía veinte años. Me encontré a Enrique González Pedrero, que no se parecía en nada a mí y se parecía mucho. La gente solía creer, al principio, que éramos hermanos. En París, empecé a vivir en México. Vivíamos entre mexicanos. Yo adopté a México antes de que me adoptara a mí. Muchas veces, los latinoamericanos descubrimos lo que es nuestro cuando lo miramos desde lejos y París ha propiciado siempre ese encuentro desde la lejanía, con estos ámbitos nuestros donde la geografía invade y penetra por los

poros, donde la palabra telúrico se cae por su peso. Mi encuentro con lo latinoamericano se dio en París y fue doble. En aquel espejo las imágenes nacionales, la cubana, la mexicana, reflejaban también su anatomía menos periférica, su identidad más profunda.

—*Julietta Campos nos habla de la relación que existe entre sus novelas:*

En *Muerte por agua* los tres personajes, diluidas sus diferencias por obra de esa lluvia interminable que borra límites, anega, aísla, no salen de su claustro: un espacio cerrado y aislado del exterior. La lluvia vuelve a la casa isla, prolongación de ese mar que encierra a la otra isla, más grande, donde está la casa y la protege, como a un castillo rodeado de un foso, del mundo exterior. El personaje único de *Sabina* ha salido de ese claustro y mira al mundo, mirándose en el espejo del mar. Un diluvio universal borra primero las fronteras, en un universo simbiótico, sin identidades singulares. Cada día se cierra sobre sí mismo en la obsesiva y recurrente repetición de algo que ya ha sido. La memoria, el pasado, se devora a los personajes, de una manera parecida a como Venecia va siendo tragada inexorablemente por la laguna. Después, en *Sabina* los tiempos son múltiples pero también se anulan como transcurrir, puesto que coinciden —pasado y futuro— en un presente amplificado al infinito gracias al conjuro de las palabras. Creo que la obsesión con la fotografía, en uno y otro libro, tiene algo que ver con esto. La fotografía detiene el gesto, lo extrae del tiempo, lo rescata. Y, a la vez, le roba al fotografiado algo de su alma. No es muy distinto lo que ocurre con las palabras, que apresan en sus redes a la temblorosa, y tan evasiva, vibración de la vida. Cuando se dice, al final de *Sabina*: «éste no es el fin sino el principio», se cierra un círculo en ese tiempo cíclico, circular, donde el fin

es siempre el principio, donde se inscribe el espacio imaginario de la creación. Yo pienso que hay una cierta continuidad entre mis libros y sus personajes y me imagino a Sabina como sobreviviente de aquel naufragio, de aquel diluvio universal, que invadía las páginas de *Muerte por agua*. Las palabras se le ofrecen, como islas propicias. Así se ligaría ese texto con otro, más reciente, *El miedo de perder a Eurídice*: la escritura emerge del naufragio del mundo. Salen a flote como islas, los textos. Las palabras son rebotes del obstinado silencio de las cosas.

—¿Cómo estructura sus obras? ¿Parte de un esquema inicial o sobre la marcha va conformando sus elementos?

Un libro suele empezar con el informe deseo de aliviarse de algo y de ponerlo afuera. Curiosamente, eso de lo que queremos aliviarnos nos va a colmar, aunque sólo sea de una manera transitoria, cuando ya esté afuera, objetivado. Pero empieza como una presión que rompe los diques que opone la inercia, la vida que sólo demanda fluir tranquilamente hacia su acabamiento. Una presión que rompe, también, las tentaciones del ocio y su canto de sirenas, el de una lectura gratuita, por el puro placer de leer, como se leía en la infancia, por el puro placer de dejarse saciar sin interrupción por el fluir generoso, y adormecedor, de una lectura pasiva, de un recibir constante. Escribir es romper esa inercia. Restablecer una unidad perdida, pero no de una manera pasiva, puramente receptiva. Al principio, eso que pugna por decirse acaba por condensarse en una frase, que suele estar ligada a una imagen, suelen estar implícitos los elementos que van a descomponerse y luego a rearticularse en el texto: cierto ritmo, cierta respiración. Yo diría que en ese microcosmos está, latente, el libro completo. Luego, casi siempre, cuando el libro se ha empezado a escribir, pretendo construir un diseño de la arquitectura

que esa imagen previa parecía estar imponiéndome o, para decirlo de otra manera, creo descubrir la gramática de esa casa que voy a habitar por un tiempo. Pero la escritura misma va configurando el organismo del libro, que tiene sus exigencias y que se vuelve cuerpo en el papel, que las palabras van volviendo cuerpo. Me imaginé *Eurídice* como el contrapunto entre dos discursos: uno racional, reflexivo, y el otro apasionado, poético. Surgió de una alianza, una conciliación, entre un proyecto de pensar el vínculo entre Julio Verne y William Golding y sus respectivos vínculos con la isla y los naufragos (a partir de *Dos años de vacaciones* y *El señor de las moscas*) y el proyecto de vivir, en mi relación singular con un texto, un mito que a mí me seduce: el de Odiseo buscándose entre islas y naufragos. Cuando me senté a escribir surgió, de alguna parte, una frase: «Yo voy a escribir una historia y esa historia es la historia de un sueño». Luego, algo me obligó a escribir: «Érase una vez una pareja». Y, casi al mismo tiempo, brotó camino más allá de mis proyectos conscientes.

—*Dentro del campo de la narrativa latinoamericana contemporánea ¿en qué corriente se sitúa y qué elementos cree aportar (estilísticos, de estructuración)...?*

Yo creo que tiene razón Octavio Paz cuando sugiere, en *El arco y la lira*, que cada obra crea y agota su propia técnica. Por supuesto, uno puede hablar de estilo, o tendencias, o corrientes. Pero queda algo irreductible —¿le parece?—, en cada obra, algo que la hace distinta a todas las demás y, en cierto sentido, inexpugnable. Me siento más cerca, desde luego, de los que no pierden de vista la textura imaginaria del espacio de la ficción y dejan que en sus textos se relaje la cautela de la vigilia para dejar que prevalezca otra lógica, que se parece tanto a la que engendran los sueños.

—*¿Piensa usted que la abolición de una historia, de una anécdota, aleja al lector de la lectura en vez de acercarlo?*

La vida no tiene un diseño muy evidente, ¿verdad?, salvo el que se dibuja con la infalibilidad del transcurso de una flecha hacia su blanco, entre el nacimiento y la muerte. O acaso nuestro afán por contar historias sea una manera de diferir al infinito el cumplimiento de ese único diseño, el que nos dibuja constantemente, devolviéndonos al vacío de donde vinimos, horadándonos para hacerle sitio a la muerte. Creo que en el gesto de Sheherezade, en su formulación de historias para aplazar el momento de su muerte, está algo que se repite cada vez que alguien vuelve a enfrentarse con una página en blanco. Con los libros podemos hacer lo mismo que con los sueños: quedarnos con sus mensajes explícitos o explorar sus contenidos latentes. Los hilos sueltos, los dibujos inconclusos, siguen, como en los sueños, una enigmática cartografía, la cartografía del deseo. Pienso que toda escritura cuenta una misma historia, que tiene que ver con la muerte y también con el deseo. En otras palabras, se cuenta una historia, aunque no se cuente.

—*Una constante de su reflexión crítica y de su creación es el tema del artista que da testimonio del mundo y se contempla a sí mismo en el acto de concebir su obra. ¿Puede hablarnos de esta preocupación?*

La obsesión con la especularidad es antigua: los alejandrinos ya la conocieron. Me refiero a la metáfora del espejo y al juego de los reflejos. No todos se adhirieron en la Antigüedad a la noción aristotélica del arte como imitación. Longino y Filóstrato advirtieron desde entonces la importancia de la imaginación. El tema del espejo tiene que ver con esto. Cuando el artista se mira en el acto de crear y se introduce en el espacio de la obra mirándose en el acto de crear está

proponiendo al espectador, o al lector, que entre al juego laberíntico de especularidades. La obra, que puede formularse como otras metáforas o encerrar varias en su interior, como las cajas chinas, se vuelve entonces, además, una metáfora del arte mismo: se refleja en un espejo que la refleja. Lo que la obra dice no es el mundo sino los reflejos —deformados o enriquecidos— que proyecta la imaginación del creador, que multiplica el mundo en infinitos espejos. Por supuesto, en última instancia, lo que se refleja en el espejo es una obsesión por la muerte y por el tiempo y una cierta melancolía. En la pintura es más detectable esta preocupación que en la literatura, pero ha estado presente en ambas, sobre todo en las épocas en que el universo deja de ser percibido como certidumbre y armonía. Puede decirse que reaparece una y otra vez a lo largo de toda la modernidad y se acentúa desde el *fin du siècle* que seguimos viviendo en muchos aspectos.

—¿A qué se debe la presencia constante, la carga de simbolismo del agua, del mar, en sus obras?

Pienso que alguien como Bachelard ha dicho mucho más de lo que yo podría decirle acerca del simbolismo acuático. También Mircea Eliade ha explorado los símbolos del agua y todo lo que se relaciona con ella como la forma espiral, laberíntica, del caracol. Prefiero contarle, mejor, algunas vivencias personales. Quizás el ruido del mar fue uno de los primeros que oí. La familia vivía muy cerca del malecón, es decir, del mar abierto donde el oleaje rompe violentamente y parece siempre a punto de invadir la calle y la ciudad. Mi infancia estuvo marcada por el mar. De la mano de mi padre recorría ese borde marino de La Habana que entonces me parecía tan largo, infinitamente largo, caminando y a veces corriendo sobre el muro de contención que separaba la calle de los arrecifes. Y con mi madre iba a nadar a aquellas piscinas, construidas entre arrecifes, donde se bañaban

por un lado las mujeres y por otro los hombres. Jugaba, buena parte del día, en un portal frente al mar. A lo lejos iban y venían barcos y yo sabía, además, que uno de mis abuelos había sido marino y que mi padre había venido del otro lado de aquel mar. Mi padre nació en Cádiz. Hace apenas unos años estuve allí y sentí una emoción absolutamente infantil cuando me paré en un muelle, frente al mar y recuperé, idéntica, mi sensación frente al mar de La Habana. Pero el mar era también la muerte: había traído, desde Nueva York, el cadáver de mi otro abuelo, que murió allí de pulmonía.

Usted que ha ejercido la crítica literaria, ¿cómo juzga a los críticos actuales que practican esa disciplina? ¿Existe verdadera crítica en México?

Por supuesto, aunque no abunda. Pienso en Paz, en Xirau, en José Emilio Pacheco, en Tomás Segovia, en García Ponce, en los que crean no sólo cuando escriben sus libros sino cuando reflexionan sobre los libros ajenos. Me interesa la crítica que establece un vínculo apasionado con la obra, no la que se propone matarla y hacer su disección.

—¿Con qué criterio elige autores y temas para su crítica literaria?

Sólo escribo sobre una obra o sobre un autor cuando me despiertan resonancias, ecos, que me incitan a explorar esa otra geografía que, sin ser la mía, puede propiciar —uno lo detecta— el encuentro de un sendero nuevo para pasar, como Alicia, al otro lado del espejo.

—¿Habría alguna diferencia primordial entre El miedo de perder a Eurídice y sus obras anteriores?

Pienso que recoge imágenes, temas, obsesiones que siempre han estado presentes pero que ahora exigieron otro tratamiento, generaron un organismo distinto, quizá porque

suscitaron otros reflejos, se mostraron en otras facetas. Creo que uno cuenta siempre la misma historia, aunque pretenda contar muchas historias distintas o pretenda no contar ninguna. Explícitamente, en algún momento se alude en este libro a una historia de amor que en *Sabina* se insinuaba sin llegar a contarse. Aquí es rescatada y se convierte en *leitmotiv*. La novela surgió, en la antigüedad, como una hibridación del relato de viaje y la historia de amor. En este libro el relato establece el vínculo con aquellos núcleos de las más viejas narraciones. Por otra parte, se me ocurre que hay un rastro que conduce de *Muerte por agua* a *Eurídice* y que completa de alguna manera un ciclo como el de los viejos cuentos que narran la aventura de un personaje que se desprende de su lugar de origen — casa, familia— para hacer un viaje que lo hará pasar por numerosas pruebas —inclusive una muerte figurada hasta encontrarse con la propia identidad y, a la vez, con el amor. Pienso en el tránsito del espacio concluso de la casa, rodeada de lluvia, en el primer libro, al mirador desde el cual se contempla el proyecto del viaje (el personaje, en *Sabina*, se sumerge en el mar como en las aguas primordiales, en una especie de inicio de viaje subterráneo o descenso al infierno y, por supuesto, una muerte figurada) y, por último, el viaje mismo que sería el momento de *Eurídice*. Todo viaje imaginario es, de alguna manera, el cumplimiento de un proceso iniciático que tiende a repetir el gran mito de los orígenes: el que atraviesa el proceso renace del caos, como surgió el mundo en un principio. La escritura es un viaje imaginario y los libros marcan etapas de ese viaje, ciclos que parecen completarse o cerrarse en un momento dado para dar comienzo a otros.

—Eurídice encierra distintas «historias», pero ¿cuál sería el eje fundamental del texto? ¿Serían esos núcleos temáticos que usted señala? ¿Hay otros temas o hilos conductores?

En el libro hay varias escrituras sobrepuestas, como en los palimpsestos, lo que sugiere y suscita varias lecturas posibles. Esa linterna mágica que aparece al final puede tener algo en común con aquel laberinto óptico que proponía Leonardo y es, por supuesto, una variante de la obsesión especular de la que ya hemos hablado. El tema de la pareja, el tema del amor, alude al cumplimiento de un deseo de volver a los orígenes, de recuperar el paraíso, de reencontrar una totalidad. Hay en el amor una ruptura con el tiempo que marcan los relojes, el tiempo de la historia. Al final la pareja sabe que repite un gesto, un acto arquetípico, que ritualiza el amor y entra, a través de ese acto, a un tiempo fuera del tiempo, sagrado, mítico. El acto poético hace lo mismo. Cuando digo acto poético me refiero al acto de creación que no siempre produce un poema, en el sentido literal. También puede producir, eventualmente, una novela. El trazo de una isla sinuosa en una servilleta blanca genera el espacio imaginario del libro, de la escritura, que es en sí un viaje y el diario que registra el viaje. La isla es el espacio imaginario por excelencia y fue siempre el espacio de la utopía. Ahora sabemos que las utopías, al realizarse o al pretender realizarse, suelen volver infiernos la imaginación del paraíso. Ya no hay islas afortunadas, como decía Camus. Sólo, en todo caso, las del amor, ese sueño, y las de ese otro sueño, la poesía. Yo diría que sólo en la escritura, en el arte, se concilian el deseo y su objeto. Si *Euridice* es un conjuro para invocar la Isla (mi espacio imaginario, mi noción de paraíso) es también una probeta alquímica.

—¿Cómo una probeta alquímica?

En la probeta de los alquimistas, no se le olvide, se celebraban las bodas de una pareja incestuosa que conciliaba los dos principios opuestos, pero complementarios, de lo masculino y lo femenino. La isla era el espacio metafórico de ese

encuentro, o uno de ellos, porque la riqueza simbólica de la tradición hermética fue infinitamente rica.

—*¿Qué problemas le planteó la composición de esa novela?*

Al principio hubo dos tonos, o dos discursos, uno mucho más racional y el otro mucho más apasionado, como el juego alternado de una armonía y una melodía. Si el texto definitivo es algo, sería, justamente, la conciliación entre esos dos registros o tonos, que acaban por disolverse el uno en el otro, por imbricarse. Pero prefiero que nos detengamos aquí. Volviendo a los alquimistas: la Obra era protegida, mediante el secreto, de cualquier naufragio. Hay que dejar que el libro se diga ¿no le parece?

Ambra Polidori

CUENTO

Celina o los gatos

(Siglo XXI, 1968)

La ciudad

LA CIUDAD vive un aplazamiento sin límites. Nadie sabe qué va a ocurrir después. Por el momento, cada cosa comparte la naturaleza de su contrario: todo es lo que es y lo que no es al mismo tiempo. Así se logra, por un azar insólito, suspender el transcurrir y apretarse en torno a un núcleo duro y compacto, que se irá ampliando poco a poco hasta contener a la ciudad entera. A partir de ese instante preciso, que no ha sido creado artificialmente, la ciudad rechazará todo lo que niegue, ponga en duda, impugne o rechace esa dualidad que es desde ahora la esencia de su naturaleza.

La ciudad no es más que sus lugares secretos. Los sitios recatados a las miradas extrañas, los lugares cerrados, todo lo que está adentro, recogido, lo que recorre el camino de una involución predestinada, hacia una raíz intacta y primitiva: zaguanes y patios y traspatios, etapas cada vez más íntimas hacia el misterio. Todo eso suspendido entre lo demás, flotando en medio de la locuacidad, rescatado de una densa profusión de palabras inútiles.

Las calles están vacías. Los portales, las aceras están vacíos. Es posible que este silencio acabe por prevalecer y borre definitivamente los pregones que hasta ayer todavía se escuchaban, algunas veces, cuando el viento era favorable. Un aire helado, que viene del norte, recorre las calles que parten del mar y se pierde de pronto en los vericuetos interiores. Las persianas, las puertas se cierran de golpe. Algunas baten repetidamente, se cierran y vuelven a abrirse, en la progresión de un ritmo que, al iniciarse, tiene ya marcados sus silencios y sus pausas.

«La Habana en 1782 era una misérrima aldea, con más casas de tabla y teja que de mampostería y muchísimas más de guano y embarrado que de tabla.»

«Saliendo por la Puerta de Tierra, entraba uno en huertas y estancias, con grandes arboledas y también grandes jaurías de perros...»

«... Casitas pequeñas de tejas coloradas y un solo piso... Las de mejor apariencia de ellas eran las de la primera cuadra entrando por la calle de Compostela. Eran todas de un mismo tamaño poco más o menos, de una sola ventana y puerta, ésta de cedro con clavos de cabeza grande, pintada de color de ladrillo, aquélla, o de espejo o volada y de balaustres de madera grueso. El piso de la calle se hallaba en su estado primitivo y natural, pedregoso y sin banquetas.»

Alguna gente recorre las calles, en busca de sus nombres. A todos, de repente, se les han perdido los nombres y han dejado de llamarse. Para algunos ha sido un alivio. Empiezan a amar el anonimato, se buscan con ansiedad en las caras de los demás, porque al perder sus nombres se han perdido a sí mismos y temen que esa pérdida sea definitiva. Como recurso desesperado, exhiben objetos personales, sobre todo relojes, que extraen con voluptuosidad del fondo de sus bolsillos vacíos. Los relojes son el último signo.

Curiosamente, ahora que la vida en algunas de sus manifestaciones está desapareciendo, la naturaleza de la ciudad empieza a fijarse en una imagen perdurable, llamada a persistir. Si algo se añadiera a partir de ahora, ese algo no formaría parte de la imagen ya fijada, quedaría al margen, inútil, sin contribuir a formar nada. Esto invitaría a reflexionar un poco, suponiendo que alguien pudiera hacerlo todavía, acerca de la esencia, si es que existe, de las cosas.

La imagen: un empaste de colores pasteles y de blancos, con predominio violento de un amarillo sucio, más bien crema, co-

lores confundidos en un prisma de luces descompuestas al infinito, entre cúpulas doradas y cúpulas blancas y un haz disperso de torres góticas. Más abajo, frisos y entablamentos de todos los órdenes clásicos, falsamente sostenidos por columnas de corteza desgajada, corroídas por un mal centenario que se adhiere a ellas, para despojarlas. Columnas enfermas, descritas por Carpentier, enfermas entre palabras que pretenden integrar la imagen descompuesta, la naturaleza dispersa, perdida, de la ciudad que se desconoce y no deja de negarse. Repetición sofocante, obsesiva, de las columnas, en un paisaje que se cierra agobiante sobre ella, sin dejarle la amplitud abierta de los espacios azules, de la transparencia mediterránea. Aunque la ciudad tiene también sus villas, sus villas blancas, flotando en el verde brillante de los jardines, pendientes de calles que se deslizan casi majestuosamente hacia el mar, y ése es el lado mediterráneo de la imagen.

«En menos de tres meses la epidemia barrió en La Habana con una tercera parte de su vecindario. Murieron siete sepultureros y nadie disputaba ya el oficio. No cabiendo los cadáveres en el cementerio de Espada se improvisó uno frente a la Quinta de los Molinos. Se abrió allí, rozando con lo que es hoy Calzada de Ayesterán, una fosa tremenda y muchos, sin estar muertos, fueron enterrados entre cal viva.»

Amenazada, la ciudad se recoge dentro de la muralla y desconoce lo que la rodea. Allí refugiada en su recinto original, se depura de lo que le ha sido añadido y se concentra en aquello que fue y es su núcleo: sus calles zigzagueantes, sus plazas sombreadas y sus iglesias, y también sus fortalezas que miran al mar. Vuelven a sentirse, cerca de los muelles, los olores a brea, cueros, carnes saladas y azúcar prieta y se confunden, en una coincidencia que no tiene nada de rara, el peligro del ciclón que acecha en este mes de octubre y la amenaza, siempre presente, de ser tomada. La muralla se ha levan-

tado invisiblemente, reencontrando su trazo a través de manzanas enteras ahora construidas, de tal manera que, en un mismo grupo de viviendas habitadas, una parte corresponde al recinto amurallado y otra queda afuera, sin ninguna defensa. Una situación que perciben oscuramente sus habitantes.

«En aquellos tiempos en que la Metrópoli creía que la ciencia de gobernar las colonias se encerraba en plantar unos cuantos cañones en batería, se ideó la construcción de las murallas de La Habana, obra que comenzó a principios del décimo séptimo siglo y se terminó casi al finalizar el décimo octavo. Las tales murallas eran partes de una fortificación vasta y completa, así por el lado de fuera, como por el del mar o del puerto, no faltándole cuatro puertas hacia el campo, poternas hacia el agua, puentes levadizos, foso ancho y hondo, terraplenes, almacenes, estacadas, aspilleras y baluartes almenados, de modo que la ciudad más populosa de la isla, quedaba de hecho convertida en una inmensa ciudadela.»

Aunque los habitantes ni la ciudad tienen memoria. También las casas rechazan la memoria, se niegan a oír las voces. Apenas advierten en su interior las huellas de otros tiempos, las recubren y las obligan a perderse. La ciudad prefiere el olvido y se escucha detrás de él para protegerse de algo que, de existir la memoria, podría corroerla por caminos subterráneos y secretos. Pero también hay otra ciudad. Otra ciudad que no es sino recuerdo, anclada, para siempre igual a sí misma, al lado del agua inmóvil, inmovilizada ella misma, incapaz de llegar a ser jamás otra de las ciudades que pudo haber sido al principio, aunque es difícil imaginarle un principio, lo mismo que suponerle un fin, cercano o remoto. Esta ciudad está aquí para siempre. Es una ciudad sin antes ni después.

Ahora la ciudad carece de vegetación. Se extiende, gris sobre gris, hacia calles marginales y sombrías. Es la ciudad sin lluvia,

abandonada a su condición de ladrillo y lodo, de polvo centenario. El cielo desciende y pesa, en una nube densa y sucia, sobre los techos bajos, resignados para siempre a esa pegajosa proximidad de la tierra. No llueve nunca. A veces cae una llovizna pobre y obsesiva, que recrudece la melancolía en vez de disiparla. La gente puede caminar mucho tiempo sin encontrar un árbol y éstos, cuando llega alguien a encontrarlos, parecen siluetas desgajadas, en tránsito, dispuestos a deshacerse, a convertirse en otra cosa, a negar su condición. En esta ciudad, la muralla que en un tiempo la rodeó completamente ha desaparecido y ha dejado indefenso al recinto informe, limitado por callejuelas precarias. El mar no existe, a pesar de la terquedad de los habitantes que insisten en referirse a su presencia y aun acuden a las playas grises, cercadas por cerros malos, sin vegetación, cerros de polvo gris, playas de arenas grises, mar gris: monótona tristeza.

«... Cuando sólo existían las cinco puertas originales, las tres del centro, llamadas del Monserrate, de la Muralla y de Tierra eran para el uso público en carruaje, a caballo y a pie y las de los extremos, denominadas de la Punta y de la Fuerza, estaban destinadas especialmente al tráfico.»

Éstas son las imágenes sobrepuestas: la ciudad junto al mar y frente al mar; la ciudad de espaldas al mar; la ciudad junto al río inmóvil, como ya se ha dicho. Las tres son una, ahora y siempre. Y también la otra: la ciudad sin mar, ni siquiera para negarlo; la ciudad sin río, sin agua en ninguna de sus manifestaciones, salvo la lluvia; de piedra sobre piedra, siempre idéntica a sus orígenes. Todas son la ciudad. Ninguna es *mi ciudad*. Todas me borran. Hay algo agazapado que la ronda. Ese algo se dispersa a veces insensiblemente sin acabar de endurecerse, sin llegar a ser otra cosa que un vago aviso de lo que podría ocurrir. Gira a su alrededor, sin acabar de convertirse en amenaza. Es impalpable, no

tiene consistencia, no es sino una posibilidad, oscura y latente, de llegar a ser. A ciertas horas, que no son siempre las mismas, sale a la superficie como un ligero temblor en las cosas sólidas, una reverberación en la luz, un movimiento en las aguas estancadas. Luego desaparece. La gente que lo percibe guarda para sí ese oscuro conocimiento, no sin estremecerse ligeramente, temerosa de haber anticipado la repetición de algo que ya debió haber sucedido. Y no pasa de ahí.

Los que han habitado siempre la ciudad no la reconocen. Ya no es su ciudad sino la ciudad de los otros, los desconocidos, los que se han convertido improvisadamente en los únicos sobrevivientes. Sobrevivientes inocentes, de un naufragio que ni siquiera han tenido que presenciar. Sobrevivientes sin recuerdos, con la curiosidad ajena, indiferente, de los viajeros que andan de prisa y que de repente se encuentran, aterrados, con un día de más, largo e inútil, y una ciudad que los desconoce y los rechaza.

«Las mujeres blancas, al menos las que no se dirigían a las iglesias, iban en quitrines, los cuales entonces empezaron a generalizarse y a sustituir a las volantas o calesas, que venían usándose desde fines del siglo pasado. Casi todos los ocupaban tres señoras sentadas en el único asiento o testera de esos carruajes, las mayores a los lados, recostadas muellemente, la más joven en medio y erguida siempre, porque nuestros quitrines ni nuestras volantas se construyen en realidad para tres personas, sino para dos. Aunque pasadas las nueve de la mañana, no calentaba demasiado el sol, a causa de lo adelantado de la estación; por eso casi todos los quitrines llevaban el fuelle caído, mostrando a toda su luz la preciosa cara de mujeres jóvenes en su mayor parte, vestidas de blanco, o colores claros, sin toca o gorra, la trenza negra de sus cabellos sujeta con el peine de carey, llamado peineta de teja, y los hombros y brazos descubiertos.»

Por un momento, quizá sólo esta primavera, las calles se han poblado de árboles y los parques de un verdor húmedo y mullido. Todo está lleno de azul y amarillo, un azul que prefiere a veces ser lila, y un amarillo profundo, romano o florentino. Manzanas enteras están ahora cubiertas de parques, con colinas suaves, lagos y sauces llorones. Los parques son ingleses, sin demasiado rigor, hechos para conservar siempre la apariencia de espontaneidad, de naturaleza no doméstica y, una que otra vez, se vuelven subrepticamente parques italianos, un poco salvajes. La ciudad, en un principio, estuvo hecha sin duda para los parques ingleses, los jardines cuajados de hortensias y los sauces, con un romántico dosificado y apenas un poco melancólico, de una melancolía tolerable. Así eran también los prados a lo largo del río, siempre bordeados por hortensias y pinos, como un solo jardín interminable, sin otro límite que el comedimiento y la buena educación de los vecinos de fin de semana, propietarios de los pequeños chalets de madera y de piedra, con su breve muelle y su barco, y sus nombres: *El pequeño retiro*, *La recolecta*, *Le relais*, *El refugio*, *El focolare*. Ahora, muchos jardines han sido descuidados y las casas, para las que fueron construidos, se han recogido allá en el fondo, resignadas al abandono, atenuadas exclusivamente a la memoria. De una manera progresiva, la ciudad está viviendo así, suspendida, flotando sobre una niebla que viene del río y acabará por habitarla toda y por desplazar el espíritu inglés de los parques y la elegancia francesa de los hoteles y los edificios, hasta que todo vuelva a la imprecisión neblinosa del estuario, al viento y a la soledad.

Porque la otra cara de la ciudad es el viento. El viento sopla en todas las primaveras. Cuando el calendario así lo indica, es viento de Cuaresma y la gente lo recibe con un recelo peculiar, y atrincherándose en los interiores, cerrando constantemente las puertas y las ventanas. Sin embargo, nunca es posible evadirlo del todo. Siempre, alguna hora del día, especialmente por las maña-

nas, hay que salir a la calle y entonces, cuando menos se espera, el viento se levanta con todo el polvo que acumula la ciudad, con las hojas de los árboles que han tirado a destiempo el follaje, con toda clase de papeles sucios, de restos, de desperdicios. Se le mete a la gente por los ojos, por las narices, provoca un nerviosismo particular, una irritación, una inseguridad, una urgencia de llegar pronto a la casa, al claustro protector de las paredes familiares. Ése es el viento de la ciudad que ha rechazado el agua, que la ha expulsado de su ámbito quizá por un temor, justificado o no, de naufragar, o de ser invadida por esa liquidez ambigua, por esa temblorosa movilidad de los canales: asustada de ese otro aspecto de su naturaleza que la asemejaba a Venecia y que ha preferido negar, para quedarse con su semblante austero, su apagada belleza, su tristeza a flor de piel que no osa deslizarse, dar un paso más, volverse íntima melancolía. El viento puede ser también inesperado, filoso y cortante como un silbido, preñado de una llovizna helada que pretende eternizar al invierno cuando ya se anuncia, sofocante, el principio del verano. Pero eso es en la otra ciudad, la de los parques innumerables y el río de color indefinido, en donde la presencia del agua es el único elemento un poco salvaje, silvestre, pero aun así no desprovisto de mesura, de armonía prevista y calculada.

Y en la otra, adormecida al borde de los médanos, donde el único exceso es la ausencia, de lluvia, de color, de vida vegetal, también el viento está ausente, como casi el aire mismo, ahogado entre el cielo demasiado bajo y la grisalla aneblada de los techos chatos.

El viento es, por fin, el norte o el ciclón. Cuando es el norte, se adentra vertiginosamente en la ciudad, batido por las olas gigantadas que también invaden, tras él, las calles cercanas al mar. Es el viento frío, que despierta la nostalgia de inviernos lejanos que le han sido vedados a esta ciudad. Cuando es el ciclón, remueve todo lo que el calor y la luz habían soterrado, lo extrae, lo

pasea por los escondrijos más o menos urbanos y luego lo deja ahí, expuesto a la mirada de todos, al descubierto. Siempre, el viento es el desorden que señorea, la esperanza de una mutación imprevista, que rompa, perturbe y trastorne lo cotidiano. Los habitantes de esa ciudad aman al viento.

Lo curioso es que ninguna de ellas sabe que existen las demás, ahí tan cerca, sobrepuestas como si dijéramos, hechas de la misma pasta, variantes de un tema idéntico, entonado con distintos ritmos, de una melodía que fue prevista desde los primeros tiempos, desde la época en que no hacía falta medir el tiempo porque era infinito y llenaba con su riqueza excesiva el ámbito de los hombres. Todo era entonces el ámbito de los hombres. Nada les era negado y todo les correspondía. Por eso las ciudades, al empezar a crecer, conservaron todavía un poco de esa esplendidez. Nacieron satisfechas y hinchidas, creyendo que nunca nada les sería privado. Se dejaron pintar de colores y aceptaron todo: los balcones, las columnas, las rejas, los portales, los nombres. La infinidad de nombres que se posesionarían de ellas, creyendo que sería para siempre, sin saber que lo sustituirían otros y luego otros, hasta que no hubiera nadie que recordara el primer nombre, el nombre de los orígenes.

Ahora es difícil saber cuál fue el primero. Cuál, de todas las ciudades, es la verdadera. Aun los que tienden más a olvidar saben que siempre lo es más la que comparte algo de la naturaleza del mar. Las demás, las que permanecen sofocadas entre montañas, aplastadas entre cordilleras, perdidas en el fondo de los valles, demasiado aferradas a la tierra, están todavía hechas de polvo y son semejantes al polvo: ciudades construidas sobre los muertos y en torno a los muertos. Pero no hay que olvidar que se trata de un artificio, porque no hablamos de distintas ciudades sino de una sola, la misma que es a la vez dadivosa y recóndita, desaliñada e impecable, mediterránea y tropical, la que es a un tiempo un espejismo, una nostalgia, un eco per-

dido, y la única invención de la fantasía con alguna realidad susceptible de palpase.

En las litografías, recortadas sobre el cielo que ocupa la mayor parte del grabado, las figuras frágiles, envueltas en chales, descienden del quitrín y la volanta y pasean entre los cipreses de la Plaza de Armas, al lado de pequeños faroles o farolas minuciosamente dibujados, mientras en los bordes de la composición, detenidos, esperando, los caleseros platican con mujeres de color; a la orilla del mar, en primer plano, coinciden vendedores ambulantes y perros callejeros: esto no ocurre en la Plaza sino en la Alameda de Paula. A la izquierda, se repiten una tras otra las casas iguales, de un solo piso, con una ventana alta y angosta protegida por una reja de barrotes rectos y, en medio, entre las casas y el mar, la explanada vacía, sin un solo árbol que justifique el nombre de la Alameda, o

«... el paseo, llamado por imitación de famosos de Madrid, el Prado. El nuevo Prado constaba de una milla de extensión poco más o menos, formando un ángulo casi imperceptible de 80 grados frente a la plazoleta donde se eleva la fuente rústica de Neptuno. Le reconstituían cuatro hileras de árboles comunes del bosque de Cuba, algunos con la edad muy corpulentos e impropios todos de alamedas.»

Empieza a producirse lo insólito: un habitante de una casa vieja, en la parte vieja de la ciudad, penetra por la noche en su casa y se duerme; al día siguiente, cuando sale a la calle, encuentra que se ha producido alguna modificación difícil de precisar, un cambio que no podría describir ni siquiera en ese momento, viéndolo como lo ve, porque aunque lo está viendo no es un cambio ocurrido en la superficie sino un poco más adentro, de donde emana y va emergiendo poco a poco en diversos puntos, en pequeños matices, detalles, cualidades que se escapan a la precisión de la palabra y que,

cuando más, resistirían el acoso de un calificativo un poco vago y generalizador. Pero ¿qué tiene que ver todo esto con la salida de este hombre, habitante de la ciudad vieja, un día cualquiera de este mes de diciembre, por la mañana, la salida que aún no acaba de efectuarse porque, justamente en el instante en que va a poner un pie, el derecho, fuera del quicio de la puerta descolorida y astillada se ha tropezado con la indefinición y la sorpresa? Es fácil perderse en las palabras. Sin embargo, hay que hacer un esfuerzo por recordar que las palabras siempre, aún a nuestro pesar, significan algo. ¿Hay algo, fuera de estas palabras, que atestigüe el «hecho insólito», el cambio, la modificación ocurrida en ese punto de la ciudad vieja una mañana de diciembre de este año? Yo podría decir que ese día de diciembre por la mañana empezó, sin transición, el verano. La única prueba es la sensación vaga, indefinible, del hombre que pensaba, piensa, salir de su casa como todos los días. Y ese hombre, por mucho que yo quiera, no está aquí para dar su testimonio. Y aunque estuviera, ese testimonio no serviría. Porque el hombre, inventado por mí, dejaría de tener la más mínima realidad, necesaria para reclamar el derecho a la existencia, si en este momento se encontrara «realmente» en algún sitio fuera de esta página, aunque ese sitio fuera el quicio de la puerta, descolorida y astillada, de su casa en la parte más vieja de la ciudad.

Fenómenos semejantes empezaron a darse por todas partes. La gente perdía la noción de las estaciones, de las horas, del año que marcaban los calendarios, es decir, perdía la noción del tiempo. Fue entonces cuando, a la par, empezaron a perder su propia identidad y cuando algunos, desesperados, se dieron al afán de exhibir objetos personales, sobre todo relojes, como garantía o como última prenda de una existencia individual que se sentía ya extraviada o a punto de perderse. Algunos comenzaron a extraer de los baúles viejas prendas, que no habían tenido contacto con el aire desde hacía más de medio siglo. Las contemplaron con el asombro y el entusiasmo de los niños que acaban de recibir un juguete nuevo o

de los salvajes embelesados ante las cuentas de colores que acaban de obtener a cambio de algo mucho más valioso para el hombre civilizado. Hubo quienes llegaron a usarlas, a vestirse con ellas, y aun a salir así a la calle, jurando que no tenían otra cosa que ponerse y que preferían esa indumentaria anticuada pero elegante a las ropas impersonales, desgastadas y descoloridas que eran lo habitual en esos tiempos. Sucedió, pues, que muchas personas, en plena calle, se tropezaban de repente con una de estas imágenes de otro siglo y, perturbadas, se ponían a tocarse a sí mismas, a revisar con los ojos desorbitados sus propias vestimentas, dispuestas a pensar que un extraño cambio se había producido de la noche a la mañana y que faltaban cincuenta, o sesenta, o setenta años —según el personaje— para que estuviera ocurriendo lo que ocurría ese día, de ese mes, de ese año, a las tantas horas, minutos y segundos que marcaban sus relojes, etc., etc., etcétera.

«La juventud cubana o criolla tenía a menos concurrir al Prado a pie, sobre todo el confundirse con los españoles en las filas de espectadores domingueros. De suerte que allí tomaba parte activa en el paseo sólo la gente principal; las mujeres, invariablemente en quitrín, algunas personas de edad en volanta y ciertos jóvenes de familias ricas, a caballo. Ninguna otra especie de carruaje se usaba entonces en La Habana.

... Mientras mayor era la afluencia de éstos, menor era el paso a que se les permitía moverse, de que resultaba a menudo un ejercicio muy monótono, no desaprovechado en verdad por las señoritas, cuya diversión principal consistía en ir reconociendo a sus amigos y conocidos entre los espectadores de las calles laterales, y saludarlos con el abanico entreabierto, de la manera graciosa y elegante que sólo es dada a las habaneras.»

Pero hay que ir todavía más atrás para llegar a los orígenes, al principio, donde aún se juntaban indiferenciadas todas las posibilidades y las no posibilidades, sobre todo la de la muerte, cercana a la del ser a medias, indistinto y ambiguo, desorganización primaria; al desorden del que todavía podía surgir o no (nadie había entonces que diera constancia de ello) la estructura de la ciudad.

Surgir:

las catedrales multiplicadas en prismas de luz al infinito; los medios puntos; las mamparas; las lunetas; las mujeres con larga cabellera vegetal; las frutas colocadas sobre bandejas ovaladas en el centro de las mesas, en el centro de habitaciones en vilo, pendientes de la luz descompuesta en los colores del iris (de las vidrieras), y todas las líneas redondas, curvas, retorcidas, los balcones, las rejas de todas partes, los rostros... todas las imágenes que han sido fijadas en las telas, los diseños que han sido rescatados, como aquella silla, sola, rodeada de profusión selvática, pintada por Lam, y conservada en la pared blanca de una sala, la sala del novelista, el que ha hecho precisamente eso, situar las formas, trazar los límites para cercar la indeterminación, reconstituir en un viaje sin retorno a la semilla lo que hubiera estado a punto de desvanecerse: las texturas; el mármol, siempre amenazado por el calor, la teja y el yeso; los olores densos y los sonidos. ¿Es posible distinguirlo?

La ciudad es:

... la calle sin fin, con las cuatro líneas de tranvías, los cables a la altura de los balcones, los balcones pintados de amarillo y de blanco, de blanco y amarillo, los balcones de hierro blanco, negro, repetidos como la calle, al infinito.

La ciudad es lo que rodea a la casa:

... ese murmullo ronco, o agudo, o silbante, un crepitar a veces de enorme fogata, quizás el sonido del sol cuando calcina las piedras, una vibración que late en el aire de afuera y que pretende violar las paredes y las persianas y colarse en la sombra protegida donde...

Es el muro:

... el muro que separa la calle de las rocas y del mar.

La ciudad es el mar:

... que está ahí, tan cerca.

Y el viento:

... siempre...

Es también:

... un gran molusco corrugado, sin acabar del todo de salir del mar.

Y los portales que:

... estaban vacíos.

Las columnas:

... de capiteles jónicos y dóricos, de hojas de acanto, agujereadas por el salitre...

Las sensaciones:

... una tensión indecisa, reptante, que se colaba por las puertas y las ventanas abiertas inútilmente, para ver si llovía.

Los jardines que, habitualmente:

... tenían un aspecto lastimoso, casi patético.

Y que siempre son jardines lejanos, inaccesibles. Pero sobre todo ha sido, es y será, la lluvia:

... suave, ligera, casi furtiva; sin prisa, tranquila; más gruesa, madura, complacida; pastosa e imperturbable; precipitada, estentórea y violenta; sin discreción, ruidosa y obvia, despreocupada y arrasadora.

La ventaja es que todo eso, lo que la ciudad es en palabras, tiene ciertas probabilidades de llegar a asegurarle, pase lo que pase, alguna supervivencia. No queda más remedio que cercarla de palabras. Construir a su alrededor una muralla de palabras, que sustituya para siempre a la otra muralla, que pretendió preservarla y sólo lo consiguió a medias. Las palabras tienen esa ventaja sobre el ladrillo y la piedra: ni la pica, ni la labor erosiva de los elementos, son aptas para demolerlas o arrastrarlas. Por eso hay que seguir buscando las palabras; palabras que le roben algo de su ser a la ciudad para depositarlo en un lugar seguro, tan invulnerable como pueden serlo, ¿pueden? las páginas de un libro, cualquier libro; palabras que nos devuelvan, encerrada en los contornos que tuvo, ha tenido, tiene en algún momento, la ciudad, un jirón de su escurridiza sustancia, de su evanescente naturaleza.

Las palabras:

«... extrañamente parecida, a esta hora de revelaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco, cuyas cristalerías verdes, rojas, anaranjadas, colorearán una confusa rocalla de balcones, arcadas, cimborrios, belvederes y galerías de persianas...»

«... estas terrazas naturales hechas parque por la historia, que siempre me confunde con su avenida gemela de los Presidentes...»

«... Poseidón, ese Neptuno que en Cuba tiene calles y estatuas y farolas... La calle... nace en el Parque Central.»

«... a la sombra de los árboles (laureles o falsos laureles, jacarandas, framboyanes en flor y, de lejos, los enormes ficus del parque dividido en dos por la avenida y que nunca recuerdo cómo se llama y donde estos gigantes parecen un solo árbol Bo repetido en un blasfemo juego de espejos) de copa y cuando llegamos a los pinos, más cerca de la costa..., el olor del mar...»

«Las hojas grandes de malanga parecían mecer a un recién nacido. Vi un framboyán que asomaba como un marisco por las valvas de la mañana, estaba lleno todo de cocuyos.»

Por qué la ciudad, la mía y la de ellos, es un haz de luz que se dispersa de repente para perderse en los vericuetos de la noche. Su ritmo es soterrado y oscuro, como el de una gran oscuridad rodeada de resonancias marinas. En el medio de ese hueco está su principio y fin. Todas las palabras, hasta ahora, sólo han sabido rodear ese círculo íntimo de silencio. ¿Será, en definitiva, inútil la memoria?

La ciudad caldeada, ardiente, no era más que una ciudad irreal, la ciudad imaginada de un espejismo.¹

1. Los textos que aparecen en cursiva y entrecomillados corresponden a los siguientes autores y libros: Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*; Álvaro de la Iglesia, *Tradiciones cubanas*; Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*; Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*; José Lezama Lima, *Paradiso*. Los textos que aparecen en cursiva sin comillas han sido entresacados por la autora de otros textos suyos, algunos incluidos en este libro, otros en *Reunión de familia*.

NOVELA

Muerte por agua
(FCE, 1965)

Fragmento

UNA PAUSA, UNA duración detenida se difundía por la ciudad. La lluvia caía siempre con la misma constancia. Las olas golpeaban contra las formaciones de rocas en la orilla del maldón, sin llegar a saltar el muro. La ciudad era un gran molusco corrugado, sin acabar de salir del mar. El ruido de la lluvia la enmudecía, creaba una sordina hueca en torno al rumor ronco que salía de las casas, las bocacalles, los zaguanes, los patios. De los faroles barrocos, retorcidos, colgaban los marcos de anuncios viejos, hechos jirones, que nadie había retirado nunca. A intervalos salían, de los cafés abiertos y alumbrados, hombres solos o parejas que se separaban, para caminar pegados a las paredes y protegerse un poco del agua, debajo de los techos muy breves que formaban los balcones. También a intervalos, el reflector del faro se desplegaba lentamente para iluminar parte de la ciudad antigua, la más resguardada, en el interior de la bahía. Los adoquines de algunas calles viejas y el asfalto, ennegrecidos y pulidos por la lluvia, despedían una fosforescencia indecisa. Casi toda la madrugada llovía y las calles amanecían todavía empapadas y lustrosas.

El cielo se afirmaba, antes de hacerse de día, en un azul compacto y denso, más lapislázuli que zafiro. La atmósfera era a la vez húmeda y transparente. En todas partes quedaba la huella de la lluvia. Los árboles se veían más verdes y las gotas rezagadas caían de los aleros, las cornisas, las esquinas de los balcones. Se volvía mucho más pastosa la pintura averiada de las fachadas, como dotada por la humedad de una vida propia. Sin transición, el azul definido se desvanecía en un blanquecino lechoso, lila, apenas azulado. El sol era muy leve en las ramas más altas de los árboles. Se suspen-

día encima de la bahía como una ligera neblina. El agua era una masa inmóvil, de un solo pigmento, azul claro. Sobre las rocas, en la orilla, las olas rompían tranquilamente, sin hacer espuma, con un ruido que se percibiría apenas acercándose mucho al muro que separa la calle de las rocas. A esa hora la calle estaba vacía, como todas las demás calles, las que daban al mar y las que no daban al mar. Los portales estaban vacíos. Las columnas de capiteles jónicos y dóricos, de hojas de acanto, agujereadas por el salitre, no parecían sostener el peso de las casas sino la falta de peso del silencio, del adormecimiento. Igual que siempre un momento a otro fueran a empezar a mecerse con la brisa que venía del mar y se introducía con toda libertad, sin encontrar obstáculo, en el espacio hueco de los portales, entre una columna y otra columna, como gaviotas o auras revoloteando en los rincones. El aire se henchía de gotas impalpables, dulces y saladas.

¿No le gustaría dar un paseo? Ella, Eloísa, se quedaría. No estaría sola en la casa. Laura podría caminar por el malecón. Hace tiempo que no ve el mar y le gustaba tanto... Podría ir por los portales hasta la explanada y después regresar por el lado del muro. ¿No se acuerda que antes no dejaba pasar dos días sin dar ese paseo?

Laura estruja el papel que tiene en la mano, donde sólo había hecho unos cuantos garabatos, y lo echa al cesto sin volver a mirarlo. Se sentó en el escritorio, sacó un papel de carta y un lápiz bastante pequeño, con la punta gruesa, cortada a navaja, pensando que seguramente no había en toda la casa un lápiz mejor y se quedó un rato con el pedacito de lápiz en la mano y el papel en blanco, sin escribir nada. Entonces se preguntó para qué había ido a sentarse al escritorio, cosa que no hacía nunca, quién podría escribirle una carta y menos con un lápiz y un lápiz semejante, que sólo de verlo se le quitaban a cualquiera las ganas de escribir. Mecánicamente empezó a dibujar

líneas y círculos, más o menos enormes o mínimos, como una plana disparatada de ejercicios de caligrafía. En eso entró su madre y entonces hizo una bolita con el papel y lo echó al cesto. Se sintió sorprendida en algo vergonzoso, como si en primer lugar fuera impropio estar allí en el escritorio y, después, lo fuera doblemente ese gesto suspendido de lápiz inútil sobre el papel emborronado. Ella se dio cuenta y estuvo a punto de darse media vuelta pero se arrepintió y le habló como si nada. Le dijo que por qué no se iba a dar un paseo. Un paseo por el malecón. ¿Por qué no?

—A la mejor sí. ¿Lo dices porque no llueve? Pero tendría que cambiarme de vestido.

Cambiarse de vestido no le disgustaba. Piensa en un vestido sin mangas, de seda, floreado, y en las argollas de oro. Desde que se levantó ha pensado en muchas cosas pero a la vez ha sido igual que no pensar en nada. Desayunó sola, después que ellos, porque se levantó más tarde. No ha tenido prisa para nada. En realidad no tiene que hacer. Pero tampoco ha pensado mucho en eso. Simplemente no tiene que hacer. Todas las cosas, desde que las ve, parecen ligeras y flotantes, como si no tuvieran peso. Ha estado mirando vagamente para todas partes sin fijar la atención en nada. Pasó frente al cuarto, y la puerta estaba como la había dejado, la abrió un poco más para dejar entrar el aire y recorrió con los ojos, sin moverse de allí, todo el interior, sin perturbarse, con indiferencia. Le pareció más chiquito y le dio risa verlo tan recargado, sin un lugar (así tendría que decir si lo contara) para poner un alfiler. Siguió de largo. Arrancó una vicaria y se puso a chupar el tallo. Le supo dulce como otras veces pero después, al masticarla sin querer, se le puso amarga la lengua, se sacó la flor de la boca y la dejó caer.

—Hoy es viernes. ¿Verdad?

—No, es jueves.

—¿Estás segura? ¿Cómo lo sabes?

—Siempre miro el almanaque. No he perdido la costumbre.

—¿De veras?

También le da risa que su madre mire el almanaque. Ella no sabía siquiera si tenían un almanaque. ¿Cómo lo habrá conseguido? Es tan gracioso como mirar por el ojo de una cerradura o dar vueltas en un tiiovivo. Pero ¿por qué? ¿Por qué es gracioso? No sabe. No importa. Pero tenía que ser viernes. Supo que era viernes desde temprano. Había días viernes, aunque no lo fueran en el calendario. Y ése era uno. Un día fuera de los demás días, no uno más de la serie. Desde niña le pasaba. Se despertaba y enseguida se decía: «Hoy es viernes» y andaba todo el día muy satisfecha, con cara de traer escondido algo valioso o de guardar el gran secreto. Si tenía que ir al colegio era inútil, porque no atendía ni aprendía nada. Si se pasaba el día en la casa, le decían que parecía un alma en pena, sin posarse en ninguna parte. Entonces se ponía a pintar y no le salía o, cuando más, llenaba los papeles con grandes manchones de colores. O se sentaba delante del espejo y esperaba. Sabía que del otro lado había un lugar mágico, de setos y bosquecillos de grosellas.

Para poder entrar, le bastaría adivinar dónde estaba el resorte, entre los racimos de uvas, las glicinas y las petunias. Mientras, se quedaba muy tiesa en su silla, en medio de una filigrana, hojas de muérdago y letras góticas, segura de estar metida en un libro grueso, de cuentos de hadas. Eso era parte del viernes. El vestido de seda está bien porque es fresco y sobre todo no le tapa los brazos y está haciendo calor.

—Estoy pensando si me cambio. ¿Te acuerdas de aquel vestido de seda estampada? El verde.

¿Se acordará desde el jueves? ¿Cómo será el jueves de su madre? Cuando la ve recogerse la trenza blanca con sus horquillas de carey y ponerse ese polvo blanco que parece talco, que saca de una cajita negra con borlas anaranjada (todavía le dura, o debe tener muchas guardadas), le parece que todo puede reducirse a eso, a unos ges-

tos muy simples que se hacen sin reflexionar, que se repiten todos los días, mientras uno está un poco más allá o un poco más acá, pero sin pretender nada.

Ahora Eloísa le dice: «Sí, cómo no, tu vestido estampado. Pero si vas a salir ve a cambiarte o se te va a hacer tarde» y se pone a mirar la lámpara con tanto cuidado que da la impresión de estar contando los canelones, uno por uno, algo que siempre quiso y nunca se atrevió a hacer (¡es tan tonto, tan inútil!). ¿Serán ciento uno, ciento dos, ciento tres, ciento cuatro o ciento cinco canelones? Deben ser ciento tres. Sólo que ya perdió la cuenta y es tan molesto cuando se está casi a la mitad y no se sabe si estaba uno en ése o en el de al lado y otra vez a empezar. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho. ¿Por qué no se va a vestir? ¿No se ha decidido a dar el paseo? Se va a hacer tarde de verdad. ¿Va a seguir contando por los siglos de los siglos? Amén. *Requiem eternam et lux perpetuam*. Es ella la que está contando, no su madre. ¿De dónde ha sacado esa manía de ponerse a contarlo todo? Ayer los mosaicos y hoy los canelones. Pero al fin ¿por qué no? Es un entretenimiento como otro cualquiera. ¿No?

—¿Sabes cuantos canelones tiene la lámpara? Apuesto a que no. Adivina. Vamos, dime.

—No sé.

—Pero si estabas mirando tú también y los estabas contando. Te vi. Te vi. No disimules.

—No, de veras, no tengo idea.

—Anda, di cualquier número. El que se te ocurra. Cualquiera.

—Sesenta.

—¡Uy, frío, frío! Estás muy lejos. ¡Qué barbaridad!

—Te dije que no sabía. Serán ochenta.

—Tibio, tibio.

—Noventa y cinco.

—Caliente. Ya casi.

—Cien.

—Té quemas. Té quemas.

—¿Qué más da? ¿No te parece?

—Aprovecha y sal un rato. Té hace falta. Yo, es natural, pero tú tan encerrada... no es bueno, anímate.

Sí, sí va a salir. Ya le ha dicho que sí. Dentro de un rato. ¿Para qué tanta prisa? ¿Cuál es la época de empinar papalotes? ¿No se acuerda? Ella tampoco. En realidad no debe haberlo sabido nunca. ¿O es que ya no se empinan papalotes? ¿Qué opina, ya se habrá perdido la costumbre? ¿También esa costumbre? No sabe. ¿Cómo va a saberlo? ¡Desde cuándo no se asoma al balcón! Antes, en las azoteas, se ponían los muchachos a empinar. Se veía muy bonito. Lo hacían por las tardes. De eso sí está segura. Cuando se pone mejor la brisa. Porque cuando hay viento no se puede. Ni en Cuaresma, cuando se levanta tanto polvo, ni con nortes, ni cuando hace un tiempo tan variable, tan inseguro como ahora. Andrés, que sale, debe saberlo. Hay que preguntarle. ¿Ella cree que Andrés se fija en esas cosas? Sí, se fija. En esas cosas sí se fija.

Está esperando algo para salir, mejor dicho para ir a vestirse primero y luego salir. Desde allí donde están, al lado de la ventana grande que da al patio, se ve el cielo. Se levantará cuando descubra qué representa aquella nube. Todavía no está segura de si tiene forma de animal o si es una cara sin ojos, ni nariz, ni boca. Ya le está saliendo la nariz. Definitivamente es una cara. Ahí están los ojos y la boca. Una cara ceñuda, colérica. Pero puede cambiar. Se está poniendo sonriente o somnolienta, una de dos. Si empieza a dar el sol en aquel rincón, antes de contar treinta, en ese instante se levantará. No, eso no sirve. Otra vez contar. No se vale. Mejor otra cosa. Si se levanta un poco de aire y mueve la persiana, entonces irá enseguida a ponerse el vestido. O si la luz cambia de color. ¿De qué color está la luz? La luz no tiene ningún color. En ese momento no lo tiene. Por las mañanas la luz es transparente,

cuando hace sol, y es imposible descubrirle un tono. O quizás ése es el verdadero color de la luz, esa transparencia, y cuando se vuelve de un color específico es luz y otra cosa, luz y una calidad, o una intensidad que le viene de algo distinto, algo que expresa una disposición de ánimo en el día, una tendencia que puede ser momentánea o prolongarse con cierta persistencia, a la alegría, la incertidumbre, el entusiasmo, la espera, la nostalgia, el miedo, la tristeza, la ligereza o la libertad. Pero no es fácil saberlo. No lo es si no se está pendiente, porque hay veces que cambia en un segundo y no es posible darse cuenta enseguida, porque la variación ha sido mínima y sólo importa si dura lo suficiente para crear una intensidad en la atmósfera y para que la gente pueda percibirla. Ahora es casi inútil. La luz es demasiado definida para modificarse. Dicen que los romanos creían en los augurios, en los vuelos de los pájaros o la dirección del viento. Quizá también en las estrellas. O ésos eran los egipcios. De cualquier manera creían en los augurios. ¿Ella cree en los augurios? No, ella no cree en los augurios. Nada más se le ocurrió eso de la luz para tener alguna razón, una razón hace falta siempre, para levantarse. Cuando se camina mucho al sol empieza uno a volverse sordo. Empieza a no oír nada de afuera y sólo parece que tiene un ruido encerrado en los oídos. El sol tiene ese efecto raro cuando calienta muy fuerte. Suenan. Repercute y se sienten tapados los oídos, como pasa cuando le entra a uno agua y no se la puede sacar. Después se siente algo tibio, que se resbala, y se abre el oído y se oye más que nunca. Lo mismo si se pasa bruscamente del sol a la sombra. De repente vuelve a haber cosas alrededor, uno las ve y las oye. Caminar al sol es como andar sonámbulo. ¡Qué raro! ¿Será que ha estado mucho rato con los ojos cerrados? Es como si hubiera caminado realmente al sol, con lentitud, como atravesando una barrera densa y difícil de penetrar, para encontrarse de improviso del otro lado, ya sin tener que hacer ningún esfuerzo, sin peso, casi ingrávida.

—¿Te arden los ojos? ¿Te molesta el sol? Has estado mirando a la luz y dicen que molesta más que el sol mismo. Se forma una reverberación, se te nubla la vista y empiezan a llorar los ojos. ¿Verdad?

—Yo creo. No sé. Es verdad que hay bastante sol y me quedé mirando hacia afuera, como hipnotizada. Estaba pensando que para caminar...

—No, si no vas a ir por el sol. ¡A quién se le ocurre! Ya sabes que por el sol es imposible caminar.

Eloísa quisiera darle cuerda y ponerla a andar como una muñeca. O dar una palmada y despertarla. Porque tal parece que sigue igual que si acabara de levantarse y todavía le costara trabajo abrir bien los ojos. Además, ahora se da cuenta, quiere quedarse sola en la casa, aunque sea un rato, no compartir ni siquiera con su hija la sensación de estar en un lugar completamente suyo, que conoce como nadie. Desde que Laura dispone todo, se ocupa de la comida, desde que ella se ha hecho cargo, no se ha quedado más aliviada sino, al contrario, sintiendo que ha perdido un asidero. Y eso que nunca le había gustado, que nunca supo ni quiso aprender a cocinar y se acercaba lo menos posible en la cocina. Pero se ocupaba, eso sí, de todo lo demás, de vigilar el trabajo de las criadas, de ver si la ropa estaba bien planchada, con el almidón preciso, ni más ni menos, y cosía. Ahora ya es lo único que hace. Y a veces la aburre, o le entra como ahora una inquietud que no tiene, que ella sepa, ningún sentido, porque no le pasa nada, pero es un hormigueo, unas ganas de hacer otra cosa, de recorrer toda la casa, o poner en orden el escaparate, o leer el periódico. Pero con Laura allí no se atreve. Ya se ha hecho una costumbre, de tal manera, hacer lo mismo las dos juntas y lo mismo es casi siempre coser algo o, últimamente, arreglar ese cuarto con los recuerdos de familia,

pero ahora ni eso. ¿Empezará a hacerle falta ahora que Laura se desinteresa, que ya parece no importarle?

—Ayer me dijiste... ¿Qué has pensado de las muñecas?

—No he pensado. No he vuelto a pensar. Pero ahora que lo dices creo que lo mejor es regalarlas a alguien.

—¿...?

—Siempre hay quien quiere esas cosas. Tú sabes. Y algún día tiene uno que deshacerse... ¿No te parece? Creo que hay que despejar un poco ese cuarto. Además eso. Es excesivo, de veras. ¡Da una impresión! Lo hemos llenado mucho. Hoy me di cuenta. No se puede poner un alfiler. Y hay cosas feas. Realmente. No sé cómo no nos dimos cuenta. Te aseguro. Un día de estos habrá que ocuparse.

Es verdad que no lo había pensado para nada. Pero enseguida tuvo la respuesta, la tenía ya en la punta de la lengua. Hay una imagen grotesca, ahí, casi en la conciencia. Pero, para taparla, tendría que juntar muchas piedritas y no dejar ningún hueco en esa parte del cerebro donde está. Ellas dos, vestidas con casullas, de rodillas, esparcen incienso a diestra y siniestra, oficiando la ceremonia, no en ningún altar sino en el cuarto, convertido en una capilla fresca y ámbar, ellas dos en medio de varios haces de luz concentrados precisamente en ese lugar, donde ellas están de rodillas, ya un poco mareadas por el olor penetrante del sahumerio. Hace el esfuerzo y consigue borrarlo por completo y sonreírle a su madre que sigue, ella diría, casi impaciente, empujándola, obligándola con esa insistencia suplicante a ir a ponerse el vestido, a salir a la calle. ¿Por qué no darle gusto si, después de todo, sería tan fácil? ¿Qué más da? Nunca se le había ocurrido que Eloísa pudiera tener ganas de quedarse sola en la casa. Al contrario, pensaba que ese compromiso tácito de ella, de no salir para nada a la calle, como si fuera ya tan vieja, o estuviera enferma, o guardara un luto riguroso, o cumpliera una promesa al santo de su devoción, como si

hubiera un motivo concreto y evidente para haber escogido el encierro, no sólo había sido aceptado, sino más bien favorecido y hasta propiciado por su madre. ¿Se equivocaría? ¿Qué le dirá cuando la vea venir vestida, cuando la vea dispuesta a bajar las escaleras? ¿Qué hará cuando oiga que se cierra la reja y el ruido de los tacones en los últimos escalones de abajo?

Mientras Laura va a vestirse, Eloísa se acerca al cesto como para recoger el papel estrujado (es el único), pero no se decide y vuelve a sentarse. Cuando Laura salga, pasará por el cuarto de ellos, por el otro cuarto, de los retratos, y encontrará el suyo, se quedará allí un buen rato, encontrará algo que hacer, quizá por fin arreglar su escaparate, no sentirá ninguna urgencia, ni que la están esperando, ni que tiene alguna obligación. Será una sensación nueva, la anticipa, cree que valdrá la pena quedarse sola, poder disponer de toda la casa para ella, aunque vaya a meterse a su cuarto y no salga de allí mientras Laura no vuelva.

Laura entra, ya vestida, y se sienta otra vez en el sillón. Se sienta en vez de despedirse y bajar las escaleras. ¡Y pensar que hay una manera tan simple de ver las cosas, todas las cosas! Pero con Laura no se puede. Es como si se le escurriera a uno de las manos o en cualquier momento pudiera suceder algo muy bueno o algo muy malo. Va a sentarse otra vez. No va a salir a ninguna parte. ¿Será posible? Algo va a anudarse, está segura, y ya no habrá modo de hacerla salir, ni de que ella se vaya a su cuarto. A veces el aire está lleno de granitos de polvo imposibles. Si no hay sol no se ven. Sólo cuando entra el sol empiezan a existir realmente. Como ellas. La sensación es rara pero está ahí. Como ellas, desde que Laura ha ido a cambiarse y ha venido a sentarse otra vez, con su vestido de seda estampada.

—¿No vas a ir? ¿Después de todo no vas a ir?

—Se ha hecho tarde. ¿No te parece? Se ha hecho tarde.

—No, yo no diría. Pero si a ti te parece.

—¿Te acuerdas la última vez?

—Sí, la última vez. Papá vivía todavía. Creo que fue un día de su santo. O yo cumplía años. No sé.

Como si lo estuviera viendo. Las ventanas estaban abiertas de par en par, pero todavía era temprano y se sentía ese bochorno. No se había levantado la brisa. Sudaban a mares y los vestidos, entonces se usaba tanto el chifón, empezaban a adherirse a la piel y se acababa el escote y no paraban de echarse fresco y de tomar ponche y salían al balcón para ver si allá afuera. Pero como no corría ni un asomo de brisa. Ni uno. Y a pesar de todo alguien sugirió jugar a las prendas mientras tanto, mientras refrescaba y podían bailar. Pero no le hicieron caso. Alguien puso un disco en el fonógrafo, un danzón, y la invitó. Pero todavía era muy temprano y hacía demasiado calor y era mejor acercar los sillones a la ventana.

—Parece que fue ayer.

Laura sonrío para ella misma. Sabe que por mucho que quiera no podrá reconstruirlo. Se le escapa algo. No podrá ser igual que si hubiese sido ayer y hoy fuera únicamente el día después de la fiesta. Como si todavía les duraran en los oídos las voces y la música dulzona. Y de todas maneras es un poco así. ¿Acaso no se ha levantado como los niños, con la sensación de no tener encima ningún peso y sólo el día por delante? Pero ella no tiene ayer ahí de reserva, como los niños, guardado vagamente en alguna parte por si hace falta en cualquier momento, quizás al mediodía, cuando la casa parece vacía y todo el mundo duerme la siesta. Ella no tiene nada ahí de reserva. Y si no lo supiera ya, no habría dicho nada. No habría sacado eso a relucir. Lo habría guardado, como guardaba antes el secreto del viernes.

Si ha hablado de aquella fiesta es porque puede verla así, un poco desde afuera, con cierta libertad. Porque no le asusta demasiado acordarse de la fiesta y comprobar que no queda nada. Si fuera cierto, si se hubieran puesto a contarse las dos una fiesta de ayer, a contar cada una su propia versión de la fiesta, como después de estar en dos lugares distintos, pasaría lo mismo. O quizá

peor, porque habría que recoger servilletas tiradas por el suelo y platos con salsa y grasa fría y colillas apagadas y copas a medio tomar. Y si quedaba todavía la euforia, tendrían que hacer mucho esfuerzo para conservarla en medio de esa sensación precaria y vacilante que flota por la madrugada o a la mañana siguiente en un lugar donde ha habido una fiesta. Laura no se engaña. Su fiesta imaginaria de anoche, la cena de los tres juntos, el juego de cartas, y la fiesta de aquella tarde son la misma cosa. El desgaste es el mismo. Todo está igualmente deteriorado, igualmente inerte hoy por la mañana. Y todo, con la misma obstinación, pretende persistir y aferrarlas a un fardo vacío, de cosas vacías. ¿No es así la memoria?

—Va a levantar el tiempo. Esta mañana no ha llovido.

Eso, después del «parece que fue ayer», como si también Eloísa supiera que no hay que hacerse ilusiones. Sí. Por eso lo dice. Para que no se haga ilusiones, como si se las hiciera, a esas alturas. Le da la mano para que salte y no se quede del otro lado, con los pies colgando en el vacío, ¿en qué vacío? No hay que precisar: todos los vacíos son iguales. ¿Para qué si ya no hay peligro? Se siente capaz, en ese momento, de dejar que el polvo se acumule indefinidamente en los rincones, detrás de las consolas o en los canelones de las lámparas. Está bien decir que va a levantar el tiempo, que ya no ha llovido o que está lloviendo, o que hace frío o que hace calor. Todo eso está muy bien. Es mucho mejor decir eso que cualquier otra cosa. Suponiendo que haya otras cosas que decir.

Eloísa no pierde la impresión de que están allí de otra manera, desde que Laura volvió a entrar. La impresión de que se ha modificado algo, se ha alterado o más bien se ha compuesto, ha encontrado su molde, como si apenas un momento antes, al volver Laura, se hubiera integrado súbitamente la realidad. Las cosas, por fin, tienen un lugar en esa realidad y no hay dilemas, no hay otras posibilidades y eso se debe a la actitud de Laura. Pero ¿qué actitud? ¿Podría decir ella cuál es la actitud de Laura? Quizá no es más que esa falta de impacien-

cia. No es que pueda decir: «Laura tiene paciencia», porque eso sería definitivamente otra cosa.

Esa falta de impaciencia es quedarse ahí sentada en vez de salir, o meter el dedo índice en un agujero de la rejilla hasta hacerse un círculo completamente blanco, como si ya no fluyera la sangre, y mucho más hinchado que el resto del dedo. Y volver a hacerlo una vez y otra, mientras le habla de la fiesta o la oye decir que va a levantar el tiempo sin contestarle nada. O también la manera lejana de insinuar que habría que regalar las muñecas porque algún día tiene uno que deshacerse de todo en este mundo. ¿No será que el mundo, más bien, se deshace de uno? Eloísa no puede seguirla, pero tampoco lo intentaría. Ella no ha perdido la paciencia: siempre ha sido paciente, y no le extraña que las cosas no le parezcan. Pero en Laura está nuevo ese abandono de la impaciencia como la propensión a mimetizarse.

Es curioso que ese avión no haga ningún ruido. Y que tarde tanto en atravesar el rectángulo de cielo que se divisa desde el pasillo. Ella pensaba que iba muy deprisa. El avión sigue una diagonal perfecta, lentamente. Vuela muy bajo. Se ve muy grande. Es gris. Completamente gris. No se sabe si, además, el cielo está un poco gris o si es el resplandor del sol lo que rodea al avión de un color indefinido. Es un avión gris plomo o gris acero. No tiene letras. No se le ve ningún signo. No debe ser un avión de pasajeros. Pero tiene todo el aspecto, la forma, el tamaño. ¿Por qué no hará ruido? Debe estar dando una vuelta a la ciudad antes de aterrizar. Dicen que los aviones siempre lo hacen. Allá arriba, en la cabina, el piloto no distinguirá la casa. Sólo verá azoteas, todas iguales, manzanas enteras de azoteas iguales, unas más altas y otras más bajas. Y el mar. Ella no ha visto nunca la ciudad desde un avión. Tan distinto que ha de ser todo, visto desde arriba. Asomarse en la ventanilla y abarcar la ciudad de un golpe de vista. ¡Qué vértigo delicioso! Más, si se sobrevuela una ciudad donde uno ha vivido y ya no volverá a vivir nunca.

—Acaba de pasar un avión.

—¿Un avión? ¿De veras? No lo sentí.

—No ha hecho ruido. Estabas de espalda. Mejor dicho estás.

—¿Cómo era el avión?

—Era gris.

—¿Gris?

—Sí. No sé si era un avión bonito. Me fijaría si volviera a pasar.

—¡Si volviera a pasar! Realmente, dices algunas cosas...

Es verdad que hay cosas que uno dice y cosas que uno no dice. Todo el mundo lo sabe. Pero en este caso, ¿por qué no podría volver a pasar el avión? ¿Por qué no? Una cosa así puede ocurrir. En realidad, pensándolo bien, también lo imprevisto podría ocurrir. ¿O acaso estaríamos predestinados? Decían las monjas ¿o no? que sólo pensarlo era pecado. Uno podría vivir, por ejemplo, con todos los postigos y las persianas abiertos. Salir todos los días a la calle. Hacer limpieza general cada año y tirar lo que ya no sirve. Abrir la ventana cuando llueve y mojarse la cara. Llamar por teléfono a alguien que no ha vuelto a ver desde quién sabe cuándo. Escribirle a un pariente lejano, al que no ha conocido nunca. Salir a caminar y tropezar con una persona a la que ha querido mucho. Dicen, también eso dicen, que a veces la gente se encuentra conchas en lugares de tierra adentro, donde el mar no ha estado nunca. Se pueden criar palomas mensajeras y con toda seguridad no se equivocarán nunca de camino. Los pelícanos tampoco se equivocan cuando tienen hambre y se lanzan como rayos sobre el lugar preciso donde está el pez. Las gaviotas tienen sus recorridos y vuelan en semicírculos, del mar a la tierra, de la tierra al mar, pero hay veces que, de repente, uno no sabe por qué y cambian de rumbo. Un avión puede pasar dos veces por el mismo lugar. Y debe haber tantísimas otras pruebas de que el mundo está lleno de opciones. Las cosas que no hay que decir nunca. Uno lo sabe sin que se lo hayan enseñado. Es un pacto tácito y se respetan las reglas. Cada cual las descubre así, porque sí, sin más. Es mejor. Todo

está en saber precisamente dónde detenerse, hasta dónde llegar, en qué momento se puede ir un poco más lejos o no se puede. Para que todo quede en orden. Sin imprevistos. Tenía razón ella. Porque sería un imprevisto. No hay duda de que el avión sería un imprevisto.

—Yo quería decir, no me expliqué bien, pero quería decir que si pasara otro igual. Podría pasar otro igual. No me lo puedes negar. Yo creo, estoy segura, que debe haber muchos aviones como ése. Habrá muchos aviones iguales o parecidos. Por lo menos parecidos.

—Seguramente, debe haberlos.

—A veces pasan muchos aviones juntos. ¿No los has visto?

—Sí, me he asomado. Hay algunos que suenan tanto que parece que van a caerse encima de la casa, igual que si volaran al ras de la azotea. Es mucho peor que los truenos. Mucho peor.

—Un ruido que no se oía antes. Yo creo que los aviones no sonaban. O sonaban menos. Así suenan los aviones nuevos. Eso es. Este avión que pasó no debe ser nuevo. Si no, lo habríamos sentido.

—¿Nunca te han dado ganas de volar?

—Alguna vez. Después ya no. No volví a pensar.

—En cambio, yo nunca. Y creo que hoy me dieron ganas.

—¿Crees? ¿Por qué dices así? ¿Por qué no dices que te dieron ganas? ¿No estás segura?

—No sé. Quizá no. ¿A ti no te pasa?

—No hay nada que hacer.

La piel de Eloísa transparenta un rubor insinuado, incipiente, siempre a punto de.

—No sé si ha sido siempre. Pero hace un momento, sabes, me pasó una cosa. No te lo iba a decir.

—Pero si no me has dicho nada.

—Es difícil... Realmente no sé cómo... Te vi de una manera...

—¿Me viste?

—No es que te viera. Lo sentí. Fue muy claro. Todo se puso muy real. ¿Me entiendes? Eso es lo que quiero decir.

—No te entiendo.

—Las cosas, nosotros, uno se mueve como los péndulos que están descompuestos. Los péndulos de los relojes.

—¿...?

—Sí, cuando no tienen siempre el mismo ritmo. Una vez vi un reloj que caminaba muy rápido y daba las horas cada media hora, y entonces se pasaba tocando campanas sin parar. Llegué a contar setenta y siete. ¿Te das cuenta?

—¿...?

—Bueno, eso es lo que pasa con todo. Estamos de un lado para otro, sin ningún orden, como esos péndulos. Pero de repente el tiempo es. O las cosas son. Nosotros, tú, yo, también somos. Igual que si helara, de improviso, y el agua de los charcos, de las jarras, todo se condensara. Más bien como si hubiera un molde hueco hecho expresamente. Expresamente para cuando pasa. Entonces lo que pasa en ese momento, uno se da cuenta, yo me di cuenta ahora, se queda ahí fijo y uno tiene la sensación de que va a quedarse en alguna parte, de que ya no va a dejar de ser nunca. Esa fue la impresión. ¿Entiendes? Ésa fue.

—¿Cuándo?

—Cuando te fuiste a vestir y luego viniste a sentarte otra vez aquí. Creo que fue cuando entraste, enseguida, o un momento después.

—¿Crees?

—Sí, es que no estoy segura.

Laura no se mece. No ha hecho el menor movimiento y, sin embargo, el sillón ha vibrado, o el suelo, o las dos cosas, como si temblara ligeramente, pero allí no tiembla nunca.

—¿En alguna parte? ¿Puede quedarse en alguna parte?

No es verdad. En ninguna parte. Sería como dejar hilos, o guías, o pedacitos de migajón para no perderse. Y ella ya no está

dispuesta. Ya no volverá nunca. Ya no necesita esos amuletos. Se puede mirar por la ventana y acordarse de algo o no acordarse. Pero nada más. No buscarle los tres pies al gato. Eso es lo que no se puede. Hablar de cosas que se quedan en alguna parte. ¿Y por qué no de mesas que giran solas o bolas de cristal? En vez de la brisca y el chocolate, hacer una cadena, los tres de la mano, y esperar a que los atravesase la corriente. Invocar a los espíritus y hablar con los muertos. ¿Por qué no?

—Decías que yo y eres tú. Se te ocurre cada cosa... ¿No tienes sed? Haré limonada. Te la llevaré al cuarto. Antes del almuerzo. Ya se pasó la mañana. No me tardo.

Nada más es cuestión de acostumbrarse y se puede uno pasar los días enteros. Las horas enteras en el sillón. Cuestión de apoyar la cabeza y darle un poco de impulso y luego dejarse mecer. Para acá y para allá. Para allá y para acá. Uno dos tres cuatro. Uno, dos, tres, cuatro las vigas del techo. Cuatro, tres, dos, uno y no queda ni una. Uno la viga y dos el techo blanco, y tres la viga y cuatro el techo blanco. El techo blanco descascarado. El cielo raso descascarado. Una costra que dan ganas de tocar y levantar, hasta dejarla pendiente de un hilo, en un tris, pero sin que acabe de caerse, sin que acabe de una vez. Nada más mirar para arriba y mirar para abajo y ver cómo los mosaicos se levantaban y se acuestan como castillos de naipes, que se construyen y se caen, se hacen y se deshacen. Mosaicos de dos colores. Blancos y azules. Blancos con grecas azules. Azules con grecas blancas. ¿Cómo saberlo? Dos soles cuadrados, uno delante de la puerta, otro delante de la ventana. Mirándolos con atención quizás se sabría. Sería tan fácil averiguarlo. Saber a qué velocidad se van desplazando. Cuándo van a llegar a la cama y al sillón. Aquél a la cama y éste al sillón. Éste que es el suyo y aquél que no es de nadie. Éste que es el suyo, que acabará por llegar a la punta de las pantuflas y empezará a subir hasta calentar la curva desnuda del pie, las pantuflas que apenas se sostienen ya en la punta de los dedos y van a caerse en cualquier momento. Es-

perar que el cuadrado del sol se haya movido hasta cubrir la mitad del mosaico que le falta para llegar al pie. Seguirlo con los ojos, para ir midiendo el ritmo, las menudas distancias que recorre, y mirar deliberadamente para otro lado, nada más para eso, para dejarse sorprender enseguida por la rapidez con que camina, su finalidad, su razón de ser. La maceta de hierro verde, picoteada por todas partes como si se la hubieran comido los pájaros, está del otro lado del quicio. Pero no fueron los pájaros, fue la herrumbre. Y por los huecos herrumbrosos se ven pedazos de tierra, con raíces que se van saliendo. Las hojas de orégano, carnosas, con una pelusa suave, aterciopelada, verde limón. El orégano no está dentro del sol. Lo roza apenas y en un instante dejará de darle. El cuadrado se va alargando, volviéndose rectángulo. Se va subiendo por las piernas. Abrir los ojos y cerrarlos para ver manchas brillantes, puntos de colores quebrados, como las estrellas de cristales que se miran en esos tubos, con un solo ojo abierto. Si uno vuelve a abrir los ojos ya no queda nada. Hacer la prueba. Una mancha amarilla, roja, verde, que flota en el aire, se expande y se contrae en círculos concéntricos. Poco a poco se va desvaneciendo en el muro blanco. El muro llena toda la puerta y no deja ver el cielo. Subir y bajar la vista, como una hormiga lenta escalando montañas, montículos, rugosidades del muro. Medirlo con la mano abierta y ver el sol entre los dedos. Oír ese zumbido de cláxones y motores y gritos y el agua que sale de una llave. Llegar un momento en que hay que dejar de mecerse porque uno se marea pero el sillón se sigue moviendo solo y entonces uno se pone a jadear. Una raya corta en dos la puerta abierta, haciendo de ese pedazo de muro una ficha blanca y negra. Otra vez las campanadas. Ese afán de componer el reloj, de sentir sus límites, ese afán que él ha tenido siempre. Pero la mañana no es eso. Es el muro blanco. Mitad sol y mitad sombra. El pasillo claro. El cuarto abierto. Una sustancia transparente, que se renueva todos los días. Quedarse pensando en nada. Ponerse a caminar, de puntillas, sin moverse del sillón. Abrir una vitrina y

sacar un plato con un racimo de ciruelas moradas y un borde azul prusia y un anillo dorado todo alrededor. Ponerlo a contraluz y ver cómo se transparenta y sentir esa alianza con algo impreciso, esa insatisfacción, ese deseo. Ponerse en el lugar de la china, que mira desde la estera abanicándose y riéndose, nada más con las comisuras de los labios, con los extremos alargados de los párpados, parada en un puentecito de juguete, demasiado grande para ese puente tan chiquito, o en el lugar del viejo que camina bajo la nieve con un corderito sobre los hombros y una capa y una bufanda que se levantan con la ventisca, en colores pastosos y oscuros, ocre y verdes, o en el lugar del cisne donde viajan los Lohengrin o en el lugar de Isolda, muriéndose siempre de amor al lado de Tristán, en un banco de mármol, en rosa y verde y con un cielo de oro viejo donde se pone el sol que se quedó fuera del marco y que por eso mismo dan tantas ganas de ver. Bostezar mientras el sillón se mece lentamente y rechina un poco. Ser así de maleable, de dúctil, capaz de dejarse llenar, de contenerlo todo. De ver muchas cosas, un número infinito de cosas de otra manera. De ser Laura, pero también Andrés y Eloísa y los tres al mismo tiempo y no ser de nadie. Borrarse tanto que cualquiera pueda mirarse en ella y reconocerse. Dejar que todo sea perfecto. La risa perfecta y las noches perfectas y los días perfectos. Todo lo que se diga perfecto y todo lo que se piense perfecto. Como un bautismo o una epifanía. Como un cuadro pintado al óleo con tonos pastel. Nada más en un pastel. Un cuadro con un jardín al fondo y ellas con pamelas de pajas de Italia adornadas con cintas. De terciopelo. Largas como un suspiro largo. Y un palpitar de palomas en medio de la palidez del aire. Y alguna con un perrito de pelo blanco muy rizado encima de las rodillas. Y la otra con un abanico un poquito abierto. Nada más un poquito. Lo suficiente para dar la sensación. Y todo perfecto, perfecto. Tan bonito. Tan bonito, tan bonito como la única estampa de un calendario exclusivo, ofrecido por la mejor de las tiendas sólo a los clientes distinguidos. Pero ¿por qué aho-

ra? Ahora precisamente cuando la mañana... En vez de bostezar y adormecerse, esperando que sea todavía por la mañana cuando se despierte y soñar con algo muy suave, muy liso, muy delicado, un poco cursi, apenas un poco, ligeramente, lo bastante como para que no haya nada inquietante. Un jardín sonriente y una mano de nieve que tenía... Algo tranquilizador, inofensivo, inobjetable. Lo malo es que si se duerme después puede ser que ya parezca otro día y la mañana, esa mañana, esté del otro lado y no haya modo de volver a entrar. Igual que pasa cuando el viento cierra la puerta y la llave se queda adentro. Y entonces sólo queda la sensación de haber perdido para siempre la oportunidad de algo decisivo. Mientras que ahora, de este lado de la mañana, se le puede ocurrir cualquier cosa y pensar que su vida esto o su vida aquello o que siempre ha habido ofrendas y siempre habrá amor, de alguna manera, en alguna parte, y cosas duras e impenetrables que se podrán oponer a las pérdidas, los deterioros, las ruinas, que siempre habrá también en todas partes. Y pensar en renovaciones y decantaciones y otras cosas, o palabras, semejantes como canciones y oraciones y visiones y efusiones y abluciones y pasiones, cosas lustrales y palabras singulares y privilegiadas, cinceladas, indestructibles, y en todo lo que se le ocurra porque ¿quién puede impedirselo? ¿Quién?

Ya no hay un pedazo de muro blanco y un pedazo de muro gris. Todo el muro es gris y llueve otra vez. Es tan fácil que así se borre todo. El ruido de los pasos que ya no la siguen cuando llega a la persiana. Los límites de los días. Todo lo que es preciso. Lo que dicen que no se puede cambiar. Todo con la lluvia. La lluvia a través de las persianas que están entornadas. Mirando los automóviles que pasan allá abajo. Los automóviles que pasan y dejan una doble estela que parece gris pero también parece formada por cristallitos de hielo, por granizos que serían invisibles si no estuvieran todos juntos. Tan derecha, tan perfecta, como dos líneas trazadas por una regla. Una estela muy bien dibujada en el

asfalto mojado. Una estela que va a desaparecer enseguida. Que ya desapareció. Que ya se borró también con la lluvia. Mientras el agua se sigue encharcando en las losas desiguales del balcón y hay gotas pendientes de las curvas del barandal. A punto de caer. Hasta que caen y abren círculos minúsculos en los charcos. Hay gotas también en los alambres de luz y se podría apostar si van a caerse o no. Se podría. Pero también se puede hacer otra cosa, sobre todo no teniendo con quién apostar. Se pueden dibujar rayas y puntos, puntos y rayas en el polvo. En el polvo que hay en la persiana. Mientras su madre seguirá allí horas enteras. Porque se ha puesto a sacar cosas de unas cajas y a volver a guardarlas en las mismas cajas. Y así empezar a pasarse, ella, las horas enteras. Por qué no ha descubierto esto de las rayas, tanto más simple, igualmente inútil. Cuando por casualidad uno se encuentra un poco de polvo. Sin ponerse a buscarlo. Cuando todo se reduce a buscar un lugar un poco más acá o un poco más allá para poner el sillón. Para convencerse de que hay lugares mejores que otros. De qué lugar que fue bueno ayer por la tarde no es en absoluto el lugar donde hay que sentarse hoy por la mañana. Para hacer un poco como si hubiera signos y vuelta a lo mismo. Pero sin pretender entenderlos, sin suponer que hay algo que comprender. Mientras ella, con sus cajas, no viene a decirle que qué le parece, que cómo ha vuelto a llover. Y le ahorra que tenga que decirle, por ejemplo, que la lluvia le hace bien a los jardines. ¿Porque si no cómo las fuentes cristalinas y los jardines sonrientes y todo lo demás? Aunque a lo mejor sabe o se imagina que se ahorra algo. Eso u otra cosa parecida. O quiere hacer un inventario. Pero si dejara por un momento, aquí vería cómo pasa un camión muy alto y se quedan temblando los alambres. O cómo no pasa. Y dan ganas de poner una mano empolvada en la pared. Y no se sabe si la pared está húmeda o un poco impregnada. ¿De qué? La cosa es que queda una mancha y parece de grasa. Para siempre. Una mancha de grasa hasta el final de los tiempos. En la pared. En todas las paredes.

Una sola mancha sobre el mundo entero en vez de otra cosa. De una lata de pintura roja. De un diluvio de pintura limpia, espesa, roja. Que sale de una lata de pintura. Para todas las paredes del mundo. Para cubrir todos los mares. Y los continentes. Y los paralelos. Y los meridianos. Y los polos y el ecuador. La mejor pintura del mundo. Cómprela usted. Pero esto no es anuncio. Es una mancha que parece de grasa. En la pared. Sin ninguna sorpresa. No es lo mismo que subir por una escalera de caracol sin saber cuándo. Cuál será de pronto el último escalón. Cuándo se va a topar uno de manos a boca con el cielo. Juanito trepándose por el frijol mágico. Millones de frijoles mágicos sembrados por todas partes, en el mundo entero. La mayor cosecha de la historia. Los grandes titulares: «Por fin se ha descubierto...», «El camino real abierto a todos...» Y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad. El fin del mundo. Porque ya para qué. Después de eso para qué. Mientras que las cajas, los pedacitos de techo descascarados, las manchas en la pared, las cintas rosadas con manchas de humedad, de todo eso no hay ninguna duda. Sería ridículo tener alguna duda. Por eso no queda más remedio para las dos, una allá, la otra casa. Ponerse a contar los segundos. Inventarle el ritmo a los segundos. No perderlo hasta contar sesenta y saber que ha pasado un minuto. Que va a empezar otro. Pero saber también que ni así, porque en cada segundo puede empezar un minuto distinto. Y ponerse a contarlos, cada uno por su lado, es ir alejando unos minutos de los otros minutos. Porque una cuenta los segundos de un minuto y la otra los segundos de un minuto distinto. Y los minutos de cada cual no se encontrarían nunca. Los automóviles siguen pasando y dejan estelas iguales. A la misma distancia. Las estelas vuelven a borrarse enseguida. Demasiado pronto. Hasta que vuelven a pasar otros automóviles y vuelve a haber otras estelas. Los alambres se mecen a la altura de los ojos. De la luz. Del teléfono. La ventana de la casa de enfrente está abierta. Pero no hay nadie. Sólo un hueco de sombra que no deja

ver para adentro. Y ella que los ha visto antes, alguna vez, no podría decir cómo son. Los muebles por supuesto. Ni ellos. Los que ven desde allí enfrente sus ventanas cerradas, con curiosidad, a ver si algún día... Y entonces alguien se asoma al balcón y por fin lo logran y pueden descansar tranquilos. Los han visto. Han visto algo más que una pared amarilla. Con tres ventanas. Con persianas cerradas. Con cornisas. Con hojas de acanto en las cornisas. Con molduras de yeso. Con un barandal de hierro retorcido. Con dos medias lunas de reja en los extremos para que nadie pueda pasar de un balcón a otro balcón. Para que no puedan entrar ladrones. Los han visto. Y entonces dejan de ser eso: la casa de enfrente. Cualquier casa de enfrente. Los vecinos que hace tiempo no salen al balcón. Y son ella. Que está parada allí, detrás de la ventana. Que le ha dado por mecerse en un sillón. Y ella. Que está en su cuarto poniendo en orden su escaparate. Y ya saben cuántos son. Y saben que él, que todos los días dice y que arregla el reloj para que vuelva a andar. Y que entra. Y sale. Y a dónde va. Y qué hace cuando viene. Y las horas que tiene que ir y venir. Y qué hace después de atravesar el quicio del zaguán. De subir los primeros escalones, cuando ya no lo ven. Porque el hueco de la escalera está muy oscuro. Esa casa parece. No parece. Dan ganas de. Con cualquier pretexto. Y además el marco fijo de la puerta. Que también está cerrado. Naturalmente, siempre cerrado. Se entierran en vida. A lo mejor hay algo raro. Nunca se sabe. Todo puede ocurrir. Esto y aquello. Y lo de más allá. Y cómo será la reja. Y también la tendrán cerrada. Con llave. Y él sacará la llave del bolsillo y se pondrá a mirar para abajo. A mirar la sala de abajo. De la casa de abajo que ésa sí, no hay duda, está vacía. Estará con los ojos deslumbrados. Si hace sol. Si no, se acostumbrará mejor a la penumbra. Y ni por asomo podrán imaginarse el segundo tramo. Pero suponen que va más rápido. Que debe apurarse. Quizá porque ya hay algún enfermo. Que le tiembla un poco la garganta. Mientras la encuentra y acerca un sillón. Y empieza hablar muy

de prisa. Como si se tratara de algo urgente. Pero por mucho que hagan, por mucho que se imaginen. ¿Cómo podrían? No tienen ni la menor idea. Porque hay eso de los minutos. Eso de que no se encuentran. Eso de que estamos nosotros y están ellos y la calle, todas las calles, de por medio. Por un lado sus puertas abiertas. Sus ventanas. Por otro lado nuestros amuletos. Para las grandes ocasiones, para las ocasiones menores. Todo lo que falta y todo lo que sobra. Y la rutina de las horas. Adornadas, como si dijéramos, con guirnaldas y con cintas. Porque siempre están las cintas. Siempre están las guirnaldas. Y el devanar. Y el destejer. Y el llenar los vacíos, los chiquitos y los grandes, una vez y otra vez. Así como Penélope. Muy bonito. Tejer las horas cada día y luego destejerlas y volverlas a empezar. Siempre en el mismo lugar. A la misma hora. En el mismo día. Lo malo es que están los relojes y también los calendarios. Ese es el inconveniente. ¡Qué lástima los relojes! No tienen la menor idea. No saben que él se asegura y la deja bien acomodada en el marco porque así le servirá después, alguna vez. Bien acomodada encima de una consola de mármol. Con la cabeza inclinada. Y los ojos bajos. Mirando las rosas. Un manojo de rosas. Descuidadamente, con elegancia, como si no se quisiera, al desgaire, con naturalidad, sin afectación. Y es que no siempre... Esas cosas no se aprenden. Se nace o no se nace. O en otra parte. Con un vestido de muselina crema. Con un abanico en la mano, no podía faltar, y un paisaje de arlequines y de colombinas. Y un parabán para reclinarse. Donde cabalgan cazadores vestidos a la inglesa. Y amazonas vestidas a la inglesa. Y corren los perros. Y las liebres. Todo por supuesto en medio de un bosque, también a la inglesa. ¿Pero ya para qué? Mejor que los inventen allá enfrente, esos otros, esos desconocidos. Que los pongan a vivir a su manera. Que se paren en la ventana. Que se imaginen y se dejen de imaginar. Que piensen lo que se les dé la gana. Que les den otros nombres. Otros apellidos. Que se entretengan. Que jueguen con ellos como juegan los gatos con los ratones. Que lo

vean llegar antes que ella. Que le dejen las gotas colgadas de los alambres, y las rayas y el polvo. Para tapar las rayas. Para soplar el polvo. Para que se vaya volando. Para que no queden por ningún lado huellas, ni vestigios, ni signos. Para poder hacer cualquier cosa inútil. Como caminar entre los mosaicos, entre dos filas, por la hendidura, igual que si fuera la cuerda floja o el filo de la navaja. Ni más ni menos. Asimismo. Porque si no sería cuestión ¿o quizá no? de ponerse, por ejemplo, a llorar a gritos.

No deja de mecerse en el sillón y el sillón no deja de hacer, de cuando en cuando, ese ruidito como si necesitara un poco de aceite, como si se quejara de haberles durado demasiado. Laura se mece. Como si hubiera encontrado por fin su lugar predestinado, un sitio reservado en un cuadro, desde el principio de los tiempos, su lugar en el mundo. Se ha metido allí con ese aplazo, se ha sentado y ha encontrado su rostro, el que deberá tener para siempre. A punto de la sonrisa y con la mirada fija en algún sitio que no está ahí sino más allá, afuera, muy lejos, en otra parte. Así ve ella, Eloísa, el cuadro de Laura. Un cuadro para ella sola donde no cabe nada más. Un cuadro que está perfecto, acabado, completo cuando se sienta en el sillón, en el cuarto, en la sala, y se prepara a mecerse horas enteras como si no importara otra cosa, igual que si fuera el mejor de los mundos, como si hubiera nacido para eso. Un cuadro que se moverá con ella, que llevará a todas partes, cuando se levante de un lado para ir a sentarse en otro. Que le resguardará como una aureola, y no hay nada que hacer. A ella no le queda nada que hacer. Nada sino arreglar su escaparate y hacer lo posible por no pensar mucho, en nada. Para no pensar que habrá otras mañanas como esta mañana y la cama estará tendida con la misma colcha sin necesidad de cambiar las sábanas y la silla donde se siente estará arrinconada al lado de la cómoda y el cuarto todo limpio, en

orden, será un camino de paso, para no tener que dar un rodeo por el pasillo como ahora (cuando ella está dentro del cuarto) y mirarán con un poco de curiosidad los cepillos blandos que siempre han estado en la cómoda y esa estampa enorme donde arden, encima de la cama, las ánimas del purgatorio y quizás entonces se pregunten si no será allí y les darán ganas de santiguarse. Pero ahora todavía es mientras tanto y no se trata de llenar el tiempo. Se trata de aprovecharlo mientras todavía haya tiempo. Tiempo para llenarse los poros de paciencia, como una costra blanca de cera sobre los muebles o un panal de abejas en un pomo de miel, de algo cristalizado y tranquilo, la materia de todos sus años, de su vida recostada sobre ella misma igual que algunas flores cierran y se repliegan para dormir, por las noches. La sustancia de tanto tiempo que no podría decir cuándo empezó, la sustancia de su sangre, de sus huesos. La misma de los barrotes desgastados por el aire de mar, de los postigos que dejan ver, debajo de la última capa ya descascarada, otra pintura mucho más vulgar, verde estridente, de las persianas grises de tanto polvo como les cae y se deposita durante el día aunque cada noche vuelve a escaparse un poco con la brisa, de los mosaicos agrietados que a veces se levantan y forman promontorios pequeños como lomas, de los barandales del pasillo donde ya da miedo recargarse porque cualquier día podrían ceder, de la pintura que nada más se ha quedado en las paredes para figurar personajes grotescos, descompuestos, entristecidos, de los pasamanos llenos de comején y los baúles guardados en el último cuarto. La misma sustancia. Ella tiene paciencia para olvidarse. Para no sacar papeles amarillentos de los baúles. Periódicos del 20 de mayo de 1902, o del 31 de diciembre de 1899, o del 4 de agosto de 1914, con titulares gruesos, en letras más bien redondas, anunciando el fin del siglo y el comienzo de otro siglo al día siguiente o, mejor dicho, a las doce y un minuto de esta noche y que en todo el mundo se espera el acontecimiento en medio

de un gran júbilo, Y que en París y en Nueva York, y que hoy se ha izado la bandera, y que la familia real y la infanta Eulalia y en el Japón y en la Argentina y en Marruecos y en las farolas del Paseo del Prado. Para no sacar cintas moradas con letras de oro, con nombres, algunas casi lilas, casi rosadas, cintas que cubrieron de arriba abajo coronas de lirios blancos y de azucenas y de nardos, ni zapatos de raso con la seda pasada, ni corpiños ni peinetas de carey, ni esquelas con cruces negras y bordes negros y nombres escritos en negro, ni vestidos de encaje ni mantones de Manila ni abanicos de nácar y abanicos de sándalo y abanicos de encaje y de tul y abanicos pintados a mano, ni carnets de baile ni cartas escritas con tinta sepia ni estampas de primera comunión con cálices dorados y guirnaldas de flores pálidas y cintas, muchas cintas, ni daguerrotipos ni fotografías. Nada de eso que se quedó en los baúles, que no se atrevieron a sacar para ponerlo en el cuarto, como sabiendo en el fondo que ése era su lugar, que allí estaba mejor. Paciencia para saber que algún día todas las cosas se quedan sin depositario. Los grandes escaparates negros, los aparadores de dos pisos, las vitrinas con lunas y el mármol rosado de las consolas. Porque ya no habrá consolas por ningún lado, ni candiles que vibren cuando entra un poco de brisa, ni copas blancas ni copas rosas detrás de los cristales, ni filas de platos, todos iguales, en los aparadores, detrás de las puertas cerradas con llave. Ni habrá más que olvido y un ablandamiento por las tardes, cuando sea mucha la humedad.

Paciencia para llenarse de palabras. Una por una las palabras angulosas, *mi destino en esta vida, cuando llega esta hora en que cierra la noche, lo único de grande y sublime, sepas tú las penas de mi alma, para que conmigo mueran, todos esos sufrimientos, tanto como mi alma ha envejecido*, las palabras dobladas en una carta blanca, No entre esas paredes, ni en el escaparate sin lunas, ni el lavamanos, en su memoria, en este sobre amarillo, aquel sobre blanco, si se pone a mirar fijamente y desaparece todo lo demás,

y es ahora cuando acaban de ponerla encima del tocador, ahora mismo, detrás de ella el espejo de ébano donde se está peinando, detrás de ella donde puede verla, Y ver detrás del cuarto blanco, Las ventanas grandes, las ventanas abiertas, el cuarto que huele a jazmín, donde está, donde danzan y danzan las palabras de la carta, donde de pronto se están paseando por el campo, sin haber salido del cuarto, y él le enseña el cielo enrojecido donde se está poniendo el sol y ella lo mira y hace aire y vuelve a estar sola en el cuarto, en aquel cuarto, en este cuarto, y siente que las nubes se han vuelto plomizas y va a empezar a llover y siente que va a esperar a que empiece el aguacero y va a encender la lámpara y habrá una luz amarilla derramada sobre la cama y tendrá que volver a sacarlas y a separar unas de otras y a juntar de otra manera por un lado los retratos y por otro las cartas y por otro los aretes y los broches y los anillos, las piedras rojas y las piedras azules y las piedras moradas y las piedras blancas porque siempre está eso nuevo que no les conocía y les va encontrando, otra manera mejor de volver a guardarlas, algo que emparenta mejor, cada vez, unas cosas con otras, como para poblar todas las relaciones posibles, para anudar los cabos rotos, para restablecer las vecindades como sólo ella, porque ella tiene el hilo, tiene la clave, tiene la memoria, ella sabe que no son inertes, que no están muertas y espera como si lo estuviera esperando, como si fuera a venir a reunirse con ella, a participar con ella en esa fiesta que le preparará cada día, que gozará por los dos, que repetirá todo el tiempo porque sabe que al final, a última hora, se derrumbarán las paredes, se derrumbará un año y otro año, un día y otro día, y sonarán trompetas y desaparecerán todos los pedazos rotos, todas las cosas truncadas, todos los restos y nada de tantos años, nada de tantas paredes, nada de tantos muebles habrá sido todavía y nada más que él y ella, él con veinte años, ella con veinte años, dejándose mojar, dejando que los moje la lluvia que cae con gotas muy gruesas, corriendo a refugiarse debajo de un portal, debajo de esa lámpara de rombos

verdes y rombos ámbar, debajo de un framboyán rojo en un patio muy grande todo de baldosas blancas, y escampa, y el sol entra por la ventana de un corredor de mosaicos muy limpios, donde hay arecas, y él le da un beso, un beso de despedida, le estará dando siempre un beso de despedida, nunca acabarán de separarse, porque alguien ha venido y les ha puesto un marco ovalado alrededor, un marco dorado que remata en un lazo y algunas flores, un marco que los obliga a seguir abrazados, a no cambiar de posición, a no moverse, un marco oportuno, insustituible, lo que estaban pidiendo, como para que nunca pueda decirse «*cuando acabaron de despedirse*» o «*cuando habían acabado de...*» o «*después que se despidieron*» o «*cuando ya se habían despedido*», y por eso mientras acerca la silla a la cama y con mucho cuidado, como se cambian a un niño chiquito, muy amorosamente, las toca y las vuelve a dejar, se da todavía tiempo, un margen de tiempo, mientras se dice que esa lluvia que cae es una lluvia ligera, de media tarde, de esas que dejan luego un atardecer anaranjado, una luz intensa que se extingue en un instante, y se dice que no, que es un aguacero que parece eterno, de un día que nunca se va a acabar, que es una lluvia torrencial, que hay ciclón y llueve entre ráfagas de viento y que no, que hace un sol tibio, suavemente cuajado, y que pronto será resplandeciente al medio día y todos los soles que han entrado por todas la puertas y todas las lluvias que han caído y todas las veces que ha anochecido un día y otro día y todas las veces que ella lo ha visto sin saber que lo veía, como se respira sin darse uno cuenta, pero como si lo hubiera estado guardando de reserva para cuando hiciera falta, para un día como ése, para poder ponerlo todo encima de la cama, y mirarlo desde allí, desde donde está, desde afuera, todo dentro de la luz amarilla, de esa única luz amarilla, esa luz que lo baña todo, hasta ellos dentro del marco ovalado, a ellos, detenidos para siempre, apresados en el aire por un fognazo de magnesio, prendidos por un alfiler dorado como mariposas doradas, para siempre.

DESPUÉS de llover, de repente, salía el sol al mediodía. Los contornos de las casas, de los árboles, las torres y las cúpulas más altas se desdibujaban en la reverberación de esa luz. Un vaho, que alteraba los ritmos de la respiración, subía del asfalto de las calles. La gente caminaba como si cada cual llevara todo el sol en la espalda. Había poca gente en la calle. Las aceras se volvían muy largas, interminables e inútiles, desiertas, aplastadas fatigosamente por la luz, por el calor. La luz derretía los colores y la ciudad confundía y mezclaba sus aristas a la vez que se separaba del mar, se sumergía en las estrias de los reflejos solares, se levantaba un poco del suelo y se quedaba allí suspendida, entre el vaho y el sol. Nadie recibía los golpes de frescura, las bocanadas de aire que salían de los zaguanes. Nadie se acercaba a los círculos de sombra que hacían los árboles, tan escasos, de las avenidas. La ciudad se aletargaba. Se olvidaba a sí misma, se borraba, se desvanecía. Se aplastaba como un insecto de muchos colores, muerto y recubierto por un tenue polvillo amarillo. No había huellas de humedad, ni traza de la lluvia que había reboseado las azoteas, los patios y las calles. Se habían tragado toda el agua y volvían a estar resecos, a la expectativa. El mar, reducido a su ámbito, era un gran estanque que se ondulaba apenas, de cuando en cuando. La ciudad caldeada, ardiente, no era más que una ciudad irreal, la ciudad imaginada de un espejismo.

NOVELA

*El miedo a perder
a Eurídice*
(Joaquín Mortiz, 1979)

YO VOY a contar una historia:

Érase una vez, un hombre y una mujer. El hombre y la mujer soñaban. El hombre y la mujer se habían soñado y al soñarse se habían inventado.

Voy a contar, pues, la historia de un sueño:

Érase una vez una pareja: la pareja ideal, la pareja perfecta, la pareja arquetípica, la que reuniría en su doble rostro los rasgos de todos los amantes de la historia, de los que hubieran podido amarse, de los que han imaginado los poetas y de los que no han sido imaginados todavía. Eran (serían) a un tiempo Abelardo y Eloísa, Venus y Tannhauser, Hamlet y Ofelia, Agatha y Ulrich, Salo-

món y la Sulamita, el Cónsul e Ivonne, Dafnis y Chloe, Percy y Mary Shelley, el narrador y Albertine, Yocasta y Edipo, Hans Castorp y Clawdia Clauchat, Pigmaleón y Galatea, Otelo y Desdémona, Penélope y Ulises, Baudelaire y Jeanne Duval, Laura y Petrarca, Humbert Humbert y Lolita, Elizabeth Barret y Robert Browning, Alonso Quijano y Dulcinea, Leda y el Cisne, Adán y Eva, Wagner y Cósima, Pélleas y Mélisande, Cleopatra y Marco Antonio, Calixto y Melibea, Fausto y Margarita, Orfeo y Eurídice, Romeo y Julieta, Heathcliff y Cathy, Tristán e Isolda, Rilke y Lou Andréas Salomé, Jasón y Medea, Miranda y Fernando, Kafka y Milena,

Electra y Agamenón, Don Juan y Tisbea, Von Aschenbach y Tadzio, Poe y Annabel Lee, Borges y Matilde Urbach. Cuando se levanta el telón se besan apasionadamente, en medio de un parque húmedo y sombreado, bajo los pinos.

¿No es, acaso, el inicio ideal de cualquier historia de amor?-

En la Isla de Lesbos,
mientras cazaba en un
bosque consagrado a las
ninfas, vi la más bella
cosa que haya visto en
mi vida... una historia de
amor...

LONGO, Dafnis y
Chloe

Sin olvidar que hay allí también un unicornio, un árbol cargado de frutos color granate y un gran anuncio lumínico que pende sobre ambos y que se lee así: À MON SEUL DÉ-SIR. Si observamos con cuidado advertiremos que el parque está rodeado de agua por todas partes, es decir, que se trata de una isla. La historia podrá comenzar en cualquier momento.

La historia podría comenzar en cualquier momento. Aca-so así:

...las ínsulas extrañas...
el silbo de los aires
amorosos...

SAN JUAN DE LA
CRUZ

La isla surgió al mismo tiempo en la fantasía de ambos que, irreflexivamente, decidieron en ese instante convertirla en el espacio de su amor. Fue desde entonces el lugar del encuentro soñado y el lugar soñado del encuentro.

O bien:

Fue entonces cuando la isla empezó a brotar dulcemente del mar como una Venus con los pies mojados por las ondas. Engendrada en una noche tor-

mentosa, nació predestinada. Sería ingenuo evocar una aurora: la creación es un misterio y el paisaje de los misterios es familiar de las tinieblas. La noche, pues, tiene que ser dicha: los relámpagos empezaron a iluminar la entrada de la bahía alrededor de las once y, en esos destellos súbitos, el paisaje reveló una intimidad que el día había disimulado. Después llovió. Las luces del puerto temblaron ligeramente y, en la bocana, el barco blanco profusamente encendido se fue

volviendo un buque fantasma: el mismo, acaso, que Magritte habría pintado en 1950 y al que llamaría *El seductor*; el faro lanzó con insistencia una señal luminosa que él y ella, propensos de repente a la credulidad, descifrarían como un vaticinio; el viento estremeció las copas de los mangos, cimbró los hules y silbó con cierta fiereza entre los penachos de las palmeras. Los cipreses y los acantos brotaron al unísono y la isla se volvió un islote del mar Egeo, aunque las islas del mar Egeo, las verdade-

...allí donde el Egeo
suspira y gime, yace una
isleta delicada y suave...

PETRARCA

...esa que os parece isla
no es tal, sino un gran
pez que se tumbó a
descansar en medio del
mar...

Las mil y una noches

ras islas del mar Egeo, son despojadas y austeras, casi inhóspitas. Desde lejos, fue un navío detenido o un pez gigantesco, medio a flote y medio sumergido.

El sueño de él y el sueño de ella coinciden en más de un punto, de tal modo que resulta difícil saber cuándo es él quien sueña y cuándo es ella. Todavía no sé si se aman porque sueñan o si sueñan porque se aman. Contarlos y contar la historia de su sueño será, sospecho, la única manera de descubrirlo:

Cuando se encontraron por la tarde llovía. Llovía, al menos, en el rincón del parque que les había sido reservado. Es probable que sólo lloviera en ese rincón del parque. Un extraño resplandor verdoso se posó sobre Central Park aquella tarde de octubre, una luz irreal. Era, por cierto, el Parque Central pero también el Englischer Garden y el jardín que rodea al Schloss Nymphenburg (ambos en Munich, intercambiables) donde las hortensias florecen en mayo y en junio, pero no en octubre, y el bosque de Palermo donde, precisamente en

octubre, los jacarandás exhiben su espléndida languidez azulada. Era un parque de Nueva Orleans, donde proliferan azaleas entre robles cargados de un musgo que se alimenta exclusivamente del aire y un pequeño jardín de Rodas, donde míticos delfines juegan con serpientes en la humedad verde de jazmines, acantos, cipreses y rosales. El parque donde estaban que era, por supuesto, el bosque de

Es una tarde de otoño y el cielo brilla despejado. ¡Mirad qué abundancia nos rodea! Desde esta abundancia es grato mirar a los mares lejanos.

NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*

¡Oh flor de las islas, flor de las Islas Afortunadas, que floreces lejos de las razas marchitas! ¿Eres el Paraíso, tierra de delicias? Y esta pareja de amantes que se pasea, feliz, entre senderos de rosas ¿será una pareja real o también la habré soñado?

GAUGUIN, *Noa-Noa*

Chapultepec en algún sitio cercano al lago, tenía aquella tarde la humedad melancólica, esa impregnación nostálgica, de los ámbitos donde se ha pretendido, con mayor o menor fortuna, reproducir el Paraíso. Gruesas gotas de lluvia licuaron el aire hasta que todo se saturó alrededor de ellos y la banca flotó en el agua y los pies de ambos quedaron dentro del agua y sus manos se acercaron mientras se miraban y se descubrían idénticos, como un espejo frente a un espejo. Todas las hojas se desprendieron a un tiempo de todos los árboles cuando la lluvia cesó de repen-

te y un viento como de médano
atravesó la tarde, *aquella* tarde,
en *aquel* parque, y los estremeció.
Ella dijo: «Pensé que te había
visto antes y después supe que,
cuando te miro, es como si me
estuviera viendo yo misma». Él
dijo entonces: «Tus recuerdos son
mis recuerdos». Y hablaron de todo
lo que habían hecho juntos antes
de conocerse. Los recuerdos comunes
eran tan numerosos que una tarde
tan breve no podía bastar para
evocarlos. Tuvieron que citarse
de nuevo para hacer el inventario,
mientras los cabellos de ella crecían
velozmente y él le anunciaba que
el lunes empezaría el otoño. La
caída de las hojas, aquella tarde
de la primera cita, quedaba así
justificada. Él escribió entonces
un poema, que se le olvidó pronto
porque las palabras, persiguiendo
a las hojas, se dispersaron: un
poema de augurios, de deseos y
de catástrofes, de tormentas y
de naufragios, de noches y de
islas. Como quien formula un
exorcismo, lo llamó *El miedo
de perder a Eurídice*. Eran las
siete cuando el vigilante atrave-

só la escena, es decir, el rincón del parque donde se encontraban por primera vez, trepado en una bicicleta y marcando con un silbato invisible, propio para tales menesteres, una festiva melodía sincopada que decía: *closing time: closing time: closing time.*

La escena ocurre a la vez en la banca del parque, en algún piso elevado de una moderna torre de cristales y en la penumbra de un pabellón recatado, entre rosas y magnolias. Los escenarios son intercambiables. Se me ocurre ahora que no sólo voy a contar una sino dos historias paralelas: la de aquellos amantes que se encuentran en un parque y se proponen asistir esa noche a la feria que han abierto en la isla del lago y la de ciertos náufragos que, en una isla desierta, juegan a ser robinsones.

La pareja espera, en la banca de un parque, la salida del vaporetto que hace el viaje a la isla. Dicen que la feria es la más hermosa que ojos humanos vieran. La pareja espera. Todo lo que ocurre, ocurre durante esa espera, que es el punto donde la escritura interfiere entre la fantasía y la realidad. Mientras esperan, toman cocteles helados. El tiempo de una

Fue de allí en demanda de la isla de Cuba...
Dice el Almirante que nunca tan hermosa cosa vido...

Diario de viaje de
Cristóbal Colón

espera es el tiempo de un sueño. Grandes masas de plumas blancas reposan en las piedras, a la orilla del lago

Uno tiene que escribir siempre la misma historia, piensa, mientras registra el chillido quejumbroso de la silla y se acomoda en la mesa de la esquina, cerca de la entrada. Va a pasarse dos horas, como todos los días, calificando trabajos de alumnos y bebiendo lentamente un té de yerbabuena cada vez más frío. La escena volverá a empezar tantas veces como sea necesario. El hombre de la mesa de la esquina, cerca de la calle, ha extraído con sigilo metódico, de un maletín dilapidado, un libro que lee a ratos mientras sorbe, sin mucha convicción, buchitos de té. Cuando lo cierra, a la vez que maldice la amargura de la yerba que pide maquinalmente, quizá por asociarla en secreto con la menta *frappée* o con un sorbete de limón al *champagne*, acaricia el oleaje encrespado donde naufragan, en la portada, un faro, los restos de un navío y varias lanchas, frente a una ciudad de cúpulas y minaretes. Es monótona la vida. Hay que inventarse pequeños juegos. Jugar al barco que debería salir a la isla a las seis de la tarde. Las palabras de la pareja no se oyen. Es imposible, pues, transcribir ese diálogo. Los labios se mueven, pero las palabras son inaudibles. Acaso por los ruidos que suele haber en los puertos, los gritos de los árabes/vendedores ambulantes, las risas desproporcionadas de los meseros y las conversaciones en alta voz de quienes ocupan las demás mesas del café. Quince alumnos de un colegio de Auckland, quince estudiantes del curso de lenguas del Instituto, naufragan todas las tardes, un par de horas, en la cubierta de *Dos años de vacaciones*. Mientras califica trabajos, humedece a cada rato, con la lengua, la punta del lápiz. Vuelve a Verne y toma notas. La pareja lo distrae. «La clave está en la índole de la relación exacta con la vida», murmura ostensiblemente, como si hablara con alguien. Enseguida se

siente un poco avergonzado porque se ha visto, desde enfrente, como el hombre que habla solo en la mesa de la esquina. Entonces, para hacer como si nada, el hombre que lee *Dos años de vacaciones* dibuja una isla en una servilleta blanca.

El Palacio de Minos es un pequeño café en los límites del parque, más afuera que adentro, donde empieza la avenida del Puerto. Lo frecuentan marineros, estudiantes de la escuela de Bellas Artes y parejas de enamorados. Cualquiera diría un viejo barco encallado a la vuelta de un ciclón. Las dos columnas de cemento pintadas de rojo, a los lados de la pasarela, se deben como el nombre del establecimiento a la fantasía del dueño, sin duda un sentimental: hace muchísimos años una mujer le envió una tarjeta con matasellos de Estambul, informándole que lo abandonaba en ese instante por el amor de un turco, mercader de alfombras en Calcuta: sobre el fondo de un cielo extravagantemente azul resaltaban columnas de un rojo violento. Al reverso decía: «Mino's Palace. Cnossos, Crete». Ella entra en escena:

Lentamente, como si se tratara de una ceremonia. Mientras camina por la costanera ha tenido la impresión de ser mirada. El cuerpo segrega algo dulzón. La mirada la toca y la envuelve en una sustancia gelatinosa, en un ámbar que no hubiera cuajado. Se desplaza sin esfuerzo, como si no se moviera, lánguidamente. El cuerpo, abandonado a sí mismo, no es más que el cuerpo. Ha estado de pie, desnuda, detrás de las persianas, en la

penumbra propicia del bambú, mirando la otra penumbra solitaria, voluptuosa, de la calle. Más allá estaba el sol. El sol siendo. Entonces se dejó deslizar la seda, como otra piel, sobre la piel desnuda del cuerpo. Ahora camina con sus dos pieles confundidas. Se deja caminar. La mirada son muchas miradas y el calor del sol que la abraza dulcemente. Hay un lago y el sol lo picotea como un montón de mariposas de papel de China. No tiene prisa. La imagen del hombre que la espera en el café tiembla un poco, como las cosas que se ven en el sol, en medio del desierto. Sin saberlo, sabe que el placer del encuentro, diferido, crece. Le gusta caminar. Lentamente, como si se tratara de una ceremonia.

Él entra en escena:

Para encontrar una manera de llegar a la isla hay que asumir la posibilidad y aun la necesidad de llegar...
En ciertos momentos

Imaginarse la isla es uno de sus pasatiempos favoritos. El *ferry* sale a las seis. Hay anuncios instalados en la pequeña caseta del muelle. Basta comprar un boleto y presentarse a la hora indicada. En el *ferry* uno

y en determinado lugar, algunas personas (las que saben cómo y quieren hacerlo) pueden entrar.

RENÉ DAUMAL,
Mont Analogue

puede transportar también el automóvil. En el *vaporetto* no. Las comunicaciones con la isla han estado interrumpidas mucho tiempo, tanto que sólo los viejos recuerdan aquella época en que era habitual ir allí de excursión. En los días claros es visible desde el balcón. Ahora vuelve a ser fácil llegar. Basta comprar un boleto y presentarse a la hora indicada. La vida es monótona. Decidir un viaje ya es optar por la aventura. Lee un ejemplar de *National Geographic*. ¿Abidján será una isla? Llegará dentro de un momento. Se han citado un poco antes de las seis. Tomarán cocteles helados

Otra mujer lo espera en la isla. Basta comprar un boleto. Ha estado soñando con una mujer que no tiene cara. Hay en el sueño una piscina de musgo. Una piscina de líquenes verdes, con escalones blandos, vegetales. Y un campo de golf de arena. Ahora espera a una mujer que no es la del sueño.

El hombre que lee *Dos años de vacaciones* fuma lentamente, como si esperara algo o esperara alguien.

A lo lejos, mientras tanto, la isla es una faja oscura, una sombra azulada en el horizonte. La rodean gruesas nubes, como Adán cuando Dios Padre le transmite el soplo de la vida en el fresco de Miguel Ángel. El color del cielo será azul zafiro, un azul extraño e intenso, el azul del cielo que mira la gitana recostada de Rousseau *le Douanier*, mientras duerme, en el desierto, entre un león y una mandolina. Estará también el lucero. Cualquier historia verdadera debe remontarse a Adán y Eva. Son ellos, sin duda, los que se deslizan entre las aguas apacibles del lago con el propósito de visitar la isla. Hacen el viaje en una embarcación de piedra, con rostro de macho cabrío y cuello de cisne, que flota dulcemente sobre el agua

Nuestra vida era como
la de una isla recién
nacida...

HÖLDERLIN

El hombre que lee *Dos años de vacaciones* imagina la isla que, en ese mismo instante, está siendo imaginada por Julio Verne. Es una isla que no está en los mapas. ¿Una isla volcánica, la cima de

un continente sumergido? Una isla precaria que depende, para persistir, de que alguien se obstine en reconocerla. Del océano, memoria oscura, emerge como todas las islas. Si la estuviera imaginando Octavio Paz, sería una lámpara prendida en mitad de la noche. Imaginada por Verne, habría sido rescatada por Dios, o por la casualidad, de la tentación de la muerte. Sumergida tras un cataclismo geológico, habría resurgido como Fénix de las cenizas, como el adepto al término del rito. Orgullosa cresta, huella visible de la tentación, testimonio de una muerte simulada o de un milagroso resurgimiento. ¿Es Thera la evidencia habitable de la Atlántida? Frente al peñasco desmesurado de Santorini, Julio Verne repite: «Todo, salvo las más orgullosas cimas, se hundió en insondables abismos...»

Debe haber dormido una larga siesta porque se levanta fatigado, casi adolorido. A medida que el adormecimiento se disipa, empieza a comprender que ha dormido exactamente tres horas. El barco ha dejado de moverse después de una noche y una mañana de vaivén incesante. Con el impermeable colgado de los hombros, recorre pasillos largos, inestables, como en una borrachera. El piso, resbaloso, es una pista de hielo. La inercia del dormir es ingravidez, alivio, irresponsabilidad. El barco está detenido, pero se diría que no. Un enorme acantilado se acerca y crece,

Islas que atraen a
nuestros esquifes de
curva proa...

Coro de hierofantes en
los *Misterios de Eleusis*

...a la merced del mar
color de vino hay una
tierra hermosa y rica,
aislada entre las olas: es
la tierra de Creta...

HOMERO, *Odisea*,
XIX

Un país devastado en
el vasto océano, que
llaman Creta...

DANTE, *Infierno*,
XIV

al acercarse, lentamente. La isla, cada vez más grande, ple-tórica, avanza al asalto de la mirada: él está en una lancha y la cercanía inminente de un gran trasatlántico iluminado acomete a la mirada, como si pretendiera un abordaje. Alguien tararea una melodía de carpa o de pianola. Encima del acantilado, casas blancas y cúpulas. Abajo, la espumosa violencia del mar. Esa espuma blanca es señal de su ira. Isla y mar se excluyen y se complementan. Hay en su alianza algo soberanamente salvaje y no renuncia al oscuro designio de abolirse. Han quedado atrás las aguas de Creta y sus inmemoriales delfines voluptuosos, abandonados de Eros. El ejemplar de *National Geographic* se le cae de las manos. Abidján no es una isla. El Palacio de Minos no está en Creta: NO ESTÁ EN CRETA. A veces, la isla era visible desde la orilla. Otras no. Llegaba a esfumarse en los días de incierta transparencia y, cuando la humedad flotante se desvanecía, brotaba de improviso crecida, radiante, avanzando hacia el

encuentro de la mirada como
un trasatlántico lujoso y onírico,
cada vez más próximo

Daniel Defoe lo inventa y Verne le procura descendencia. Sólo una tenacidad alegre, regocijada, explica la innumerable progenie de aquel industrioso ancestro de Cándido, dispuesto a cultivar su propio huerto y a construir sobre la virginidad de la Isla el paraíso de la civilización, a la que añora como un huérfano devoto venera el recuerdo materno. Pero ¿son acaso idénticas de la de *Dos años de vacaciones* y la misteriosa isla donde Cyrus Smith reconoce como maestro al viejo navegante de las profundidades submarinas? Los jóvenes náufragos juiciosos, que añoran Auckland, admiten que su barco ha sido «perfectamente colocado en la playa por una ola complaciente» que lo trató con benevolencia, sin deteriorarlo demasiado. Mapas, instrumentos de precisión, plumas y papel, libros, vituallas son otros tantos cordones umbilicales que seguirán ligando a los náufragos con aquel «progreso inevitable» que Smith le recordó a Nemo al advertirle: «Vuestro error, señor, estuvo en suponer que el pasado puede ser resucitado...» Trazarán en seguida un mapa, pondrán nombres británicos a los parajes de la isla, decidirán seguir buscando el conocimiento en los libros, que el naufragio no les ha arrebatado. El orden se restablece. La vida se regirá por normas. La autoridad será justa y engendrada por el consenso y la reflexión. Sólo que, eventualmente, los quince niños náufragos, auxiliados por una confianza inquebrantable en los recursos de la razón para construir el Progreso, sueñan. Y basta que la vigilancia alerta del día los abandone para que se les cuelen en casa visitantes imprevistos: los fantasmas que habitan las profundidades de los acantilados. Y acaso sueñan también entonces viajar siete meses, veinte mil leguas, bajo la superficie ex-

plorando los múltiples tesoros que habrían constituido la sabia riqueza del capitán Nemo.

«¿No quieren que los acompañe? Yo puedo enseñarles el camino», ha dicho el niño. «¿Cómo te llamas?» «Me dicen Micaelillo.» Hay que subir y subir y allá arriba está el panteón. La campana llamará a las ánimas para que acudan a la ceremonia. Pero abajo está la feria. «Iremos primero a la feria.» Irán primero a la feria. Una feria sin rueda de la fortuna (Micaelillo hace una mueca) no es feria. Sin hacer mucho caso de la pareja que lo sigue el niño corre, hablando solo, entre la multitud de turistas. Al doblar una esquina vuelven a tropezarse: los llevará a la casa de los monstruos y a un túnel dizque para enamorados. Esperarán las ánimas. Falta para que den las doce. Hace frío. Beberán aguardiente azucarado, casi hirviendo. Comprarán matracas y flores de zempazúchil. Descubrirán, mirando al cielo negrísimo, que el alcohol dulzón es infinita y dulcemente mareante y que la luna, patina-

...la pálida luna
navegando entre jirones
de rasgadas nubes...

MARK TWAIN, *Diario
de Adán y Eva*

da como un pergamino antiguo en el interminable hueco de la noche, es otra isla. Entre empujones, casi sudando a pesar del aire gélido, se enredan en la inercia del gentío que va descendiendo y se enrosca, serpenteando la colina

con otra oleada de gente que sube la callejuela empinada como un sendero de cabras. Sería fácil extraviarse. La noche no terminará nunca: Para subir al cielo/se necesita/una escalera grande/y otra chiquita. Una alegría abisal y exorbitante brota desde algún sitio muy remoto. Dando tumbos, no tardarán en llegar. Siempre hubo algo grotesco y tenebroso en la palabra feria. Sube sube Catalina/sube sube Catalina/que desde el cielo te llaman sí/sí/que desde el cielo te llaman.

Yo he dicho que me propongo contar una historia. Que esa historia será una historia de amor y, en consecuencia, la historia de un sueño. Prosigo: soñar es remontar, hacia los orígenes, el curso de un río. O hacer un viaje al centro de la tierra. O buscar minotauros en laberintos acuáticos. Pero dicen que uno acaba por matar aquello que ama y quizá Teseo amó al Minotauro. Sea como sea,

la pareja segrega su espacio imaginario. Las parejas se encuentran en los parques por las mismas razones que tienen los asesinos para volver al lugar del crimen: vuelven a la réplica del paraíso que están condenados a perder. Sería imposible contar una historia de amor sin un parque o una isla. Y no hay nada más parecido a una historia de amor que otra historia de amor. Acaso se trata, tan sólo, de una secuencia infinitamente reflejada en múltiples espejos: la que se representa en un jardín llamado Paraíso Terrenal una tarde, ya a punto de caer la noche, cuando Eva le ofrece a Adán un hermoso fruto color granate. Si nos fijamos bien veremos que la serpiente resplandece como si no fuera más que un destello sinuoso de luz lunar.

Sebastián:

Creo que acabarán por llevarse esta isla en la faltriquera, para ofrecerla como una manzana...

Antonio:

...y sembrando las pepitas en el mar, brotarán más islas...

SHAKESPEARE, *La tempestad*

Una vez que se entra al túnel, no hay más que un camino: imposible desandar lo andado. Micaelillo insiste: no es más que un laguito, que se recorre en lanchas de juguete. ¿Y las galerías misteriosas y las puertas que se cierran detrás de uno como en las pesadillas? La voz del merolico es aguda como el chasquido de un látigo. Inventada en Bélgica, por un habitante de Brujas la muerta, la feria recorre el mundo con su carpa de quimeras, de hipogrifos y centauros. El túnel del amor, recita el pequeño guía improvisado que se niega a salirse de la escena, es un lago de

juguete cubierto por un toldo, que rodea a una islita verde, tan pequeña que sólo cabe en medio un arbolito redondo y muy verde, lleno de manzanas. El túnel del amor sirve para que los enamorados se besen adentro. Antes de entrar, comprarán algodones de azúcar color de rosa y huevos llenos de confeti. Se tomarán una fotografía asomando la cabeza por la ventanilla de un avión de cartón pintado de rojo. Y uno de los dos comprará, para el otro, un corazón rojo metido en un cubo de plástico transparente, un rompecabezas con las letras de la palabra LOVE.

La historia de los náufragos se insinúa con reiteración, como si tuviera algo que ver con la otra historia. Son personajes que se quitan y se ponen rostros, como máscaras. Hay una caracola rota y las muertes de Piggy y de Simón que cubren la isla como una niebla (William Golding *dixit*). ¿Se trata del último capítulo de una novela que empieza cuando san Balandrán busca la isla donde hubiera debido encontrarse el Paraíso o cuando, por primera vez, aquel cartógrafo radicado en Coimbra dibuja la Atlántida y, a su alrededor, grandes peces que emergen juguetonamente del mar?

TEATRO

Jardín de invierno
(Ediciones del Equilibrista, 1988)

HOMBRE

Hay un barco.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Un barco.

HOMBRE

Las arenas del desierto.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

El desierto. La arena.

HOMBRE

No soy un hombre que espera. Soy un hombre que representa el papel de un hombre que espera.

Pausa.

Y sin embargo...

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Se ponen de pie. Hablan al mismo tiempo.

No nos acordamos de nada. Ésa es la verdad. Todo lo inventamos. Jugamos a recordar para mejor olvidar. Celebramos un aniversario. Cultivamos un jardín de invierno.

El hombre se recuesta en el chaise longue. La mujer permanece de pie. La luz que llevaba la escena se concentra en ella y la seguirá en todos sus movimientos

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Pausa

Vestida de blanco, con sombrero de paja de Italia.

Pausa.

Esperando con la nieve.

Pausa.

Lo he dicho antes.

Pausa

Creo que eso ya lo he dicho antes.

Camina con cuidado, levantando el ruedo de la falda.

Debo tener cuidado. Hasta aquí llegan las olas. Se mojará el vestido.

Se detiene. Se protege del sol con la mano derecha sobre los ojos, mientras sigue sosteniendo la falda con la izquierda.

Los pájaros se han ido. Sólo quedan osamentas de peces, descarnadas en la arena.

Se va acercando lentamente a MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA, hasta que el halo de luz que la envuelve las abarca a ambas. Se sienta en el suelo, cerca de ella, alisando muy bien la falda a su alrededor. A veces le habla. Otras, otea el horizonte como si pretendiera no perder de vista un barco a punto de pasar del otro lado.

Anoche tuve un sueño.

Pausa.

A veces no me acuerdo de nada.

Pausa.

Un sueño terrible.

Pausa.

¿No oyes la música? Ya empiezan a bailar en el casino.

Pausa.

Me quedaré hasta que amanezca. Hace tiempo que no veo un amanecer en el mar.

Pausa larga. Se sacude la arena de la falda.

Tendré que aprenderme bien el papel. Tendré que vigilar la mermelada.

Pausa.

No ha nevado, dicen, hace mucho tiempo.

Pausa, inquieta.

Quizá no ha nevado nunca. El tiempo me abandona. A veces no me acuerdo de nada.

Pausa. Se reanima.

Me sé, de memoria, cómo vuelan las gaviotas. Me distraigo mirando los barcos.

Larga pausa.

Las horas enteras, distraída.

Pausa.

Déjame que te seque los pies. (*Esboza el gesto. La mujer deja descansar el pie entre sus manos. Se deja acariciar.*) No vayas a ponerte los zapatos. Te lastimará la arena. Tanta arena.

Sin transición.

Anoche he tenido un sueño terrible. Llegábamos a una gran casa de campo...

Otra vez sin transición: ahora el rostro se ilumina, rejuvenece.

Dicen que el año pasado no había nada. Nada más que los pinos. Este invierno, en cambio, han venido todos a estrenar el hotel.

Pausa. Se escucha, a lo lejos, una orquesta de charleston. Señala vagamente hacia la música.

Ya empiezan a bailar en el casino. Me gusta el paisaje. Me gusta el mar. Es un mar distinto. Han abierto las sombrillas en la terraza. Y mira allá enfrente. (*Señala.*) Te apuesto a que nunca habías visto, en tu vida, tantas casas rosadas.

Las dos mujeres hacen el mismo gesto: se tapan el sol para evitar que las deslumbre y ver mejor de lejos.

Me pasaré entre las mesas. Como si buscara a alguien. Dejaré que me vean.

Insinuantemente, festiva. La otra le toma la mano, juega a separarle los dedos como si fueran pequeños muñecos, le da un beso infantil, ruidoso, en la palma abierta y luego se hace acariciar todo el rostro, con suavidad, por esa mano.

Té contaré un secreto. Me ha pedido que me case con él.

Tararea What is this thing...? Mientras sostiene con las dos manos, mirándola embelesada, el rostro de MUJER DEL SOMBRERO DE

PAJA DE ITALIA. *Sin transiciones, la alegría la abandona y se pone tensa, ahuyentando con aspavientos una imagen intrusa.*

No quiero.

Pausa.

Había un árbol sin hojas, todo nevado, frente a la casa. No sé por qué. No sé. Pero era un mal presagio. Lo soñé. Un mal presagio.

Distraída, sonrío embelesada.

Al borde del agua, con un enorme paraguas abierto y un largo delantal blanco. Pero no llueve. No lloverá hoy. Un día precioso. No hace falta paraguas. Te aseguro que no llueve. Podremos dar un paseo. Un día precioso en la playa. Nunca había visto tantas cosas rosadas.

Pausa. Se levantan. Caminan de la mano por la playa, alternándose una y otra en la actitud protectora de una madre con su hija pequeña. Van y vienen. Recogen caracoles. Saludan a otros paseantes. De repente se detienen. Posan para una fotografía al estilo de los veinte, semiarrodilladas, abrazando rosas.

Tantas rosas. Rosas que se cuelan por todas partes. El año pasado no había más que pinos. La playa solitaria: los pinos. Pasaban barcos.

Plácida, como si no la asaltaran imágenes sombrías, se aleja un poco. MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA ha vuelto a sentarse y reasume el gesto de antes, inmóvil.

El paraguas lo lleva una anciana. Camina. Camina sin dejar ninguna huella sobre la nieve. Hay una casa pintada de rosa con las ventanas cerradas. Hacia allí camina. Un sueño. Un sueño terrible.

Se va arrastrando hacia la mesa. La otra, al verla acercarse, inicia un gesto magnánimo, como para obligarla a incorporarse.

Lindas casas. Casas color de rosa. Casa color de rosa frente a la playa.

Se echa a sus pies como una perra amorosa. El gesto de MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA se ha congelado. La luz que las aísla se desplaza hacia HOMBRE en el chaise longue.

HOMBRE

Yo sí me acuerdo. Me acuerdo de todo. Entro sin hacer ruido. Me acerco sin hacer ruido. Te sorprendo.

Pausa.

No. No es verdad. No me atrevo. No me acerco. No sé cómo acercarme. Me conformo con mirar. Estás sola. Te miras en el espejo.

Pausa; empieza a incorporarse.

No estás sola. Me equivoco. Hay alguien más, otra, esa que camina hacia ti desde adentro del espejo.

Se levanta con dificultad, arrastrando lastres mientras se aproxima a ella, llevándose el índice a la boca, sugiriendo silencio.

No hay que despertar a los sonámbulos.

Se mueve, él mismo, con la morosa pero infalible decisión de un sonámbulo.

Caminas. No me has visto. No sabes que te miro. Que la miro.

Se detiene frente a un espejo que habría estado ahí, al que se aferra con ambas manos para asegurarse algún equilibrio.

Los labios. Me gustaría pedirte. Preguntarte. Me gustaría tanto tocarte los labios.

Se acaricia los labios, voluptuosamente, como una mujer que se mirara en el espejo en un momento de deseo.

Los labios, un poco abiertos. Los dientes tan blancos.

Pausa.

Siempre entreabiertos. Siempre a punto.

Se acerca cada vez más a la mesa, sosteniendo aquel espejo cuidadosamente, hasta depositarlo en el suelo, donde él mismo se sienta, en posición de loto.

Miedo de que se rompiera. El espejo, por supuesto. Por eso no me atrevía. No me acercaba. Ha pasado el tiempo, si mal no recuerdo.

Pretende reconocer el sitio.

Estatuas. Estatuas de mármol. Pero está vacío.

Larga pausa.

Sus ojos a veces. Fijos. Los ojos tuyos. Los ojos de ella. Mirándome.

La luz se abre en abanico, abarcando a las dos mujeres inmóviles.

Una boca que te besa en el espejo. No la mía. La de ella. Una boca que es tu boca te besa en el espejo.

Pausa.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Que se ha incorporado y, en posición de loto, mueve rítmicamente el plumero con la mano derecha.

Espejos. Es cierto. Toda la casa llena de espejos. Cubiertos de nieve los espejos. Yo los limpio. Para eso estoy. No faltaba más. Yo limpio los espejos.

Sacude, como movida con un mecanismo de cuerda, uno, dos, tres espejos nevados.

Nieva. Adentro nieva.

Mira al hombre con curiosidad, intentando reconocerlo.

Ráfagas. Eso es. Ráfagas que van y vienen con ella. Ráfagas que arrastran pájaros. Pájaros que son mirlos. Ráfagas azules de repente.

Pausa. Hace como que las aparta.

Neblinas. Neblinas de vaho. (*Baja la voz, como para compartir un secreto.*) Nieva: nieve en los espejos.

Se le ha agotado la cuerda. Se relaja. Pretende tranquilizarlo.

Son cosas que pasan. Cosas de todos los días. Para eso me han contratado. (*Nuevamente con aire de complicidad.*) Mi oficio es sacudir la nieve.

Pausa.

Yo soy la mujer que sacude la nieve. Eso soy. Es mi oficio. Un oficio como cualquier otro.

Mira distraída a su alrededor y de cuando en cuando otea el horizonte, sin dejar de tararear
What is this thing...?

Anoche tuve un sueño.

HOMBRE

Recoge la melodía donde ella la deja. Pausa.

Yo no sueño. Nunca sueño.

Se repliega.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Camino. Camino por la playa.

Se ríe traviesa, incrédula, mientras MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA se ha levantado y se pasea entre los dos con estudiada lejanía. Se detiene un poco al margen y se queda mirándolos.

Un árabe, a media playa, despliega una tienda del desierto.

Hace girar el plumero como una sombrilla. MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA juega con sombrilla imaginada y se mimetiza a los gestos de MUJER DE EDAD INDEFINIDA.

La playa está llena, este verano, de sombrillas chinas. La mía es anaranjada.

De un salto muy ágil se pone de pie. De otro salto se sienta sobre la mesa.

Me da vértigo la altura. (*La confianza va dirigida a él.*) Pero me gusta trepar los arrecifes. Me siento con cuidado.

Se alisa la falda.

No debo resbalarme.

Se afianza.

Ni dejar que se moje el vestido.

Lo acomoda con cuidado, protegiéndose del sol con la mano derecha. La otra no deja de imitarla.

Hay veleros. Hay sombrillas en la arena. Mujeres con sombrillas chinas. Y en la arena otras sombrillas. De tela rayada. Con faldones. Sombrillas que parecen tiendas del desierto. Y crecen rosas. Han sembrado rosas en la arena. El aire y el mar son amarillos.

Silencio muy evidente.

¿Oyes la música? (*Es difícil saber a cuál de las dos va dirigida la pregunta.*) Ya empiezan a bailar. Es la orquesta del casino.

Cierra un poco los ojos llevando el ritmo, con graciosos movimientos de cabeza, de una melodía que sólo ellas dos escuchan.

Acabamos de casarnos. Tenemos todo el tiempo por delante. Me gustan los inviernos en la playa. Volveremos en invierno. Toda la playa será nuestra. Volveremos este invierno.

Inclina la cabeza, como para adormecerse, sobre su propio hombro derecho, pero no cierra los ojos. MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA reclina su cabeza, como para adormecerse, en el hombro izquierdo de ella.

HOMBRE

Pausa. Cuando habla, lo hace sin mirar específicamente a ninguna de las dos.

Así fue. Así te conocí.

Pausa.

¿Nunca te lo he dicho?

Pausa.

Nunca le he dicho que la quiero. Es difícil decir «te amo». Es como decir «tengo miedo».

Pausa.

Te hablo. Una broma. Nada más una broma, por teléfono. Me han dado tu número. Pasaré por enfrente, te digo. Abrirás las persianas. No saldrás al balcón. Sé mucho de ti. Tanto me han dicho. Quiero conocerte. Tomaremos helados. Por la tarde. En un sitio caro, con sombrillas, frente al mar. Llegas antes. Eliges tú el lugar. Una mesa adentro, cerca de la ventana. Vestida de blanco. Tú. También la mesa. (*Se ríe*) No sé por qué el sombrero. No me deja ver los ojos, casi.

MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA *se va enderezando poco a poco, tomando distancia de la otra, que permanece en la misma posición, sin moverse y con los ojos abiertos.*

«Yo creo que sí», eso me dices sin que te pregunte nada. Te tomo la mano. Tú apenas pero te dejas hacer.

Ella abandona su mano izquierda entre las dos de él.

«Podrías hacerlo mejor», eso te digo. «No es imprescindible», eso es lo que tú dices.

Lamentándose, con tono melancólico, nostálgico.

Todo pudo ser distinto.

Mirando a los espectadores, como intentando justificarse.

Es verdad, no teníamos los mismos recuerdos.

Se va consumiendo, lentamente, el islote de luz que envuelve a las tres figuras. HOMBRE y MUJER DE EDAD INDEFINIDA vuelven a sus sitios de prisa, como niños que no quieren ser sorprendidos en una travesura. Luz brillante sobre mecedora y chaise longue mientras la mesa, al fondo, se va quedando a oscuras.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Meciéndose.

Necesito acordarme. Saber por qué el sueño era terrible. Eran pocas las palabras. Tendría que acordarme.

Pausa.

Siempre cansada. Sin ganas de nada.

Pausa.

Pendiente del timbre, eso es. No estoy aquí para otra cosa. Mi oficio es velar. Estar pendiente. Ése es mi oficio.

Con tono de lección aprendida para repetirse de memoria.

La verdadera acción empieza entonces, cuando suena el timbre y el señor dice: «Han tocado el timbre, nana. De prisa. Ya es hora. Ya tendría que haber llegado».

HOMBRE

Pausa.

Podrías hacerlo mejor, le digo. Lo demás está borroso.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Como antes.

Abriré la puerta. Leeré en voz alta el telegrama.

HOMBRE

Pausa.

Salimos del café. Caminamos por la playa. Hay fiesta en el casino.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Nada más que decir. Todo claro. Todo en orden.

HOMBRE

Pausa.

Bailamos afuera. Bailamos en la arena. Podrías bailar sin parar, me dices. Viajar sin parar. Bailar. Te has quitado los zapatos. También yo.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Todo a punto. Podemos empezar. Empezar otra vez por el principio. Primera. Segunda. Tercera llamada.

HOMBRE

Pausa.

Tus pies fríos. Mis pies tibios. En la arena. Pasa un barco.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Voz que dirá, entre bastidores: «Tercera llamada. Tercera. Empezamos».

HOMBRE

Pausa.

Empieza a anochecer. Tiemblos un poco. Tienes frío.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Yo hablaré, un poco ausente, de la nieve.

HOMBRE

Pausa.

Me quito el saco. Déjame que te tape, te digo.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Un juego. Ni más ni menos. Una farsa.

HOMBRE

Pausa.

Tu cuerpo en la arena.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Lo que pasa, pasa siempre en otra parte.

HOMBRE

Pausa.

Tu cuerpo húmedo en la arena.

Pausa.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Todo habría sido distinto. Yo recordaría el sueño.

Pausa.

Una playa, pero no la misma.

Pausa.

La casa de campo en la playa. Gris la casa, no color de rosa. El mar sin color. La playa solitaria. Alguien habría

cerrado, por dentro, la puerta de la casa. No yo. Yo estaría afuera.

Pausa.

Una casa, de otro paisaje, frente al mar. No habría casino. Ni parejas bailando. Ni música. Nadie en ninguna parte. Temblaría. Tendría frío. Sería invierno en esa playa.

Pausa.

Anoche lo habría soñado. La playa, vacía, no estaría vacía.

Pausa.

Algo terrible adentro. En esa casa.

Pausa

Afuera, dos monjas caminando. Tocas negras. Pájaros. Pasan a mi lado sin mirarme. Cordones blancos, llenos de nudos. Surcos en la arena.

Los borra con el dorso de la mano. Sonríe.

Todo en orden. La playa, la misma. La casa, rosada. Nada terrible ha sucedido. Todo tranquilo. La casa cerrada. Yo adentro.

Pausa.

Un hermoso sueño: nieve en la playa.

Se repliega.

HOMBRE

Se despereza como un gato que ha dormido demasiado.

Saldré a pasear un día de éstos. Caminaré. Pasearé por la playa. Habrá gente. Amigos, conocidos. Nos diremos qué tal. Qué tal. Hasta luego. Está por empezar la temporada. Todos al mar. Todos han venido. La casa estará pronto terminada. Cerca del mar, como querías. Aquí serás feliz. Te bastará con asomarte, una que otra vez, a la ventana. No tendrás que salir. No te hará falta. Querrás saber, a veces, si habrá baile en el casino. Te diré que sí. Que un día de éstos iremos a bailar. Serás feliz. Seremos felices.

Tararea What is this thing...?

Una casa frente al mar. Regalo de aniversario. Mi regalo.

Pausa.

No te lo esperas. Te daré la sorpresa. Desde la ventana lo veremos. Veremos pasar el *Mauretania*.

La luz se extingue. En la penumbra, el hombre se acerca a la mesa, se inclina sobre la mujer, la besa, la acaricia, la obliga a incorporarse y a bailar con él al compás de una melodía que no se escucha. Bailan, en silencio, envueltos en un haz de luz que excluye lo demás. Se detie-

nen. Él la besa y empieza a desnudarla. Se extingue el haz de luz. Cuando se ilumina de nuevo la escena, MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA ha vuelto a ocupar su sitio, HOMBRE está en la mecedora y MUJER DE EDAD INDEFINIDA en el chaise longue.

HOMBRE

Café. Pan tostado. Mermelada. Hora de tomar el desayuno. Todo en orden, en la secuencia adecuada. Primero el desayuno. Luego el timbre. Todo dispuesto para momento culminante.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

La cocinera no ha venido esta mañana. El señor ha ordenado lo de siempre: café; pan tostado; mermelada. Serviré el desayuno. Todo en orden: el señor es el señor, yo soy la nana. Volveremos a ocupar nuestros lugares.

Se levantan. Intercambian lugares sin mirarse.

HOMBRE

Pausa.

Todo habría podido ser distinto. Yo habría salido a pasear un rato por la playa.

Pausa.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Todo pudo ser distinto. (*Lo mira, a la vez, con sorna y compasión.*) Ahora no hay nada que hacer.

Se mece.

Repetimos. Esperamos.

HOMBRE

Tengo miedo. Alguien piensa en mí. Como en un sueño. No me gustan los sueños.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Viene. Me cuenta sus secretos. No tengo yo la culpa. Siempre ha sido así.

Se mece.

Nos sueña. Pero si el señor lo ordena le diré que deje de soñar-nos. Que debo levantarme. Ir a la cocina. Servir el desayuno. Recibir el telegrama.

HOMBRE

Podrías decir: me niego a recibir el telegrama. Podrías decir: me niego a formar parte de esta escena. Tú lo querías. Eso querías: salirte a tiempo de la escena.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Está escrito. Tendré que levantarme. No queda más remedio: uno representa su papel. Eso es lo que uno hace. El señor extraña que ahora diga lo contrario. Las cosas son como son. No puedo salirme.

Meciéndose.

Si pidiera salirme, la escena sería otra, no sería ésta la escena.

HOMBRE

Intenta, inútilmente, llenar el vaso.

Lo que ocurre es siempre lo mejor. Por algo está escrito. Es mejor, después de todo, que llegue el telegrama. Sabremos la verdad. Toda la verdad. Los telegramas nunca mienten.

Pausa.

Mañana será otro día.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Como hoy. Otro día para volver a empezar. Primera. Segunda. Tercera llamada.

Meciéndose.

Entramos en escena. Empezamos a olvidar.

HOMBRE

Recordamos.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Que preferimos olvidar.

HOMBRE

Para eso son buenos los aniversarios.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Cualquier día es bueno.

HOMBRE

Todos los días son iguales.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Cada día un aniversario. De algo. De alguien.

HOMBRE

Un día como hoy alguien sale de viaje.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Otro día como hoy, un año después, se celebraría el aniversario.

HOMBRE

Un día como hoy, en una playa, un paseante solitario encuentra un cuerpo. Con agua en los pulmones. Con arena. Encuentra el cuerpo.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

De una desconocida.

HOMBRE

No desnudo. Cubierto.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Con un vestido de seda.

HOMBRE

Todos los días sucede. En esta playa o en otra. Todos los días.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Es la historia de todos los días. Cuerpos cubiertos con vestidos de seda.

HOMBRE

Con agua en los pulmones. Con arena.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Barcos a lo lejos.

HOMBRE

A cuatro millas. A cuatro millas de la costa.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Después, un años después, se celebra.

HOMBRE

Se celebra el aniversario.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Habría pasado un año.

HOMBRE

Habrían pasado muchos años.

*La luz se extingue. Se escucha, cada vez más cerca,
What is this thing called love? con vagas inter-
ferencias de charleston. Bruscamente se hace el
silencio. La voz de MUJER DEL PISO ALTO
acentúa, en la oscuridad, ese pegajoso silencio.*

MUJER DEL PISO ALTO

Un trasatlántico enorme atraviesa la escena. Yo, ustedes, todos viajamos en un barco que se llama *Mauretania*. Todos soñamos, desde el mar, con el desierto. Los invito cordialmente a permanecer en sus lugares hasta que la travesía haya terminado. Hasta que el barco llegue a su destino. Los invito a reflexionar brevemente sobre la palabra destino. Es una palabra que amo. También podríamos pensar brevemente, durante este breve lapso de silencio, en la palabra amor. Es un juego, sólo un juego. Juguemos a preguntarnos qué es eso que llaman amor. Disfrutemos el silencio.

Estridencia de charleston, interferida por melodía romántica.

Pido un minuto de silencio.

Persiste la música hasta que, desafinada, como por cuentagotas se va extinguiendo.

Eso es. Así será mejor. Se extingue música ruidosa de los ruidosos veinte. Nos envuelve, en su tela de araña, el silencio.

El silencio es una tela de araña viscosa, atrapante.

Todos ustedes, los que creían mantenerse al margen, los que se imaginaban estar mirando desde afuera, está adentro, son parte de la escena, entran en el juego. Si intentaran levantarse antes de tiempo no podrían. Los invito cordialmente a permanecer en sus asientos. Pero no se engañen. No hay opción. Estamos atrapados. También ustedes. Atrapados en un sueño que nos sueña.

Se desliza lentamente la pantalla, de izquierda a derecha, proyectando imágenes de cabalgatas que atraviesan el desierto, cielo muy azul, mármoles rotos, capiteles, frisos, el temblor de la luz en el aire silencioso del desierto.

Cabalgatas que atraviesan el desierto. Cielo muy azul. Mármoles rotos. Capiteles. Frisos. El temblor de la luz en el aire silencioso del desierto. Espejismos de un desierto que se dibuja, tembloroso, sobre el mar. Un sueño que nos sueña.

A medida que se desvanecen las imágenes, una luz muy blanca, brillante, va invadiendo la escena: la luz que irradia un enorme trasatlántico que la atraviesa lentamente. HOMBRE y MUJER DE EDAD INDEFINIDA abandonan sus lugares mientras pasa el barco. De espaldas a los espectadores lo miran pasar, protegiéndose los ojos de la Luz deslumbrante y haciendo gestos de saludo y despedida. Desde cubierta saludan, se despiden, mujeres vestidas de blanco con sombreros de paja de Italia. La escena queda iluminada únicamente por la Estela de Luz que deja el barco.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

De pie, sacudiendo el aire con fruición de autó-mata.

Soy una mujer de edad indefinida. Soy una mujer que limpia sin descanso el polvo de los años.

Se congela en el gesto, como si jugara el juego de las estatuas.

HOMBRE

De pie, brindando.

Soy un hombre que se bebe, un día y otro también, todos los años que han pasado.

Derrama cuidadosamente el contenido del vaso vacío.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Con el plumero finge protegerse del sol.

Yo miro pasar los barcos. Miro pasar el *Mauretania*.

HOMBRE

Yo miro pasar los barcos. Ninguno es el *Mauretania*. Tengo buena memoria. Muy bien que lo recuerdo. Se habló mucho de aquello. Salió en los periódicos. A grandes titulares. Lo recuerdo muy bien: «Naufragio de un palacio flotante». Hace años. Tantos años. Desde entonces no navega el *Mauretania*.

Silencio.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Espero el momento de servir el desayuno. Eso hago.

HOMBRE

Café. Pan tostado. Mermelada. Como todos los días. Sin dejar que cambie nada. La escena se repite. Empezamos.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Hacemos como que empezamos.

Pausa.

Esperamos.

HOMBRE

Podría ser una obra de teatro.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Podría ser.

HOMBRE

Estaríamos en escena. Afuera sería de noche. Adentro, hoy por la mañana.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Estamos en escena. No somos nadie. Somos lo que inventan otras miradas.

HOMBRE

Bastaría que dejaran de mirarnos.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

¿Bastaría?

HOMBRE

Camina lentamente hacia el chaise longue. Se recuesta. Mira hacia los espectadores. Mira hacia el fondo donde emerge, como una aparición, MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA, que permanecía en la sombra.

Me mira. Yo la miro. Sentada frente a la mesa. La mesa con el largo mantel blanco. La reconozco. Ella, vestida de blanco, con el mismo sombrero de paja.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Se sienta en la mecedora, mirando fijamente cualquier punto más allá de los espectadores. Se abanica con el plumero. Se mece.

Un sombrero de paja de Italia.

HOMBRE

Tengo miedo. No quiero acordarme.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Es ella la que se acuerda.

Sobre Pavana para una infanta difunta, a ritmo de charleston, hablan al mismo tiempo HOMBRE y MUJER DE EDAD INDEFINIDA, primero como si rezaran, luego como si declamaran.

Hemos estado esperando la nieve.

Hemos estado esperando la nieve.

Pero es inútil.

Pero es inútil.

Se han puesto de pie, rígidos, para el recitativo. Vuelven a sentarse. MUJER DEL PISO ALTO ordena sus papeles. Toma de la mesa el sombrero de paja. Se lo pone. Recoge canasta y tijeras de jardín. Con la misma naturalidad, se agacha, y va desenrollando la soga, dejándola caer muy lentamente. Luego se va deslizado ella misma, sirviéndose de la soga, con la canasta colgada del brazo, hasta el piso bajo. Va jalándola hasta la mesa. Se acerca a MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA y se la anuda al rededor del cuello. La soga va arrastrando, muy lentamente, el cuerpo, que empieza a elevarse poco a poco hasta quedar suspendido, meciéndose, encima de HOMBRE y MUJER DE EDAD INDEFINIDA que permanecen ensimismados, au-

sentas. MUJER DEL PISO ALTO se ha sentado, mientras tanto, a tomar el té. Termina una taza y se sirve otra. Bebe un sorbo. Se levanta y ensaya varias poses, como si se mirara en un espejo. Se calza unas sandalias de ballet que el mantel disimulaba. Empieza a bailar con gestos desmesurados la Pavana, que suena a marcha fúnebre y a charleston, alternativamente. Baila en círculos, cada vez más cerrados, alrededor de los dos personajes y del cuerpo que se balancea en medio de la escena. MUJER DE EDAD INDEFINIDA se incorpora, indiferente a lo que está sucediendo, y sacude copos imaginarios por todas partes, incluyendo el cuerpo ahorcado. Luego se queda inmóvil, paralizada en un gesto inconcluso mientras HOMBRE pretende llenar nuevamente el vaso a pesar de que las botellas están vacías y se queda igualmente paralizado. MUJER DEL PISO ALTO gira al rededor de una y de otro, que se van animando en la medida en que ella va perdiendo impulso hasta que cesa de bailar y se detiene, un poco al margen, mirando hacia los espectadores y sugiriendo silencio con el índice sobre los labios. HOMBRE y MUJER DE EDAD INDEFINIDA se abalanzan sobre el cuerpo, que les será arrebatado una y otra vez como si alguien lo manejara desde arriba, igual que una piñata, hasta que logran atraparlo y repartirse sus pedazos haciendo jirones, en el forcejeo, vestido y sombrero. El cuerpo desnudo es el de una muñeca desarticulada y patéticamente obscena: una niña violada que irradiara una violenta, intolerable, dulzura. Habla MUJER DEL PISO ALTO mientras HOMBRE y MUJER

DE EDAD INDEFINIDA, *ataviados con restos de sombrero y vestido, ejecutan danza ritual en torno a los despojos de MUJER DEL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA. Terminada la danza, devoran en silencio su corazón, que cualquiera de los dos habría arrancado a mordidas. La luz va acentuando brillo y blancura hasta hacerse literalmente cegadora.*

MUJER DEL PISO ALTO

Shhh... Calma. Recomiendo mucha calma.

Pausa.

Nos obligaba a soñarla. Eso era todo. Alguien tenía que poner el punto final. Tuve que hacerlo. Lo demás les toca a ellos.

Silencio.

La ceremonia ha terminado. (*Dirigiéndose a los espectadores.*) Ustedes, señoras y señores, pueden levantarse. Ya es hora. Pueden abandonar la sala y olvidar este breve intermedio: aquí no ha pasado nada. Es afuera, en la otra escena, donde pasan cosas. Yo me despido. Me despido.

Les dice adiós, como si despidiera a los pasajeros de un barco a punto de zarpar.

Buen viaje. Hasta la vista. Daré un paseo. Eso es. Creo que daré una vuelta por la playa.

Camina hacia atrás, con canasta colgada del brazo, sin dejar de despedirse. Bruscamente se extingue la luz, para restablecerse casi de inmediato con una intensidad idéntica a la que iluminó la escena al principio de la obra. HOMBRE y MUJER DE EDAD INDEFINIDA reproducen, en chaise longue y mecedora, el gesto primero de la primera escena, vistiendo sus atuendos de siempre. Ha desaparecido el piso alto. No quedan rastros de la muñeca.

HOMBRE

Pausa.

No es más que un viaje.

Pausa.

Pronto será hora.

Pausa.

Pronto habrá vuelto.

Pausa.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Pausa.

Lo hemos repetido tantas veces.

Pausa.

Han pasado tantos años.

Pausa.

Siempre vuelve.

Silencio. La luz se recoge con parsimonia, hasta condensarse en el color amielado que rodea a Santa Bárbara en el cuadro de Van Eyck: es el sol filtrado de un jardín de invierno.

HOMBRE

Pausa.

Escribía cartas.

Pausa.

Hablé de trineos solitarios, de Maguncia, de la terraza del castillo de Heidelberg.

Pausa.

Un viaje a Alemania en invierno.

Pausa.

Quería hacer un viaje extravagante.

Pausa.

Aquel año.

Pausa.

Fue entonces.

Pausa.

MUJER DE EDAD INDEFINIDA

Pausa.

Podría.

Pausa.

Podría nevar.

Pausa.

¿Y si nevara de repente?

Silencio. Al fondo de la sala suena el clic de una cámara fotográfica. Flash deslumbrante. No cae el telón. Los actores permanecen fijos, patinados, como figuras de cera. Sobre los espectadores cae la nieve.

México, 1979.

POSDATA: ENSAYO

Función de la novela
(Joaquín Mortiz, 1973)

*No han quedado lugares vacíos en los
palacios vacíos. Todo está lleno de belleza*

Boris Pasternak
Salvoconducto

SI LA NOVELA es un relato paralelo al relato de la vida, ordenado de cierta manera, para expresar algo que el novelista no hubiera podido expresar de otra manera, que probablemente no era completamente claro para él antes de escribir la novela y que sólo empezó a manifestarse en imágenes comunicables a medida que se fue integrando el libro, ha llegado el momento de preguntarnos por qué un escritor escoge, en un momento dado, esa forma a la que desde hace algunos siglos se ha llamado novela, por qué la prefiere a otros modos de relato, como el cuento, o a otras formas del discurso, como el ensayo. La pregunta que se desprende naturalmente de esa exploración en torno a la novela es cuál es su función, la que cumple en la vida del escritor y la que, eventualmente, realiza en la vida del lector que, en el acto de leerla cierra y culmina un ciclo de creación, aunque el autor no se haya planteado esa secuela de su propio acto de escribir y aunque la necesidad que lo impulsa a ejercitar ese acto sea independiente de sus consecuencias posteriores. La novela parece responder, si atendemos al testimonio de ciertos novelistas, a una necesidad de integración: el relato de la novela integra lo que en el relato de la vida ha quedado disperso, ata los cabos sueltos, encuentra un sitio definitivo para todo aquello que corre el riesgo

de perderse y, al dar unidad a esa materia propicia al olvido, imprime una unidad en la vida del escritor. La novela surge, como si dijéramos, del presentimiento de algo pero sólo a medida que progresa la escritura se va relevando el sentido de la visión inicial. Michel Butor no cree que haya otra forma literaria, en nuestros días, cuyo poder de expresión sea tan grande como el de la novela. La novela puede integrarlo todo, es capaz de encontrar un lugar para «los incidentes en apariencia más insignificantes de la vida cotidiana y los pensamientos, las intuiciones, los sueños aparentemente más alejados del lenguaje cotidiano»¹. Sería entonces un medio privilegiado para tender lazos y ligar lo que, por estar disperso, equivale antes de la aparición de la novela a un asalto caótico de estímulos acumulados por la vida que amenazan la estabilidad del escritor hasta el punto de obligarlo a buscar en la novela un punto de arraigo, un modo seguro de mantenerse en pie. El esquema previo es la primera concreción de aquel presentimiento que condiciona la necesidad de la novela. Pero lo que empieza a gestarse es un organismo vivo, que irá fortaleciendo su estructura ósea, sus ligamentos, la circulación interior y un sistema propio de relaciones con el mundo de fuera. Y a medida que ese organismo vivo va creciendo, le comunica su integración a la persona del novelista: «No sé, en consecuencia, lo que pasa en un libro, no soy capaz de resumirlo más o menos, sino una vez que ha quedado terminado». Esa toma de conciencia del trabajo novelesco va a revelarlo (al novelista) en tanto que él mismo va revelando algo, va a conducirlo a expresar sus razones, a desarrollar en él los elementos que mostrarán cómo está ligado al resto de la realidad y en qué medida él mismo puede esclarecerla; el novelista empieza a saber lo que hace y la novela empieza a decir lo que él es.

1. M. Butor, *Répertoire*, Les Éditions de Minuit, París, 1960, p. 272

Pero esa reflexión que se produce en el interior del libro no es sino el comienzo de una reflexión pública que va a esclarecer al escritor mismo. El escritor trata de constituirse, de dar una unidad a su vida, un sentido a su existencia. Pero ese sentido no puede darlo evidentemente por sí solo; ese sentido es la respuesta misma que encuentra poco a poco entre los hombres la interrogación que es una novela².

El lazo entre autor y lector sería repetido tantas veces como el autor encontrara lector, la incitación a una integración nueva del mundo en el lector a la vez que su ser mismo recibiría, de una manera indeleble, la huella de una organización interior que se le aparece como un punto de referencia, un espejo y a veces un reto de su propia organización vital. Sartre asegura que si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, su obra no llegaría a ser jamás un «objeto», es decir, que el paso de la obra del plano subjetivo al objetivo requiere del concurso de otro, el lector que completa el proceso de creación. Muchos escritores suelen despreciar un poco el papel del lector, sosteniendo que no escriben para nadie, sino para ellos mismos y seguramente lo sienten así, auténticamente. Pero entonces ¿por qué la necesidad, que sienten también, de publicar el libro? «Para que mi voz pueda durar –ha escrito Butor– es absolutamente necesario que sostenga su propio eco». Cada libro es un enigma que no tiene una sola respuesta, sino muchas, numerosos sentidos escondidos que cada lector encontrará y resolverá a su manera. Nadie lee la misma novela o, más bien, cada novela se transforma en el contacto con los lectores en una infinidad de libros distintos. Si al leer una novela empieza a borrarse el ambiente que nos rodea y empezamos a vivir, un poco o un mucho, en el que nos propone el novelista, a pesar de que ese mundo del revés del espejo esté hecho exclusivamente de palabras y si

2. M. Butor, *op. cit.*, p. 274.

la fuerza del mundo paralelo puede llegar a ser tan grande que las vidas de los personajes ficticios empiezan a acompañarnos en nuestra propia aventura biográfica como experiencias que hubiéramos vivido es porque ese mundo y esos personajes han recibido de la imaginación y de la memoria del novelista una vida excepcionalmente intensa cuya fuerza aspira a imponerse y lo logra, como síntesis significativa, capaz de introducir significados en cada relato de cada vida individual. El lastre que pesa sobre el novelista está constituido por la multitud de datos de la vida cotidiana que pugnan por introducirse en el libro. Sin embargo el novelista elige la novela, quizá porque el relato en que ha estado inmerso es demasiado presionante y la única manera de superarlo es sujetándolo a esa selección, reducción, traslado, depuración, mitificación que le permite la novela. La novela es un recurso para despojarse, mediante un proceso de afinamiento que tiene algo de la catarsis, de ese relato de la propia vida, a la vez que se le fija definitivamente en la redondez perfecta y lejana de la obra.

El novelista puede hacerse la ilusión de que el acto de escribir es sólo el traslado al papel de un material que está en su mente, compuesto únicamente por su imaginación, y podrá resentir y aún desesperar por la insuficiencia del lenguaje para transcribir con exactitud lo que la imaginación elabora. He oído a Salvador Elizondo afirmar que, en el paso de la mente a la escritura, queda mucho afuera que no logrará ser transmitido jamás. Kafka lo expresaba así, en un asiento de sus *Diarios*, el 15 de noviembre de 1911: «Es indudable que todo lo que se me ha ocurrido hasta ahora, aun en excelente estado de espíritu, ya sea palabra por palabra o simplemente al azar, pero en palabras ya explícitas, se vuelve en el papel, cuando trato de escribirlo, seco, equivocado, duro, molesto para todos los que me rodean, tímido, *pero sobre todo incompleto*, aunque no se me haya olvidado nada de la inspiración original... ciegamen-

te, al azar, aferro lo que puedo de ese torrente, de modo que lo que consigo al escribir no se puede comparar con la plenitud de la exaltación, es incapaz de reproducir esa plenitud...» y probablemente esa pérdida, o ese desperdicio, es inevitable.

Pero para saber qué es la novela, o, en última instancia, cualquier texto emparentado con esa forma del discurso que es el relato, no es posible pasar por alto el otro elemento que siempre interviene: la novela es una alianza inexplicable entre memoria e imaginación, entre lo que fue y lo que podría haber sido y de esa relación surge su función integradora. Viene a ser un puente entre lo que se ha perdido, hubiera podido perderse y un futuro probable que se hace para siempre presente. «Así como el objeto de la memoria es un acontecimiento que ya no existe, el objeto de la imaginación puede ser algo que nunca ha existido ni existirá. Así la memoria y la imaginación amplían grandemente el mundo de la experiencia humana. Sin ellas, el hombre viviría en un presente limitado y estrecho, sin pasado y sin futuro, restringido a lo que casualmente ocurre, dentro de las casi infinitas posibilidades del ser. Sin la memoria y la imaginación, el hombre no podría ser ni poeta ni historiador...»³ ni, por supuesto, novelista, que es una manera singular de ser, al mismo tiempo, historiador y poeta. Con el historiador comparte la necesidad de narrar, cuya aparición Hegel consideraba paralela al acontecer histórico mismo (es historia tanto lo que acontece como la narración de lo que acontece). Sólo que el historiador se atreve a narrar únicamente después de haber investigado y comprobado la veracidad de los hechos que efectivamente tuvieron lugar. El novelista realiza una investigación, acercándose al historiador, cuando pretende reconstruir una época, como es el caso de Carpentier en *El siglo de las luces*. Pero no olvidemos la declaración de Pasternak: «Lo importante

3. *The Great Ideas, a Syntopicon of Great Books of the Western World*, Enciclopedia Britannica, 1952, p. 134.

no es la exactitud histórica de la obra, sino la re-creación afortunada de una época. Lo que cuenta no es el objeto descrito, sino la luz que cae sobre él, como la de una lámpara en una habitación distante»⁴. El historiador se parece al novelista cuando selecciona y rechaza materiales y aplica un criterio personal en la interpretación de lo que ha ocurrido: las versiones de la historia difieren tanto como las visiones del mundo de los grandes historiadores. La novela y la historia tendrían una función semejante en tanto que el lector se asoma al mundo a su través. Y también se parecerían, si escuchamos a Hegel, en que «ni pueblos ni gobiernos han aprendido nunca nada de la historia, ni han actuado de acuerdo con principios deducidos de ella». La lectura de una novela no transforma al mundo: es evidente que puede influir en la visión del mundo del lector pero es mucho más importante que modifique los actos de los hombres, si hemos de escuchar también a Freud, quien explicó suficientemente, hace más de medio siglo, en qué remotas motivaciones infantiles se genera la conducta de los individuos adultos.

Poesía era, para los griegos, todo lo que suponía un acto de creatividad humana. El primero de sus grandes poetas fue el narrador de la *Odisea* y, para Platón y Aristóteles, los poetas eran «contadores de cuentos». La aspiración de los novelistas mayores a construir universos omnicomprendidos donde todo lo humano esté representado se realiza con personajes, situaciones, destinos concretos y ese modo de descubrir lo universal en lo singular es propio de la poesía. La imaginación del poeta, nos dice Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*, encarna formas de lo desconocido y da, a lo que no era nada, un lugar y un nombre. ¿No es eso, precisamente, lo que hace el novelista? William James, al estudiar las diversas manifestaciones del ge-

4. *El oficio de escritor*, Ediciones Era, México, 1968, p. 89.

nio humano⁵, advertía que lo que distingue a los razonadores abstractos de los hombres de intuiciones puede ser, no como sería dable pensar a primera vista, una cierta superioridad de la mentalidad analítica, que abstrae los lazos de semejanza entre las cosas, sobre la mentalidad artística, que da testimonio de ellos sin abstraerlos: el paso a la etapa de abstracción puede deberse a una ausencia de ciertas sensibilidades emocionales.

«Tiene que haber una penuria en el interés por los detalles de las formas particulares, que permita a las fuerzas del intelecto concentrarse en lo que es común a muchas formas.» Aquel que percibe el esplendor de lo particular es un poeta, o un novelista, mientras que el filósofo sólo captará, con cierta sequedad, sin la riqueza de la visión estética, los caracteres comunes, las analogías generales. Es rara la coincidencia entre las dos formas del genio y James sólo se atreve a citar, como poseedores de ambas, a Platón y a *monsieur* Taine. El salto hacia la claridad, nos enseña Gabriel Zaid en su *Máquina de cantar*, es el hallazgo de las relaciones entre las cosas: no es otra la esencia del arte y de la poesía, que vienen a hacer «el lugar feliz del encuentro». Yo diría que el novelista es alguien que sabe hacer del lenguaje narrativo el lugar del encuentro entre lo que la vida hubiera dejado desligado o hubiera perdido.

Integrar es configurar un cosmos donde antes sólo había caos. Si Dios y lo sagrado llenaran al mundo, la novela sería innecesaria. Los mitos fueron las primeras explicaciones que el hombre inventó para adjudicarse un lugar dentro de un orden del universo regido por lo sagrado. Eran, por ello, factores de integración y de estabilidad. Pero cuando dejan de servir de lenguaje común donde todos los hombres pueden encontrarse, cuando el terreno seguro de lo sagrado empieza a temblar peli-

5. W. James, *Principles of Psychology*, edición de Great Books of the Western World, Enciclopedia Britannica, University of Chicago, 1952, p. 687.

grosamente tiene que aparecer otro mundo imaginario capaz de servir de punto de encuentro y así surge la literatura. «La poesía se despliega siempre en la nostalgia de un mundo perdido. Con esos fragmentos de la realidad que se destacan para él (para el poeta) de lo demás, va a tratar de reconstruir una edad de oro perdida, con esos momentos maravillosos, esos lugares maravillosos, esos hombres maravillosos o esas mujeres, un paraíso perdido, una vida anterior, un tiempo que debe recuperarse, tejiéndolos entre sí con la cadena de la prosodia».⁶

Pero la novela, al contrario, y salvo en sus primeras manifestaciones caballerescas y pastoriles, ha tenido poco que ver con la Edad de Oro y con lo maravilloso y mucho con lo cotidiano. Michel Butor es, entre los contemporáneos, uno de los que ha reflexionado con mayor lucidez acerca de la naturaleza y la función de la novela. No perdamos de vista el curso de su razonamiento: «Así como una gran novela es insustituible, todos los acontecimientos ordinarios que ha captado van a adquirir, en virtud de ella, un carácter insustituible, pero la distinción se hace no mediante una muralla exterior que impida la entrada a ciertos acontecimientos habituales, a ciertos escenarios vulgares, en ese dominio cerrado, sino a través de una estructura que va a poder integrar todo aquello que a primera vista nos parecía sin interés». Y: «El novelista es aquel que percibe que una estructura comienza a esbozarse en lo que lo rodea y que va a perseguir esa estructura, a hacerla crecer, a perfeccionarla, a estudiarla, hasta el momento en que sea legible para todos. Es el que percibe que las cosas a su alrededor empiezan a murmurar, el que va a convertir ese murmullo en palabra».⁷

Aunque el hombre moderno tenga la noción de vivir dentro de un cosmos y de ser parte de algún orden universal, esa noción

6. M. Butor, *Repertoire II*, pp. 17-18.

7. *Ibid.*, pp. 25-26.

es demasiado abstracta en relación con la vida que vive todos los días para contrarrestar la sensación de incoherencia del mundo concreto donde se mueve. Conviene advertir, pues, que cuando digo *mundo* en el contexto de este libro no me refiero al universo que todo lo abarca y dentro del cual la tierra, habitación del hombre, es un minúsculo fragmento. Hablo específicamente del ámbito humano del mundo, el que suscita en cada uno de nosotros una respuesta a la infinidad de estímulos que nos lanza constantemente.

Pero aun así, aun restringiendo la noción del mundo al inmediato que nos rodea, esa noción estará siempre condicionada por la situación del hombre dentro del otro mundo más amplio: la idea de que el cosmos, del que sabe que forma parte, denota orden y belleza se ve disminuida por la pérdida de una confianza narcisista que ya hace mucho no lo acompaña, la de ser el centro, creado a imagen y semejanza de Dios, de un universo en el que todo estaría configurado para su disfrute o, por lo menos, referido a su ser, reflejo del ser divino. Y es precisamente el hombre moderno, que se ha quedado huérfano de Dios y empequeñecido, como al garete en el universo, el que inventa el relato novelesco como un recurso para encontrar una identidad, negar el caos y sustituirlo, una vez más, con el cosmos.

«El mundo real, tal como se da en este momento, es la suma total de todos los seres y los acontecimientos que lo componen. Pero ¿podemos pensar acaso en semejante suma? ¿Podemos imaginar por un instante lo que sería un corte transversal de toda la existencia en un punto definido en el tiempo? Mientras yo hablo y las moscas zumban, una gaviota atrapa un pez en la boca del Amazonas, un árbol cae en los bosques del Adirondak, un hombre tose en Alemania, un caballo muere en Tartaria y en Francia nacen gemelos».⁸

8. William James, en *The Great Ideas*, p. 1127.

Un número casi infinito de acontecimientos contemporáneos constituyen, a cada instante, el mundo. Pero ¿qué enlaza a hechos y experiencias ajenos, dispares y aun irreconciliables? Todo hombre sensible o reflexivo se ha hecho alguna vez la pregunta que James, filósofo, se formula: ¿existe un lazo significativo entre todo eso, que una lo disperso en algo que pueda hablamos elocuentemente, con la coherencia de un todo orgánico? Si el filósofo se satisface con esa coexistencia colateral como el único orden efectivo del mundo, el novelista no se conforma y se siente inclinado a rectificar ese mundo, porque le parece incompleto, porque algo lo incita a encontrar otros ordenamientos que presiente o intuye, aun antes de verlos claramente objetivados fuera de sí. Algo le parece completo: el mundo real, exterior e interior, lo que percibe y su manera de percibirlo, no le bastan y la sensación de fluctuar entre vacíos y grietas que afectan la coherencia de la vida llena al escritor de inquietud y lo obliga a llenar los vacíos con palabras, a sustituir lo real imperfecto, defectuoso, incoherente, con lo imaginario que, por un extraño salto, parece salvar de alguna manera esa oquedad del mundo, aunque la refleje.

Rescatar la vida de la pérdida constante que amenaza todo y que se resume en y va a dar siempre a la muerte, nos diría Proust, es la función de todo arte, que fija el pasado, lo detiene y lo retiene, recupera lo transitorio y traslada a la sustancia efímera, escudridiza, de la vida, que no cesa de evadirnos y de dejarnos atrás, a una especie de oasis bendecido por el privilegio de la eternidad. ¿Una eternidad engañosa, un espejismo? Acaso sí, pero el artista no puede prescindir de ese espejismo para sobrevivir: si la eternidad del arte es efímera, como ha dicho Malraux en *Voix du silence*, más efímera aún es la vida. El hombre, sujeto a un destino mortal, crea con el arte un «antidestino»,⁹ su única manera de escapar a la muerte y la sobrevivencia de que puede hablarse en la de la *for-*

9. A. Malraux, *Les voix du silence*, Gallimard, 1951, p. 637.

ma, testimonio siempre de la victoria de un hombre sobre el destino.¹⁰ Y si es así con todo arte, si esa es la función de la forma cada vez que emerge y se separa del caos, ¿qué ocurre cuando la forma es la de una novela? «La novela moderna es, para mí, el medio de expresión privilegiado de lo trágico del hombre»¹¹; «De todas las de Tolstoi y de Dostoievski, a Proust, a Joyce y a Faulkner, una de las corrientes más profundas de la novela occidental está hecha de la interrogación del destino».¹²

De todas las formas del discurso es el relato novelesco el que aspira a abarcar más de las relaciones del hombre con el mundo. El relato novelesco, por su parecido con el relato de la vida, acentúa la ilusión de estar fijando esa vida. Incluir lo cotidiano, hasta el incidente más pequeño, y lograr una sensación de otra cosa, de haber salvado lo cotidiano de la cotidianidad, depositándolo en un ámbito intacto, protegido e inafectable es el prodigio de la novela.

A Thomas Mann el contacto con el mundo le comunica una impresión de infelicidad, en la que descubre el verdadero sustrato de lo real. La novela es el resultado de esa condición infeliz del hombre y la manera de no dejarse devorar por ella: es la encarnación de una forma de la experiencia trágica y la posibilidad de transformar la vida en un nivel ideal. El héroe de Mann no escoge su destino sino que «vive en enemistad con la felicidad»: el «elegido» es un ser trágico, que tiene que aceptar su doble condición. No es el paradigma de las virtudes del racionalismo occidental, sino un ser vulnerable, que no aspira a preservarse, a mantenerse intacto, que se entrega al peligro, a lo que perjudica y consume. Por debajo de los actos y las palabras el interior del mundo es, tal como lo descubre Tonio Kröger, miseria e irrisión y, sin embargo, él mismo sostiene:

10. *Ibid.*, p. 639.

11. *Malraux par lui-même*, Le Seuil, p. 66, nota 25.

12. Prefacio a *Qu'une larme dans l'océan...*, de Manès Sperber, Calmann Lévy, p. xx.

«si algo es capaz de hacer de un hombre de letras un poeta es precisamente ese amor burgués que siente por todo lo que es humano, viviente y habitual».

La necesidad de la obra surge de la contradicción y la incertidumbre de un mundo donde nada es completamente blanco ni completamente negro, donde prevalece un juego constante entre las luces y las sombras y ante el cual sólo cabe la reserva, el mantenerse un poco al margen, con cierto alejamiento que se acentúa con la ironía y el humor. Félix Krull y Adrian Leverkühn serían, en los dos extremos, los héroes característicos de Mann y la encarnación de los dos tonos de su experiencia del mundo, que son la ironía y la tragedia. Él mismo veía su obra como una especie de transacción muy particular con el arte, lo único luminoso que podía prevalecer en medio de la negación, del silencio, de la noche. Y sus extensas obras narrativas eran, según lo afirma en el *Diario del doctor Faustus*, maneras de garantizar una unidad en su vida. Insiste en ello en el breve *Relato de mi vida*: «En realidad cada obra constituye... una realización fragmentaria, pero cerrada en sí misma, de nuestro ser; y semejante realización es el único y penoso camino que nos permite hacer experiencias con éste...»¹³ Es decir, por volverlo fragmentario en algo completo, «cerrado en sí mismo», la novela impide la dispersión del ser y lo condensa, como si dijéramos, alrededor de un núcleo que revela los significados, al relacionar las cosas. Mann asegura que no hay absolutamente nada inventado en *Muerte en Venecia*: «El paciente del cementerio norte de Munich, el siniestro navío de Pala, el viejo presumido, el sospechoso gondolero, Tadzio y su familia, la marcha impedida por el error con el equipaje, el cólera, el sincero empleado de la oficina de turismo, el maligno saltimbanqui, o cualquier otro detalle que pudiera citarse: todo estaba allí, y lo único que faltaba era colocarlo en su lugar para que mostrase, de un modo asombroso,

13. *Relato de mi vida*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 42.

su capacidad interpretativa dentro de la composición»¹⁴. Nada inventado, sino el orden nuevo que integra y colman los vacíos que la realidad hubiera dejado abiertos. Pero tomemos con reservas ese «no hay inventado absolutamente nada». ¿No es acaso la imaginación la que encuentra el orden que ha de darse a tanta dispersión? ¿No es ella la que colma los huecos y la que instaura la alianza entre lo que fue y lo que podría haber sido? ¿No es ella, y sólo ella, a la que puede atribuirse la facultad integradora del relato?

La muerte de Virgilio es uno de los ejemplos quizá más evidentes de un relato que se origina de una oquedad intolerable. Broch se encuentra en la cárcel, confinado por los nazis que han invadido Austria en 1938. Lo acosa la inminencia de la muerte y, para poder sobrevivir, necesita sacarla de sí mismo y verla afuera, contemplarla con distancia y hasta complacencia, como un espectáculo de belleza serena y perfecta. Debe entrar en el conocimiento desnudo de la muerte mediante una concentración que él mismo llamó hipnótica y, a la vez, debe propiciar que se rompa por momentos esa concentración para crear el efecto literario: «Si no se hubiera roto yo habría muerto, con toda probabilidad, de una manera absolutamente concreta, en posesión de un conocimiento auténtico de la muerte (a diferencia del suicidio), pero sin la posibilidad de consignarlo por escrito»¹⁵. Broch que, por el desarrollo de su biografía real parece un personaje de Thomas Mann, dejando obrar en sí un proceso de afinamiento interior, sintiéndose cada vez menos inclinado a la vida práctica y eficaz de los negocios para entregarse progresivamente a la vida del espíritu, tenía plena conciencia, sin embargo, de la dificultad de ese «donde sí» en un mundo que sentía muy vacío de cualquier «totalidad». Pero, a pesar de la sensación de que cierto ridículo se insinuaba en tor-

14. *Ibid.*, p. 43.

15. H. Broch, *Letras*, carta del 16 de agosto de 1943, p. 219.

no al intento de «darse» y a pesar de haber confesado, en 1934, que ya no había ninguna eternidad posible, ni siquiera la pequeña eternidad burguesa, y que había renunciado a la ilusión de servir, con la escritura, «al propio infinito y al infinito del mundo», no puede dejar de escribir y trabaja sin descanso, con sólo cinco horas diarias de sueño, hasta que muere de un ataque al corazón. Las graves preocupaciones que abrigaba acerca «del gran problema de la posición del terreno del conocimiento y del terreno de la literatura en relación con el mundo actual y dentro de él»¹⁶ no paralizan su inclinación a encontrar en la novela una síntesis totalizadora del yo y del mundo como una manera de construir al individuo y quizás, aunque esto cada vez le pareció más incierto, de influir en la conciencia de los hombres.

El desacuerdo entre el escritor y el mundo como origen de la novela es evidente en autores tan diversos y a la vez tan cercanos como Faulkner y Musil. El infortunio del hombre en el universo de Faulkner es su naturaleza temporal. El hiato hombre-mundo se ahonda, es verdad, con la culpa, la culpa de los antepasados que pesa sobre los vivos como una obsesión inevitable. Pero la amenaza es, sobre todo, la temporalidad: «sólo cuando el reloj se detiene puede surgir el tiempo de la vida». Quentin, la última conciencia de la familia Compson, el último que representa el deseo de perdurar, se siente a la vez irresistiblemente atraído hacia la muerte. La muerte y su hermana, por la que siente un amor incestuoso, son en definitiva la misma cosa: asumir el destino de la familia muerta, ser para siempre un Compson, precisamente por escoger la muerte, por romper el reloj antes de morir para interrumpir la continuidad del tiempo y acceder a un mundo de símbolos inextinguibles. El suicidio de Quentin es el intento más desesperado de sumirse en los orígenes, y toda la obra de Faulkner es un esfuerzo por

16. H. Broch, *op. cit.*, p.117.

integrar algo con lo que se ha desintegrado de un orden tradicional que, si bien había estado maldito por haberse fundado en la injusticia, llevando en sí las semillas de su propia ruina, había dejado sin embargo al hombre cierto margen para definirse como ser humano: el de los códigos y los conceptos caballerescos de la virtud y el honor. El incesto es la condenación, el infierno, pero una condenación mediante la cual se mantiene algo del pasado, se rescata el honor de la familia. La integración incestuosa puede reconstruir algo del núcleo familiar ya casi disuelto y perdido. Quentin y Candace se aman porque añoran la infancia y el restablecimiento del pasado familiar, pero su amor no puede realizarse ni los conducirá nunca a una comunión mística, como sucederá con la pareja incestuosa de Musil. No es la culminación de una experiencia radiante, sino el castigo por una fidelidad irrenunciable a un mundo muerto. Todo lo que separaba a Faulkner de un ordenamiento ideal y añorado, ese vacío que no le permitía vivir en paz con la memoria de su familia y de su raza, es lo que lo obliga a escribir y a construir sobre el hueco de la memoria del Sur el condado mítico de Yoknapatawpha.

Cuando se publican *Las tribulaciones de Törless*, un crítico inteligente cree descubrir en la pequeña obra la posibilidad de restituir a la experiencia «esa atmósfera flotante entre lo que toca al espacio y lo que toca al alma»: es decir, esa materia inmaterial que se cuaja sólo cuando, en la obra de arte, lo real se transfigura, tocado por el espíritu o, para evitar una noción tan imprecisa y ambigua, por la imaginación del artista. Y Juan García Ponce, seguramente quien conoce mejor a Musil entre nosotros, nos dice: «Ante *El hombre sin cualidades* es casi imposible dejar de sentir que nos encontramos frente a algo más que una novela... pero también es imposible olvidar que el libro es antes que nada una novela, una forma de arte, que sólo comunica esa sensación de totalidad como tal. Su carácter descansa en la ne-

cesidad de convertir en literatura la realidad, toda la realidad, incluso la del autor, porque la realidad sólo puede encontrarse en la literatura, en el nuevo espacio y el nuevo tiempo con una forma y un orden propios que crea el arte»¹⁷. Y afirma García Ponce que es la búsqueda absoluta de lo imponderable lo que rigió la obra de Musil. El relato de la vida no realiza esa necesidad de absoluto, y la unión mística de Ulrich y Agatha es el máximo acercamiento a la posibilidad de llenar, en la novela, el vacío de la vida. Lo que Törless buscaba en las matemáticas no era nada sobrenatural: «No busco nada fuera de mí, persigo algo dentro de mí, algo *natural* y que, sin embargo, no comprendo». Hay algo que toda la actividad de la vida, por racional, útil y práctica que pueda ser, deja sin asir, algo que no sólo no puede explicarse sino que ni siquiera puede nombrarse: es la razón misma de ser del hombre, en busca de la cual parte Ulrich, renunciando a todas las cualidades que le servirán para el éxito material, con el fin de encontrar una cualidad única que ha perdido en el proceso de toda su vida: su propia verdad. En el umbral del reino milenario, cuando los dos hermanos sienten anuladas todas las distancias en el mediodía radiante del jardín, sobreviene lo que sólo puede describirse como el acercamiento de Dios mismo: es entonces cuando el mundo, desvanecidas las contradicciones, parece colmado por la transfiguración.

Rilke siempre sostuvo que los *Cuadernos de Malte* no eran estrictamente autobiográficos, sino obra de ficción. El libro es, de cualquier manera, su único intento narrativo y está marcado por una obsesión: «La existencia de lo terrible en cada partícula de aire. Tú lo respiras en su transparencia; pero se precipita en ti, se endurece, adopta ángulos, formas geométricas entre los órganos. Pues todos los tormentos y horrores que han ocurrido en los lugares de suplicio, en las cámaras de tortura, en los manicomios,

17. J. García Ponce, *El reino milenario*, Arca, Montevideo, 1969, p. 15.

en las salas de operaciones, debajo de los puentes al declinar el otoño: todo esto es de una pervivencia tenaz, subsiste por sí mismo y se adhiere celosamente, en su terrible realidad, a todo lo que existe». La terrible grieta del dolor, del horror del mundo, es tan intolerable que el poeta necesita encarnarlo en un personaje para hacerlo vivir una historia ficticia que de algún modo lo rescate a él mismo del naufragio de lo real. La biografía de Malte es una manera de conjurar la autobiografía. «Después de él van a ser posibles todas las melodías» (carta a Kipperberg, del 25 de marzo de 1910). ¿Hacer que Malte descienda a los abismos puede evitarle al artista correr el peligro de perderse? Rilke es consciente, como lo demuestra una carta de Lou Andréas Salomé, de la ambigüedad que siempre trae consigo el intento de trocar el propio destino por el de un personaje de ficción: «¿No puedes imaginarte que vaya a la zaga de este libro como una especie de náufrago superviviente, sin saber qué partido tomar en lo más íntimo de mi ser, a la deriva e incapaz ya de cualquier otra ocupación?». Había querido hacer de ese libro un corte, el punto de partida para un viaje y he aquí que su personaje lo desgasta, como si para darse «el lujo inmenso de su ocaso» tuviera que prestarle el otro, el vivo, hasta la última gota de su sangre.

La sensación de transitoriedad perseguía a Virginia Woolf: «Con frecuencia me encuentro diciendo algo que es como una despedida después de cenar con Roger, por ejemplo, pensando en cuántas veces volveré a ver a Nessa...» La vida tenía a la vez un sólido cimiento, algo duro y profundo que parecía venir de lo más hondo del mundo y un aire de movilidad, una propensión a evanecerse con la rapidez de las nubes. «La única manera de mantenerme a flote es trabajando... En cuanto dejo de trabajar siento que empiezo a hundirme, a hundirme más y más. Y, como siempre, siento que si me hundo más llegaré a la verdad. Ése es el único alivio; una especie de nobleza...» Pocas veces se ha expresado tan claramente la ambigüedad inherente al acto de escribir, la con-

tradición implícita en la naturaleza de la escritura: se alimenta de los vacíos, de los abismos, de lo desintegrado para constituir a partir de ello algo sólido a lo cual sea posible aferrarse; se nutre del descenso a la oscuridad, como si sólo de esas sombras pudiera des-puntar la luz y la verdad. El contacto con las cosas elementales del mundo, un asidero concreto sobre la existencia, tenía que completarse con la escritura: «Creo que es verdad que uno adquiere cierto control sobre las salchichas y la merluza si las pone en palabras» (domingo 8 de marzo de 1941). Sería el último asiento de su diario. Muy pronto, también un día de aquel mes de marzo, las cosas concretas y las palabras, y la vida imaginaria, dejarían de ser operantes. La escritura dejó de integrar todas las pérdidas del mundo porque ella, que venía arrastrando desde siempre la pérdida de sí misma, decidió asumirla definitivamente e incorporarse a las aguas del río Ouse. En el último gesto, se ligaba al agua, aquel de los elementos que encerraba el sentido de la vida como muerte constante, deslizamiento, movilidad ininterrumpida, símbolo eminente del destino último de todos los seres y de todas las cosas.

¿Niega el suicidio de Virginia Woolf, o el suicidio de Pavese o el suicidio de Hemingway la suficiencia de ese espejismo que es el mundo de la ficción para sustentar el gran hueco de insuficiencia que le deja al escritor el mundo de este lado del espejo? Pavese cierra así su diario: «Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más». Y antes: «En mi oficio soy rey. En diez años lo hice todo... Estoy más desesperado y perdido que entonces. ¿Qué he creado? Nada... Hoy sé cuál es mi triunfo más alto... y a ese triunfo le falta carne, le falta sangre, le falta vida». ¿No es acaso esa lúcida, terrible certidumbre del suicida la negación de cualquier supuesta facultad taumatúrgica de la escritura? Él existe todavía pero todo se desploma a su alrededor, a pesar de las palabras. Pavese, estudiando la literatura, había descubierto que la novela del siglo XVIII nació cuando un mundo se derrumbaba y, precisamente, para sustituir aquella consistencia que el mundo perdía. Él mismo pertenecía a

una generación cuyos valores habían sido sacudidos, despreciados y por fin llanamente ignorados por el fascismo y la guerra, pero la inadecuación de Pavese para sentirse «situado» en el mundo era más profunda que la de otros italianos de entonces: «Todos los hombres –escribía en su diario el 26 de noviembre de 1936– tienen un cáncer que los roe, un excremento cotidiano, un mal a plazo fijo: su insatisfacción; el punto de colisión entre su ser real, esquelético, y la infinita complejidad de la vida». El triunfo literario no bastaba, evidentemente, para sostener en el mundo a alguien para quien el fracaso mayor estaba en no saber hacer las pequeñas cosas de la vida: puede sentirse en posesión de algún *control* sobre el mundo aquel que se construye una casa, que conserva a un amigo, que satisface a una mujer, que se gana la vida como cualquiera. A él, en cambio, lo persigue la obsesión de buscar una muerte que, por ser voluntaria, significara algo, fuera el gesto definitivo de la vida. Lo mismo que Kafka, ha aprendido que la felicidad excluye la inclinación a hacer literatura. ¿Qué significa la necesidad de narrar? Buscarle un sentido al tiempo: «Narrar, en suma, no es más que el acto por el cual convertimos el tiempo en mitología, escapamos de él». Y narrar significa también volver siempre, una y otra vez, a una imagen mítica, que germina en cada escritor como el origen y la síntesis de su experiencia: el enloquecimiento complacido en Dostoievski, el aislamiento de la cárcel en Stendhal. Es decir, narrar es dar un orden temporal a un universo organizado por el narrador para poder habitar él mismo en un cosmos hecho a su imagen y semejanza. En ese cosmos, la vida gira alrededor de uno o varios núcleos situacionales que encierran la clave de su experiencia y de su visión. Pavese escribe, entre otras cosas, para no sentirse simplemente a fumar porque entonces puede ocurrir lo peor: empieza a filtrarse la ansiedad y es inútil preguntarse qué cosas de la vida práctica engendran el miedo porque el vacío está adentro: «... la grieta existe, es evidente. *Hell*». (29 de mayo de 1946.) Escribe porque la vida sería un horror todavía mayor sin el

proferimiento gratuito de las palabras, esas palabras que se suceden unas a otras sin ninguna utilidad práctica. Pero sólo ya muy cerca del final descubre la clave de su dilema, lo que borra la contradicción aparente entre el acto de narrar el mundo y el acto de abandonarlo voluntaria y definitivamente. Los muertos, reflexiona Pavese, escapan al deterioro de la vida, se conservan intactos. «En el fondo tú [segunda persona en la que se desdobra en su diario para hablar el único diálogo del que sentía verdaderamente capaz] escribes para estar como muerto, para hablar desde fuera del tiempo, para convertirte en recuerdo para todos. Esto por lo que se refiere a los demás pero ¿y para ti? ¿Te basta, acaso, ser recuerdo para ti mismo, muchos recuerdos? ¿Ser *Parsi tuoi, Lavorare stanca, Compagno, Dialoghi, Gallo?*» No le bastaba, sin duda, pero llegó un momento en que había agotado cualquier otra posibilidad de vivir y sólo le quedaba el recurso de vivir en la muerte: el suicidio era, como la escritura, colocarse para siempre fuera del tiempo. Elegía la muerte por no querer morir nunca, por quedar prendido en ese recuerdo de un gesto inscrito, de manera indeleble, en la memoria de los demás. «La idea del suicidio —escribe el 1^o de enero de 1950— es una protesta de vida» y «Queremos *ser*, queremos *contar*, queremos —puesto que debemos morir— morir con valor, con clamor, *quedar* en suma... Siempre se enlaza al amor la voluntad de morir, de desaparecer; ¿acaso porque, siendo el amor tan imperiosamente vida, al disolverse en él la vida ésta sería afirmada aún más?»

«Mantener lo poco que se puede mantener en este mundo que se desintegra» es la angustiada aspiración de Kafka durante toda su precaria existencia. Un ser dolorido, que no deja de sentirse marginado del mundo, apesado entre la memoria y un futuro siempre incierto, náufrago entre las dudas que asedian las palabras que trata de afincar entre él y el mundo. «Cuando me siento ante mi escritorio, mis sensaciones corresponden a las de un hombre que se cae en medio de la Place de l'Opéra y se rompe las pier-

nas». ¿Podría sugerirse mayor desvalimiento, una más extrema fragilidad? Sujeto por invisibles ataduras, presiente que sería aún peor desatarlas porque son su única protección. Obligado a llevar una vida práctica, a cumplir con las obligaciones de una oficina monótona y completamente ajena, una de sus prisiones —porque fueron múltiples expresiones de Kafka— es esa doble vida que lo escinde y lo tironea, tanto que en momentos límites no parece haber otra salida sino la locura. Pero hay momentos afortunados, cuando la literatura parece acercarlo a algo semejante a la felicidad: una clarividencia que, excepcionalmente, lo colma y lo satisface. La escritura es la única salida para alguien tan privado de apoyos, que se siente «echado del mundo a puntapiés». «Me siento separado de todo por un espacio vacío, a cuyas fronteras ni siquiera pretendo acercarme». Con fuerzas tan precarias sólo le es dado dirigirlas todas en un solo sentido y dejar que se atrofien las demás posibilidades, las direcciones múltiples en las que invierten pero también dispersan sus reservas vitales la mayoría de los hombres sanos: «Esto era necesario, porque la suma total de mis fuerzas era tan escasa que aún todas reunidas no alcanzaban ni a medias a satisfacer las exigencias de mis propósitos literarios». Aún en ese único acto de liberación que es para él la escritura, no deja de sentirse perseguido por la impresión de estar sujeto a un proceso, acusado y condenado. Pero, de cualquier manera, la novela es algo sólido a lo que es posible aferrarse: «A pesar de toda mi inquietud me aferro a mi novela, como un monumento que mira hacia lo lejos y se mantiene firme sobre su pedestal». Y nuevamente: «Mi novela es la roca donde me aferro, y no sé nada de lo que ocurre en el mundo». Meterse en el mundo de la novela basta para borrar el mundo torturante de afuera, del cual parece separarlo un foso insalvable. Hay un vacío en el escritor y, a su alrededor, una angustiante insatisfacción que sólo puede llenarse con palabras: «La terrible tensión y la alegría, a medida que el relato se desarrollaba ante mí, como quien avanza sobre la faz del agua. Varias

veces, durante la noche, cargué todo mi peso sobre las espaldas». Cuando se logra uno de esos estados privilegiados que permiten decir todo lo que hay que decir, el escritor experimenta, con una apertura absoluta, una certidumbre excepcional de coherencia: él es un centro, un núcleo donde convergen todos los elementos que habían permanecido en estado de latencia y que coinciden, de repente, para integrar un universo sólido, plasmado, radiante. Lo que era para Kafka «la espantosa inseguridad de la existencia íntima» retrocedía, en esos tiempos fuera del tiempo en los que podía agotar algo en una noche de vigilia y de escritura, ante la invasión todopoderosa del «mundo prodigioso» del que se sabía depositario. Ahí estaba y reclamaba ser expresado: «...Preferiría mil veces destruirme, antes que retenerlo o enterrarlo dentro de mí. Que para eso estoy aquí, me parece evidente». La firmeza maravillosa e innegable que suscita en él la escritura no es comparable con ninguno de los sentimientos que le produce el simple hecho de vivir, reducido la mayoría de las veces a un insaciable desmoronamiento. «... Pero a pesar de todo escribiré, pase lo que pase; es mi lucha en defensa propia». La sensación de volar incesantemente hacia la cima de las montañas, expuesto siempre al riesgo de desplomarse, al «tormento eterno de morir» es la constante de su vida. «La destrucción sistemática de mi persona, al correr de los años, me parece asombrosa; ha sido como el lento ensancharse de una grieta en un dique, una actividad perfectamente intencional». Ha vivido en la frontera entre su soledad y el mundo, sin retraerse nunca completamente ni dar tampoco el paso hacia fuera: del milagroso equilibrio con que ha podido mantenerse en ese filo de navaja depende su obra. El desacuerdo irremediable con la realidad le dicta estas palabras: «Sólo la literatura está indefensa, no vive por sí misma, es una broma y una desesperación». Una desesperante broma que devora y sin la cual, terrible paradoja, sólo quedaría la locura o la muerte porque la literatura es el único nivel donde se sincroniza la angustiada diferencia de ritmos entre

la vida interior y la de afuera. Es tal la fragilidad del equilibrio, que la más mínima brecha que se añade a la ya habitual es un signo de catástrofe. Cualquier alteración del orden doméstico que proteja, aunque sea precariamente, es intolerable: «La mucama que por la mañana se olvida de traerme agua caliente convulsiona mi mundo».

Cuando el novelista no ha dejado un testimonio directo, el diario o las cartas, no es tan fácil descubrir sus relaciones con la novela como el tránsito hacia un mundo más habitable, aunque ese ámbito de la imaginación se destile de la agonía cotidiana. Entonces, hay que buscar los indicios en la obra misma y casi siempre llega uno a descubrirlos cuando se trata de un novelista auténtico, para quien la novela es un modo de integración y un recurso para sobrevivir. Lo hemos visto en Broch, en Faulkner, en Musil. Algunos, como François Mauriac, pueden declarar que todo su mundo novelesco surgió como «sí cuando tenía veinte años una puerta dentro de mí se hubiera cerrado para siempre sobre lo que habría de ser el material de mi obra». La presión de un mundo acumulado durante la infancia y la adolescencia, que pugnaba por volverse palabras, relato, escritura para que el hombre François Mauriac pudiera vivir el resto de su vida, lo transforma en el novelista François Mauriac, que no quiere observar ya nada, sino simplemente *redescubrir*. Pasternak valoraba la prosa novelesca como el medio de expresión de esta época: «La obra de hoy debe recrear segmentos enteros de la vida». Pero al mismo tiempo advertía: «La grandeza de un escritor no tiene nada que ver con el tema en sí, sino únicamente en la medida en que el tema toque al autor». No hay materia grande ni pequeña para la escritura, si no la intensidad con que el escritor esté ligado vitalmente a ella. Katherine Anne Porter está segura de haber traído en la sangre la necesidad de narrar: en su familia se habían dado grandes narradores de historias, narradores orales, y la vida familiar la marcó para siempre, «punto absoluto de toda partida y de toda llegada». Su obra na-

rrativa es un intento de reconciliar la escisión entre la memoria de la infancia y el mundo de afuera, que tanta curiosidad le producía desde los seis años y al que decidió lanzarse a los dieciséis, cuando se fugó de Nueva Orleans y se casó. «La vida humana misma puede ser casi puro caos, pero el trabajo del artista —lo único para lo que éste sirve— consiste en tomar esos puñados de confusión y cosas disímiles, cosas que parecen irreconciliables, y juntarlos en un armazón y darles algún tipo de forma y significado». Si la novela sirve al novelista para colmar los vacíos del mundo, cuando el novelista es mujer se acentúa la dispersión del ser, la fragmentación de la persona, que se comparte más entre numerosas exigencias, demandas que el mundo le hace de donación, de entrega. La mujer suele sostener con la realidad una relación más inmediata que la del hombre; su contacto con las cosas, con los aspectos más primarios y elementales de la subsistencia son más cercanos pero, a la vez, esa obligada vecindad con el desgaste cotidiano de lo real le agudiza la inquietante percepción del desgarramiento al que está sujeta y del acopio de fuerzas que debe hacer para integrar tanta dispersión y encontrar su aposento en la obra que viene a ser para ella, mucho más que para el escritor, ese «cuarto propio» del que hablará Virginia Woolf, con una connotación mucho más concreta. «A una la crían —nos dice K. A. Porter— con la curiosa idea de la disponibilidad femenina en todos los sentidos espirituales y de prestarle servicio a cualquiera que lo exija. Y supongo que ésa es la razón de que me haya tomado diez años escribir esta novela (*Ship of Fools*), que ha sido interrumpida por cualquiera que lograra entrometerse en mi vida».

El misterio que rodea el acto de escribir se manifiesta en cada uno de los instantes en que se despliega la creación, pero si hay algo difícil de explicar en todo este proceso es, precisamente, el contraste entre la fragilidad que el escritor suele atribuirse y la enormidad de esfuerzo sostenido que requiere la obra, cualquier obra por supuesto pero muy en especial la novela, por su exten-

sión y por la complejidad de estructura que exige la integración en una forma de lo que la vida ha dispuesto con tanta incoherencia. Hay escritores que no pueden escapar de la novela quizá porque necesitan más que otros la morada singular de un universo a la medida propia. «... Pobre novelista aquel —ha dicho Malraux—, para quien la novela fuera *únicamente* un relato»¹⁸ y hasta un escritor tan inclinado, como Aldous Huxley, a convertirlo todo en un juego ingenioso de la inteligencia, le concede a la novela un sitio muy especial: «Yo creo que la novela, y la biografía y la historia, son *los* géneros... son *inmensamente* importantes... Dostoievski, quién lo duda, es seis veces más profundo que Kierkegaard porque escribió *novelas*. En Kierkegaard se encuentra uno con ese Hombre Abstracto todo el tiempo... y ése no es *nada* comparado con el Hombre Novelesco realmente profundo... En la novela tenemos la reconciliación de lo absoluto y lo relativo, por decirlo así, la expresión de lo general en lo particular».¹⁹

Escribir una novela es la única manera de saber cuál es el destino de tantos seres y tantos hechos que acosan nuestra memoria y nos persiguen como almas en pena, conminándonos a encontrarles reposo y a darles paz. Sólo sentándonos a escribir, invocando a las palabras para que ellas lo informen con una realidad mucho más real de la que hubieran podido tener sin su concurso, nos está permitido instalarlos en el sitio definitivo que un orden superior les tenía preparado. El artista, diría Faulkner, «tiene un sueño y ese sueño lo angustia tanto que debe librarse de él». Es tan necesario para el novelista ese nuevo universo que ha añadido al otro, con la secreta esperanza de desplazarlo y sustituirlo, que si desapareciera su creación el universo entero se desplomaría.

18. *Voux du silence*, p. 333.

19. Las opiniones de Huxley, Katherine Anne Porter y Pasternak han sido tomadas de las entrevistas respectivas, recogidas en el volumen *El oficio de escritor*, publicado por Era.

La soledad es indispensable para la construcción de esos universos sobrepuestos, y Lawrence Durrell atribuye la motivación del artista a esa «fuerza motora que lo impulsa... su aislamiento, la dislocación del instinto societario». Henry Miller tuvo en 1937 un atisbo decisivo para su historia personal, cuando supo que o bien se volvería loco o realizaría algo grandioso. No me interesa juzgar ahora si el resultado de ese presentimiento, su obra literaria, fue o no grandiosa. Lo que me importa es comprobar, una vez más, que a cada novelista le presiona tanto el mundo que lleva dentro, dotado de una intensidad tan preponderante sobre el mundo de los demás, que no le queda sino aceptarlo como el único mundo real e imprimirle la integración y el orden de la forma, de la novela. Porque la otra alternativa, temible y temida por todos los novelistas, es sumergirse al garete en ese mundo propio, en el desorden confuso de la locura. Afirmar que existe una cercanía entre el artista y la locura no es arrastrar viejas y superadas pretensiones del romanticismo. La vecindad es cercana, puesto que la diferencia es quizá tan sólo en la de un matiz: el artista es alguien que percibe un mundo que podría llegar a convertirse en el mundo de la locura, sólo que lo hace sin permitir el deslizamiento, sin soltar amarras, con la atención muy despierta, lúcida, cuidando de no abandonar el punto de apoyo, el arraigo de un terreno firme dónde pisar. Miller escribía a Durrell, en la primavera de 1937: «Nunca me he sentido realmente relajado en los últimos años. Un afán constante, una obsesión por largar todo lo que tengo adentro. Y no terminaré nunca. Estoy condenado a escribir a perpetuidad». Hacía tres años, entonces, que había publicado su primer libro, a los cuarenta y dos. No es difícil imaginar que antes de escribir *Tropico de Cáncer* la inminencia presionante de lo que todavía no encontraba salida fuera tan torturador como para identificarse con la amenaza de la locura. Una vez que empieza a fluir, a desplegarse y objetivarse, todo lo demás sobra, hasta el afán del viaje, la curiosidad por ver mundo. Durrell lo acosaba,

con su entusiasmo característico, invitándolo a reunirse con él en Grecia. Miller intenta explicarle: «Mi vida se ha convertido en una cuestión sumamente maquinista, en el buen sentido, en la cual escribir, comer, beber, etc., todo se mueve naturalmente a un nivel. Una especie de movimiento de rotación como el de la tierra. Y para mí es una gran cosa haber logrado esto, porque no siempre fue así. De modo que en un sentido real nunca necesito vacaciones... No veo ninguna razón para moverme de este lugar. Sí, me gustaría ver el mundo. Seguro. ¿A quién no? Pero si no lo veo, no se pierde mucho. Tengo el mundo en mi interior, por así decirlo». Y no es jactancia, sino la comprobación de algo que se le ha ido imponiendo progresivamente, casi sin la intervención de la propia voluntad. Coincidiendo con Faulkner en que su propio universo es tan importante o más que *el* universo, se da cuenta un día de que ya necesita de tan poco fuera de sí mismo que «podría vivir el resto de mi vida sin volver a abrir un solo libro» (Marsella, sábado 8 de octubre de 1938).

Puede ser que el mundo del novelista, el espacio o la atmósfera donde se mueven sus personajes, tenga mucho que ver con un paisaje que lo obsesiona y que engendró, en los días de la infancia, las calidades específicas de su universo. La lejanía física de ese paisaje acentuará entonces la intensidad de su presencia imaginada en el mundo de la ficción, que es el ámbito elegido por el novelista como su habitación definitiva. Cortázar reconoce no haber sentido nunca tan cercano a Buenos Aires como cuando lo ha «visto» desde París. Carpentier coincide: «Siempre La Habana, estando lejos de ella, me penetra muy intensamente; se hace algo mucho más cercano y sensible». La lejanía descubre estratos, realidades invisibles, la materia nutrida por excelencia de la novela. En la obra se borran las distancias entre el «dentro» y el «fuera», se colma el abismo entre el escritor y el mundo, se realiza el milagro de un encuentro entre la esencia del ser propio y la del mundo. La novela puede llegar a ser en-

tonces, como quiere Cortázar, «testimonio del asalto del hombre a la ciudadela de su destino». *Rayuela* lo sería, en la medida en que plantea en términos de novela lo que un filósofo hubiera formulado en lenguaje metafísico. «El personaje —ha dicho Cortázar— es un hombre que no acepta el punto de la civilización al que él ha llegado, de la civilización judeo-cristiana; no lo acepta en bloque. Él tiene la impresión de que hay una especie de equivocación en alguna parte...».²⁰ La realidad con que tropieza Oliveira-Cortázar es como una máscara artificial compuesta que no deja ver la auténtica realidad, esa otra realidad «maravillosa» que Cortázar presiente y que sólo puede hacer irrupción en el universo de la novela.

Carlos Fuentes puede afirmar que la novela no sirve absolutamente para nada, aludiendo sin duda a aquella ingenua aspiración que abrigaron durante mucho tiempo los narradores hispanoamericanos de cambiar, con la novela, las condiciones de vida de los hombres. Pero él mismo explicó su decisión de escribir novelas, en una entrevista de 1962, con la necesidad «de oponer un mito personal, válido para mí mismo, al mundo en que nací: el mundo de la burguesía cristiana. Frente a los mitos impuestos desde afuera y desde arriba, quise crear mi propia mitología. Y esa mitología sólo podía realizarla por medio de palabras: escribiéndola». Sustituir el mundo dado por un mito imaginado es un modo de salvar la decisión entre el escritor y el mundo que Vargas Llosa confirma haber encontrado en el origen del acto de escribir: «...yo creo que la vocación de la literatura obedece a un contacto viciado de uno y la realidad en un momento determinado de la vida... El autor descubre en la vida una carencia, un vacío que más tarde, todo el resto de su vida, va a tratar de llenar por medio de palabras, reconstituyendo esa infancia suya, esa experiencia de la infancia o tratando de exorcizarla por medio de los conjuros que se llaman

20. Revista *Universidad de México*, 7 de marzo de 1967.

cuentos o novelas»²¹... «El hecho mismo de querer construir una realidad con palabras nos indica siempre que hay algo en la realidad que nos fastidia, nos disgusta, nos atormenta, es decir, que nuestras relaciones con la realidad son anormales, por alguna razón...».

El hombre ha necesitado siempre «relatar» la vida, convertida en otra cosa, representada, porque contar la vida en otro plano, en un nivel distinto de aquel donde ocurren y han ocurrido los hechos reales es oponer a la inminencia de la muerte la presencia de la obra. El novelista recupera de alguna manera, o rescata, en el ámbito seguro y cerrado del relato, las pérdidas que supone la vida en el mundo. Si relatar es inventar una realidad paralela a la realidad que todos consideran real; si la necesidad de relatar surge porque hay vacíos que no pueden llenarse sino con palabras, hay que llevar el razonamiento a sus últimas consecuencias: la novela es el único modo de conjurar la amenaza constante del deterioro, del acabamiento, de la muerte y lo es porque quien recurre al relato para organizar lo que a sus ojos no tenía la suficiente coherencia, lo que se presentaba además como una amenaza ininterrumpida de finitud tiene siempre, al hacerlo, la sensación de crear algo con garantía de perduración infinita. Hemingway respondía una vez así, con obviedad, a la pregunta más lugar común que suele hacerse a los escritores. ¿Que por qué se escribe? «Porque escribir le confiere inmortalidad a lo que se ha puesto en palabras». Una obviedad que no todos los escritores admiten por miedo a sonar demasiado solemnes, o amantes de las grandes palabras, o desmesuradamente pretenciosos.

«Aunque el artista ha de morir —ha dicho Pasternak—, la felicidad de vivir que él ha conocido es inmortal. Si es apresada en una forma personal y sin embargo universal es posible que

21. Esta opinión y la que sigue inmediatamente fueron recogidas en una entrevista publicada en *La Cultura en México de Siempre!*, 7 de julio de 1965.

otros vuelvan a vivirla a través de su obra». Felicidad, inmortalidad. Kafka sólo concebía algún vislumbre de felicidad si algún día alcanzaba a «elevar el mundo hasta lo puro, lo verdadero, lo inmutable». Porque al lado de la percepción de un vacío o de muchos, que van a encontrarse todos en el vacío irremediable de la muerte, el novelista es alguien que no se resigna y que aspira a la redondez de algo lejano y perfecto, algo que no se alcanza nunca en el relato de la propia vida. El relato personal, los relatos, tantos como hemos conocido, se han cruzado en algún momento con nuestro propio relato, dejando una huella de insatisfacción, de imperfección, de precariedad, pesan como un lastre que hay que extraer fuera de sí para que deje de ser inútil, imperfecto, insatisfactorio y se convierta en un objeto concreto, armónico y susceptible no sólo de ser contemplado sino también de ser gozado. Es cierto que los hombres felices no suelen escribir novelas, pero también es cierto lo que dice Pasternak: la felicidad que el escritor ha conocido es inmortal, aunque sea una felicidad distinta a la de los demás hombres, menos espontánea y más trágicamente lúcida. Es una felicidad y a la vez un horror a la ambigüedad de su don: se siente, alternativamente, dios y demonio. Crear universos con pretensión de validez sobre el universo es, después de todo, sentirse dios y, por lo mismo, desafiar la instancia creadora del universo, enmendarle la plana al creador supremo.

La hipótesis del artista solitario en una isla desierta, de un Robinson que hubiera sido escritor o pintor y que, en su soledad, hubiera reconstruido de cualquier manera el mundo, ilustra, y no contradice, la otra hipótesis, a la que me conduce naturalmente esta indagación en torno a los motivos de la novela: la novela es la construcción de una realidad hecha exclusivamente de palabras que, a pesar de ese frágil sustento, colma el vacío de la muerte y exterioriza, integrándola, una parte del ser del escritor que él necesitaba ver objetivada fuera de sí, mediante la liberación, la fijación y el rescate que supone el discurso novelesco. El novelista, en ese

sentido primario y último de su acto de creación, no escribe sino para sí mismo, y la aventura del libro, esa continuación tantas veces repetida del ciclo creador en la transmisión a un lector desconocido de la imagen del mundo que ha inventado y cerrado en una forma única e irrepetible, es independiente de la función que la novela tiene para su propio creador.

Me gusta, para concentrar en una imagen esta noción de la obra como el ámbito del sueño que el escritor ha de ofrecerse para habitarlo en compañía de todos esos espejos de él mismo que son sus personajes, la ciudad radiante que Elizondo imagina en *El bipogeo secreto*. La obra, cuando emerge como proyecto en la mente del escritor, es un esplendor engeguedor que se abre paso entre las sombras, un orden que se impone dentro del caos, una luminosidad que pretende eternizar el tiempo que se escapa y arrebatarle a la muerte un presente que ya nunca será pasado, eternamente fijo:

La ciudad sería el término de todas las rutas de los trahumantes del mundo, la urbe revista desde el origen de todos los pueblos nómadas y su arquitectura sería como el reflejo de los atavismos milenarios, la cristalización y el fin de todo incluso del viaje, el puerto de todas las naves y el final de todos los caminos. Así la sueña y conforme la va soñando la ciudad toma forma en su memoria... toda la arquitectura que la componía era una serie infinita de reflejos y... la ciudad misma era como el reflejo de una aspiración reflejante que a fuerza de ser violenta se derrama y se incendia visiblemente para ser concebida así, en mitad de la noche... la arquitectura es el reflejo del caos en un espejo que todo lo ordena... no es, a pesar de todo, sino la organización emocional de la materia.

La obra, la novela terminada, es la ciudad radiante que el novelista podrá habitar por fin. Es el resultado de la búsqueda de algo

que no podía encontrarse fuera de ella, porque no culmina una verdad previa sino que es precisamente el desarrollo de aquella búsqueda y ella misma es la respuesta, la única posible, a la interrogación que el mundo le había abierto y que ha obligado al escritor a escribir *esa* novela. Todo novelista es alguien que sueña un universo y le confiere a ese sueño la facultad de poner en juego, por fin, a la verdadera realidad, propiciando la aparición de algo que no era visible hasta entonces. El discurso novelesco se acerca de esa manera a la fórmula que, en boca del mago, propicia una transformación de la realidad o un prevailecimiento de la irrealidad. Volvemos, pues, a ese carácter demoníaco, por ritual y secreto, del acto de escribir del que habíamos salido, como punto de partida y referido a todas las manifestaciones del arte, al principio de este libro. «Un artista es una criatura impulsada por demonios», diría Faulkner. Demonio o simplemente mago, el novelista inventa un universo distinto del que existe, un mundo nuevo poblado por las criaturas de sus sueños y por hechos, situaciones, lugares que han surgido a la realidad por obra y gracia del lenguaje, que funciona como los acontecimientos del mago de antaño. Las palabras que reúne el novelista, una tras otra, en el relato, son conjuros emitidos para transformar una realidad en otra realidad. Los magos se han creído siempre depositarios de poderes ocultos y misteriosos, seres visitados por los espíritus y capaces por ello de transmitir a todo lo que tocan pero, sobre todo, a lo que conjuran mediante la palabra, cualidades que antes no poseían tales objetos o seres: el novelista se atreve a escribir esa sucesión de palabras que constituye la novela porque también se siente instrumento de un poder que escapa a su control pero que se manifiesta a través de su palabra. Hemos visto cuán numerosos son los testimonios de autores que, al terminar un libro, sienten la extrañeza de encontrarse con aquel objeto extraído de ellos y que, sin embargo, no podrían explicar cómo pudo ser fabricado por ellos mismos. Así como la magia

establece conexiones entre objetos muy dispares, la novela es el ámbito donde se encuentran sitios y seres que están hechos de fragmentos de otros lugares y otras personas y de otras cualidades inventadas, de modo que nunca hubieran podido acercarse en el mundo que no es el de la novela, para atestiguar, como también hacían los magos, la posibilidad de transformar el caos en un cosmos regido según su voluntad. ¿Qué poderes se han atribuido a la magia? Desde asegurar la salud y la fecundidad hasta propiciar el descenso de las estrellas sobre la tierra. ¿No hemos recogido acaso el testimonio de novelistas que atribuían a la escritura la facultad de conferir inmortalidad a lo que ha sido puesto en palabras?

Cuando el novelista se mete en la novela, para acentuar su carácter ficticio, se contempla a sí mismo tocando su vida por la vida de sus personajes: él mismo pasa a ser su propio personaje o, si pensamos otra vez en el mago primitivo, acepta la existencia de un doble, que es a la vez idéntico y distinto de él mismo, un doble encarnado por palabras. Los viejos ritos de transmisión obligaban a las fuerzas ocultas a pasar de un objeto a otro: la creación de personajes que sólo tienen vigencia en el coto de la ficción es, a su modo, un rito de transmisión.

«Lo que hemos desprendido de nosotros y llamamos nuestra obra, ¿quién sabe si no nos habrá empobrecido para siempre y si un escritor no es una criatura irreparablemente mutilada?» Mauriac formulaba así la misma inquietante sospecha que obsesionó a Rilke durante la composición de *Malte*: para transmitir vida a sus personajes, el escritor se cercena una parte viva de sí mismo. La ficción garantiza la supervivencia de la realidad pero la vida del arte exige, de cierta manera, el don de la vida del artista. El escritor es alguien que inventa, como aquel Morel de Bioy Casares, una máquina que asegura la inmortalidad, al fijar para siempre ciertos instantes de la vida que podrían repetirse al infinito en el contexto de un mundo que viene a ser el doble del mundo real y que empie-

za a existir paralelamente. En el universo de Morel hay dos soles y dos lunas, y son el sol y la luna convertidos ya en imágenes los que guardan una mayor intensidad del ser sol y del ser luna. Las palabras, la literatura, convierten en imágenes fijas, como lo hace la cámara fotográfica, la frágil existencia de las cosas, de los hechos, de la gente. El misterio de la vida se guarda en lugares recónditos y secretos y cada proyecto de creación, cada prefiguración de una obra de arte es un intento de violar lo sagrado, de cercarlo y de apoderarse de ello como en un rito con mucho de satánico y de prometeico. El asesino ritual de una ceremonia equívoca al que aluden en las últimas palabras de un libro de Salvador Elizondo llamado *El hipogeo secreto* puede dar muerte al personaje y al escritor mismo como seres de carne y hueso, pero les confiere, con ese sacrificio, una existencia superior, lo mismo que en *La invención* de Morel era necesario perder el alma, morir, para que empezaran a vivir las imágenes y se garantizara su vida eterna: el anónimo narrador elegía la muerte para poder seguir viviendo fuera del tiempo, del otro lado del espejo, reconocido al fin por la conciencia de Faustine que, al percibirlo también como imagen, le confiere la perduración definitiva. «Morir es simplemente transponer la superficie de un espejo que... nada refleja. Morir es sólo lo más que uno se puede mirar en el espejo».

El suicidio de Pavese vendría a ser, así, la manifestación *in extremis*, el símbolo límite de lo que todo escritor hace de una manera menos excluyente, desgarradora y radical, en un plano simbólico: la entrega de la propia vida del mundo ficticio que se ha inventado. Morir para que desaparezca todo lo que ha constituido la agonía o, más bien, para que sólo prevalezca lo que se ha depurado por la magia del arte, trasladado a personajes autónomos, habitantes de un universo autónomo. Pavese, al suicidarse, asume sin reservas ese destino.

El universo especular de la novela exige la entrega del alma, como los pactos diabólicos. Escribir una novela es cumplir un

rito: el novelista profiere palabras que propician recuerdos y, a la vez, invocan la aparición de un mundo que nunca hubiera hecho acto de presencia sin esa invocación. El ámbito especular donde penetra el novelista lo transfigura y lo reviste con los atributos del mago. En lo sucesivo será capaz de dar a los hechos, a las cosas y a los seres, una fijeza de eternidad.

Esa eternidad, esa aspiración de infinito, esa vocación fáustica en la que coinciden el vértigo del amor y el vértigo del conocimiento tiene un reverso: lo que encuentra la conciencia en el espejo donde se deleita contemplándose es el infierno irreversible, la certeza de la muerte. La palabra puede servir únicamente, entonces, para invocar el silencio. Si nos contemplamos demasiado en el espejo nos será devuelto el reflejo de la muerte. El novelista, consciente ya de esa ambigüedad inherente a su arte, que consiste en relatar un universo especular donde se refleja y no se refleja el universo, puede llegar a los límites de la escritura. Puede llegar a contemplarse a sí mismo en el acto de escribir, a mirarse como reflejo, como personaje en el ámbito especular de su propia novela. El novelista y la novela han perdido para siempre la ingenuidad. La ambigua pretensión del novelista de inventar un universo que desplace las ausencias, los vacíos y el olvido para sustituirlos con una desmesurada aspiración de eternidad mina y corroe a la novela, pero ningún narrador puede esquivarla. Es una aventura que a cada cual toca llevar, por el camino que sólo él sabría transitar, a sus últimas consecuencias.

Cada novela pretende encerrar un universo, si no *al* universo. Cada novela aspira a sustituir la fragmentación del mundo del hombre por la totalidad, completa en sí misma, de su universo especular. Cada novela intenta imponer su existencia, hecha únicamente de palabras, sobre la omnipresencia obsesionante de la muerte. ¿Hay alguna diferencia entre el escritor que dice escribir novelas por la inmortalidad que la palabra confiere a lo que se engendra con ella y aquel que se declara convencido de que la novela

no sirve absolutamente para nada y, sin embargo, sigue escribiendo novelas? Quizás uno y otro sólo escriben novelas con el fin de poder contemplarlas como objetos exteriores, concretos y sólidos, sabiendo que ese objeto-universo robado al caos es lo único de sí mismo que habrán podido objetivar jamás. Y quizás también por esa aspiración o manía de los artistas de no dejar nada vacío en los espacios vacíos, de llenarlo todo de esa virtud, o calidad, tan imponderable que solemos llamar belleza: manía, o aspiración, que Pasternak vio encarnada, alguna vez, en la existencia mítica de una ciudad cuyo nombre podría ser conferido a toda ciudad imaginaria y radiante: Venecia.

Autora y lectora de novelas como tú, lector probable, imaginado e imaginario, también quizás autor y sin duda lector de una o de infinitas novelas, todos estamos condenados a asumir un idéntico desgarramiento. Ese desgarramiento que cada novelista nos pide, nos exige proyectar sobre su imagen, que es el reflejo de otra imagen, que es el reflejo de otra, que es el reflejo... Un desgarramiento que experimentamos al dejarnos tragar por su mundo inventado, al permitir que nos devore también a nosotros y nos convierta en otros tantos de sus personajes. Algo que todo novelista pretende, aunque nunca lo haga explícito: obligar al lector a dar el paso y situarse adentro y convertirse, a su vez, en sujeto de ficción. ¿Habremos ganado así la vida perdurable que solíamos rogar en las plegarias infantiles? Puede que sí. Sólo que a costa de entregar en prenda, nada menos y nada más, eso que llamamos el alma.

Índice

Presentación	7
Prólogo	9

ENTREVISTA

<i>Razón y pasión</i>	13
Julieta Campos o el ritmo de la escritura como acto de liberación ...	15

CUENTO

<i>Celina o los gatos</i>	27
La ciudad	29

NOVELA

<i>Muerte por agua</i>	47
Fragmento	49
<i>El miedo a perder a Euridice</i>	79
Fragmento	81

TEATRO

<i>Jardín de invierno</i>	101
---------------------------------	-----

ENSAYO

<i>Función de la novela</i>	141
-----------------------------------	-----



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria de Cultura

Natalia Toledo
Subsecretaria
de Diversidad Cultural

Marina Núñez Bespalova
Subsecretaria
de Desarrollo Cultural

Omar Monroy
Titular de la Unidad de
Administración y Finanzas

Esther Hernández Torres
Directora General
de Vinculación Cultural

Antonio Martínez
Enlace de Comunicación Social y Vocero

SECRETARÍA DE CULTURA



Adán Augusto López Hernández
Gobernador de Tabasco

Yolanda Osuna Huerta
Secretaria de Cultura

Luis Alberto López Acopa
Subsecretario de Fomento
a la Lectura y Publicaciones

Francisco Magaña
Director de Publicaciones
y Literatura





Los límites del agua, de Julieta Campos, se terminó de imprimir el 10 de diciembre de 2020, en los talleres de Impresionismo de México S. A. de C. V., calle Doña Fidencia # 109, colonia Centro, Villahermosa, Tabasco. Para su composición se utilizaron tipos Cardo, EB Garamond y Roboto. El tiraje fue de 1000 ejemplares. La edición estuvo al cuidado de la Dirección de Publicaciones y Literatura.

