

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

LAS ENCÍAS DE LA AZAFATA



LAS ENCÍAS DE LA AZAFATA

D.R. © Tumbona Ediciones S.C. de R.L. de C.V., 2010
Progreso 207-201, Col. Escandón
México D.F., 11800
www.tumbonaediciones.com
Twitter: @tumbonalibros

D.R. © Universidad de Guadalajara, 2010

ISBN: 978-607-7534-23-5

Hecho en México
Made in Mexico

D.R. © José Israel Carranza, 2010
D.R. © Diseño de colección y portada: Éramos Tantos

Este libro está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional.



La versión original de este libro obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Literario Carlos Echánove Trujillo, otorgado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto de Cultura de Yucatán, en septiembre de 2005.

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

LAS ENCÍAS DE LA AZAFATA



COLECCIÓN
DERIVAS

Para Verónica, para siempre

Comprendo que ella me estuvo diciendo, a través de la pared, que es posible vivir sin memoria ni previsión.

Juan Carlos Onetti

LA MUJER CON GRIPA OCUPABA
UN FRASCO DE ASPIRINAS

TARDE O TEMPRANO

Lichtenberg vivía según la hipótesis de que beber agua en las comidas es dañino. Una hipótesis según la cual vive mucha gente es que fumar es dañino. Seguramente porque tal convicción recluta hoy tantos o más adictos que la nicotina misma (incluyendo a los fumadores para quienes cada cigarro tiene el regusto amargo de la resignación), yo estoy a punto de sostenerla también, y para vivir de acuerdo con ella he comenzado por formular una resolución: tarde o temprano dejaré de fumar. Admito que es una resolución deliberadamente vaga, tramposa: no queda claro si mi renuncia será obligatoria o voluntaria. Tampoco, por supuesto, aventuro ninguna información sobre la fecha ni ofrezco datos que permitan inferir si mi alejamiento del último cenicero será repentino, brutal, irrevocable, o si irá produciéndose paulatinamente, con la suavidad nostálgica e irreal de un barco que se aparta de la costa (aunque, claro: el problema de esta imagen estriba en saber si el cigarro postrero será el barco que verá empequeñecerse en la distancia, el humo

perdiéndose tras el horizonte para nunca regresar, o si será por el contrario la tierra firme y segura —el humo del hogar— que yo habré abandonado temerariamente para enfrentar el mar proceloso y amenazante de la abstinencia, rumbo a la improbable Isla de los Virtuosos del Aire Puro). “Tarde o temprano”, me digo, y seguramente no es la mejor manera de plantearlo: un vistazo aterrador a la literatura médica probablemente me serviría para constatar que ya es “tarde”, mientras que “temprano”, para ser en verdad “temprano” (antes de las indeseables consecuencias de seguir fumando, se entiende), debería significar “en este mismo momento” o “esta noche”, y a lo sumo “antes de comenzar a escupir sangre” —si bien eso, claro, significará que ya es tarde. Además, la imaginación más chapucera me inclina a contemplar otra posibilidad —menos un engaño que un deseo sincero, por más absurdo que parezca y sea—: que siempre podrá ser “temprano”, pues nada me garantiza que al instante siguiente de apagar mi último cigarro los chinos no estén anunciando al mundo el prodigio de haber sintetizado en un fármaco los remedios para la tos, la resequedad de garganta, la flema miserable de cada mañana, la apnea, la gastritis, los ojos llorosos, el hipo, las manchas en los dedos, la halitosis, la sonrisa café, el enfisema, el jadeo, la barriga, las quemaduras en el sillón, las cardiopatías, el odio del prójimo, las encías negras, la pérdida de olfato, la vergüenza, el cáncer, la obsesión por hallar figuritas procaces en el dibujo de las cajetillas, la lengua entumecida, la ansiedad, el ronquido, el desprecio por uno mismo, la prisa por encontrar un Oxxo antes de agotar el penúltimo de los cuatro paquetes que uno

sabe llevar metódicamente distribuidos en los bolsillos del pantalón y de la chamarra, la propensión al catarro, el catarro, el hedor en la ropa y el pelo, la culpa, la tantita preocupación por las cruces de tantos fumadores pasivos que según eso va sembrando uno en su camino, el pulso disparatado, la temblorina, la náusea, el aneurisma futuro e inapelable, la neurosis y el bajo peso en el recién nacido. Ya lo estoy viendo: dejo de fumar y enseguida resulta que fumar ha dejado de ser nocivo.

Tarde o temprano, sin embargo, dejaré de fumar. Lo cual me lleva a anticipar el duelo memorioso, inevitable tras el último cigarro. (Hago un paréntesis para reparar en un problema lingüístico que lleva a otro de naturaleza ontológica: en México se les dice *cigarros* a los cigarrillos, cuando más propiamente ese término debería reservarse a los puros; ahora bien, para ser del todo precisos deberíamos llamar a éstos siempre *habanos*, o en todo caso *cigarros puros*, para poder hablar también de *puritos* o de *cigarritos* —los habanos más pequeños y esbeltos. El caso es que, habiendo cigarros o habanos o puros, o cigarros puros, y cigarritos y puritos, ¿dónde están, entonces, los cigarrillos? ¿Qué son? Tal vez no existan —nunca en México dice uno: “Me fumé catorce cigarrillos y no llegabas, imecachis!”—, y quizás, en consecuencia, lo que yo he creído estar fumando los últimos tres lustros —*cigarros*, pensaba, pero son en realidad *cigarrillos*, palabra que en este país no significa nada— haya sido una mera aberración semántica por la cual un término espurio designa algo que, sin ser cigarro ni habano ni puro ni cigarro puro ni purito ni cigarrito, es en rigor nada: puro humo sin origen ni

sentido.)¹ Sobre el duelo, decía: he de ir haciéndome a la idea de lo que significará la ruptura. Y a propósito nunca dejo de recordar cierta afirmación de César Luis Menotti —a cuento de qué la hizo, no importa: importa que haya sido Menotti quien lo dijo—: que el cigarro es el peor de los amigos. Pero amigo al fin. Chantajista e insidioso, detestable, desleal, traidor, abusivo... La lista de defectos podría extenderse, pero es ocioso hacerla porque de nada sirve para resolver el misterio inherente a esa amistad perniciosa: ¿por qué me empecino en sostenerla? Pues este amigo no sólo apesta, sino además es impertinente: reclama mi atención en los momentos menos oportunos y, si se la niego, comienza una lenta y estéril inmolación de sí mismo, como una víctima despreciada de cuya muerte inútil seré siempre culpable —aunque quizás no tanto como él podría llegar a serlo de la mía. Me ha costado mucho dinero conservar su compañía; por ir con él me ha sido negado el acceso a lugares por lo general más decorosos que aquellos donde, juntos, antes éramos tolerados: cafés de medio pelo o meras cantinas, sobre todo (y donde siempre podemos estar más en paz es en la calle, por más que yo difícilmente pueda seguirle el paso y vaya unos centímetros atrás de él, resollando dificultosamente). Las escasas ocasiones en que he intentado sacarle la vuelta él se las ha ingeniado para dar conmigo, y pese a que cada vez va volviéndose más indeseable, muchas veces, cuando me ha resultado absoluta y desesperadamente

¹ Además, de un tiempo para acá los Marlboro dicen en las cajetillas: “*Filter cigarettes*”.

necesario encontrarlo, ha desaparecido como un perfecto cobarde.

Más de una mujer lo ha visto llegar y se ha apartado discretamente, antes de largarse definitivamente pretextando cualquier cosa. Otras, en cambio, que lo adoran (considerablemente más que lo poco que lleguen a estimar mi propia presencia), tiran uno, dos, tres zarpazos, hasta que también se largan y me dejan solo, doblemente solo porque además él suele irse con ellas. Entonces lo busco con una sorda ansia de venganza, con ganas auténticas de acabar con él, y al poco rato lo encuentro y ya está de nuevo caminando conmigo en su insincero desplante de camaradería rastrera y convenenciera —aunque esto último no sé cómo puedo afirmarlo, si no es por la amargura de constatar a cada momento cómo mi amistad y mi fidelidad no le importan: desconozco sus motivos y los fines que persigue al andar pegado a mí, volviendo tóxicos los varios metros cúbicos de aire que me rodean en cualquier sitio.

Quiero suponer que no toda la historia de nuestra amistad tiene el toque sórdido y enfermizo de las últimas épocas, pues tiempos hubo (sigo queriendo suponer) en que conocimos juntos algunas felicidades y colaboramos creativamente en la fabricación de esos momentos por los cuales tal vez se entienda nuestra perseverancia —o la mía, sobre todo— en mantener ardiendo la brasa que ilumina el recuerdo de la juventud perdida. Pero no tengo manera de reconstruir con nitidez ninguno de esos momentos: ahora trato de dar con uno especialmente significativo y veo que todos se disipan entre las volutas del cigarro que tengo encendido aquí mismo, y eso es

quizás porque este compañero falaz en realidad nunca ha tenido mayor interés en las felicidades o las desdichas que creo haber pasado mejor por contar con su presencia. Estas mismas líneas, que ya voy despachando a la carrera porque la cajetilla ha ido vaciándose y será impostergable el momento de salir a comprar otra, le interesan muy poco: de hecho, concluirán antes de que él mismo llegue al filtro y desaparezca, apenas yo alcance a anotar esta última esperanza: si tarde o temprano dejaré de fumar, por ahora la única venganza que puedo ir cobrándome es seguir prendiéndole fuego a este pésimo amigo, verlo quemarse vivo. Aunque sé bien que eso es darle gusto y alentarle a continuar en su papel de impune asesino.

¿ERES TITINO O, POR EL CONTRARIO, ERES TITINO?

El pianista se desatornilló las manos y las guardó en el estuche.

O. López Salazar

Porque toda imitación aspira a ser descubierta, el desprestigio inevitable le vendrá a la clonación cuando la exactitud de sus productos alcance la perfección, esa forma suprema del tedio: cuando sea imposible distinguir las reproducciones de sus originales (la oveja, el chayote, el famoso cuerpecito que sabe trotar cada mañana frente a mi edificio), cuando yo pueda salir siete veces del mismo café sin haber entrado más que una, cuando la mutilación o el asesinato se vuelvan meros contratiempos —pues siempre habrá modo de paliar sus efectos con un repuesto—, añoraremos la fascinación que aloja toda impostura, toda suplantación inacabada, las mínimas malhechuras que laten en la copia y amenazan con delatarla.

En uno de los más célebres ejemplos que la literatura aporta al respecto del empeño de los hombres en calcarse, el cuento “Los autómatas”, de E. T. A. Hoffmann, es tan sofisticada la figura animada que desvela oráculos tenebrosos (si bien de pronto suelta sandeces o trivialidades), tan infalible en la ocultación de su funcionamiento, que pronto los personajes —y el autor mismo— se desinteresan de ella y van mejor a perderse en la elucidación de sus vaticinios, en la especulación sobre los motivos del ser que estará insufiéndole realmente el aliento y la sabiduría. Y es que sólo en la perdurabilidad de su secreto, y no en su impenetrabilidad absoluta, está el encanto de lo falso: el arte que exige su acabado exige también la posibilidad de ser revelado cuando llegue el momento: en la falla casi indetectable que nunca evita en los billetes que lanza a la circulación —el *casi* y el *nunca* son vitales—, el impresor ilícito cifra el anhelo legítimo de que se reconozca su talento, así ello suponga su proscripción y su condena. Por eso puede ser que ya el mundo esté poblado de vacas perfectamente clonadas, y que, al no existir modo de enterarnos, su creador tristemente deba permanecer en el anonimato más irremediable: si un día le da por anunciar su logro, ¿cómo lo va a demostrar, quién va a creérselo?

No por nada siempre es deseable al menos una peca o una fractura de la nariz para saber con cuál de las gemelas se ha liado uno, y a la confianza de que la imperfección siempre triunfa debemos la cordura si hemos de hallarnos encerrados y de noche en el museo de cera. La muñeca de ojos fijos, boquita carnosa y vestidito ampón es ciertamente aterradora, y más conforme sus rasgos

se aproximen a los de una niña siniestra detenida en un gesto que puede ir acompañado por la voz: “Mamá”, tanto como por la súplica: “¡Mátame!”; pero por más bien hecha que esté, existe la tranquilizadora esperanza de que sea sólo eso, una maldita muñeca.

La perdición de los hombres está en la confusión, y ahí está la película *El hombre de papel* (Ismael Rodríguez, 1963) para demostrarlo: Luis Aguilar es un ventrílocuo borrachín y mañoso que le vende el mono a López Tarso; éste, que es pepenador y mudo (mudito, todo hay que decirlo), ha visto el número del artista y ha quedado arrobado por la actuación del mono (nada menos que Titino). El problema es que desde la miseria y el desprecio que sufre todos los días —por ser mudito—, López Tarso acepta automáticamente que Titino es un niño y no le parece mala idea hacerse de su compañía. (Quede para otra ocasión el embrollo ético: ¿es peor persona el ventrílocuo estafador o el pepenador que anda comprando niños?) A pujidos propone la transacción, entrega el billetote que se halló tirado (o se sacó la lotería, ya no recuerdo) y Luis Aguilar le deja al buen Titino guardado en su estuche con la recomendación de que por ese día ya no lo fatigue más, que ya se soltará charlando al día siguiente —detalle que lo salva: de algún modo retorcido está aclarándole por última vez al mudo que Titino es un artefacto. Luego de hacerse el fugaz propósito de enmendar su vida de briago con el dinero mal habido, vemos al avieso Luis Aguilar meterse en el primer bar que encuentra. Amanece y López Tarso, que veló entusiasta y ansioso, se lleva por supuesto el chasco de su puerca vida: ¡Titino se obstina en el silencio más cruel! O bien:

quizás no es un niño, es algo mejor: en tanto mudo, es igual a él.

Al incluirse en la fabulosa representación eterna de lo ya inexistente (misma en la que habitará sin tregua, contemplando incesantemente a Faustine), el fugitivo cuya narración registra Bioy Casares en *La invención de Morel* acepta cambiar su existencia, infestada de desolación y privaciones —la mayor es la de Faustine—, por la de la figura que podrá deambular entre los fantasmas que proyecta la maquinaria abandonada en la isla. Se representa a sí mismo durante una semana, que habrá de repetirse, estudiada e inalterable, como el paraíso infalible que le está vedado en la vida que indiferentemente ya deja escapar: “Casi no he sentido el proceso de mi muerte; empezó en los tejidos de la mano izquierda; sin embargo, ha prosperado mucho; el aumento del ardor es tan paulatino, tan continuo, que no lo noto.” El autómata mejor, entonces, sería el que no sólo imitara a su modelo, sino que obtuviera de éste la identidad entera y todas las pruebas de su presencia: el que absorbiera todo impulso, todo anhelo y toda explicación de su patrón, cancelándolo definitivamente y restituyéndolo a la nada de la que él, el autómata, ha escapado para convertirse no en la copia, sino en el único. Con ello se evitaría ese mal que ejemplifica la historia del mudito con Titino: la confusión. (Y, vamos a ver: Pinocho, ¿la vida de qué niño absorbió cuando encarnó y dejó de ser de pino?)

La clonación, por ahora, sólo anuncia la pedestre posibilidad de los múltiplos: la proliferación insensata y aburrida, pongamos, de mí mismo. Quedémonos, pues, con los deficientes remedos que por ahora pueden agre-

gar variedad al mundo y apreciamos en lo que valen la rigidez de la prótesis, el rechinado del robot, la posibilidad de que el bisoné salga volando y la necesidad del Corega: las imperfecciones de toda copia y toda extensión nuestra, por más perfectas que sean.

ELOGIO EN ROSA

¿Cuántas veces habló la Pantera Rosa? Yo sostenía que tres veces: en el episodio del arca (cuando al final pregunta: “¿Por qué los seres humanos no pueden ser civilizados como los animales?”); en otro en el que un codicioso personaje trataba de apoderarse de un diamante (y por alguna razón iba a tocar a la puerta de la Pantera, que lo recibía en batín rojo y con sarcasmos), y en uno más en el que sostenía una violenta disputa con su vecino a causa de una podadora prestada y nunca devuelta. Una madrugada de televisión inesperada no sólo me descubrí en el error, sino que además me encontré con la imposibilidad de alcanzar ya ninguna certeza, pues en el episodio de la podadora había dos personajes con voz: uno era el vecino rijoso y conchudo, y el otro era el mismísimo Diablo, que al final aparecía para soltar una ironía siniestra, cuando las crecientes hostilidades habían hecho volar el mundo en pedazos (en el pleito se intercalaban escenas de películas de guerra y montajes de armas en acción sobre los dibujos animados). La Pan-

tera no abría la boca. Pero el triste descubrimiento fue éste, que constaté una madrugada después: han seguido produciéndose series con sus aventuras —quiero decir: la Pantera Rosa continúa vigente, *actuando*, mientras yo la hacía en la trastienda de la memoria—, y por lo visto en sus nuevas temporadas habla ella y hablan los personajes que la acompañan, lamentables seres de forma y colores humanos que en nada se parecen al patíño original, la figura blanca y bigotona que pelaba los ojos y a lo sumo rugía o mascullaba. *Por lo visto*, digo: cuando he encontrado que transmiten uno de esos bodrios, cambio de canal o dejo que la madrugada y el insomnio acaben de cualquier manera.

Cada que la fiesta va en picada o cuando la conversación está por fracasar del todo, nunca falta quien extiende sobre el mantel su mazo de nostalgias televisivas: que si te acuerdas de Chivigón, que cómo se llamaba el gemelo de Benito, que qué intenciones tenía con Heidi la malvada señorita Rottenmeier, que qué sentiste cuando se murió Corazón Alegre. En esos momentos, deplorables pero ineludibles, siempre he tratado infructuosamente de jugar la carta prestigiosa —según yo— de la Pantera Rosa, y cuando mucho he conseguido que alguien pesque el recuerdo del episodio de la librería psicotrópica. “¡Claro! —dice alguien—, la que tenía un ojote en la puerta.” Pero apenas voy refiriendo cómo la Pantera usaba una letra “f” como escopeta o que el dueño de la librería era el mismo mono blanco de siempre, sólo que con boinita y barbón, cuando ya la noche comenzó a levantar los vasos y todo mundo está aprestándose para largarse.

Creo, pues, que hacemos minoría los *fans* del peculiar felino. Y eso es tan misterioso como que casi cualquiera sea capaz de recitar sin titubeos los nombres de Cucho, Espanto, Panza, Demóstenes y el supracitado Benito (sin olvidar a Don Gato, *of course*, que los contiene a todos y es el emblema de cada uno). O que haya quien, antes de recordar a la Pantera misma, tenga presente mejor a Don Ramón (“Ron Damón”), el de *El chavo del ocho*, caminando como ella con las notas inconfundibles de su tema musical. Por los vericuetos de la memoria televisiva el pasado queda así corrompido, estropeado, y el universo rosáceo que muchos han perdido para siempre otros sólo lo tenemos como un privado *locus amœnus* donde reina un ser a veces atolondrado y a veces astuto, a veces ingenuo y a veces maldoso, pero siempre enigmático en su silencio y en su andar despacioso, en su indefinición sexual, en su inverosímil elegancia (¿no iba la Pantera por lo general en cueros, pero como si la hubiera vestido Yves Saint-Laurent?), en su absoluta e infranqueable soledad.

La Pantera Rosa fue, en su origen, la versión que los dibujantes Isadore *Friz* Freleng y David DePatie concibieron hace más de cuarenta años, del diamante afamado que Peter Sellers iba a buscar en la película de Blake Edwards: un diamante invaluable en cuyo centro había una partícula de ámbar rosado que recordaba, claro, la figura de una pantera en pleno salto. Animado para acompañar los créditos de apertura de la cinta, el personaje conquistó inmediatamente al público y al poco tiempo pudo prescindir de Edwards, de Sellers y del diamante para pasearse a sus anchas por sus propios dominios: una

industria próspera que produjo más de ciento noventa cortos (de los que la televisión mexicana sólo transmitió, una y otra y miles de veces, apenas sesenta, sin contar los que mencioné antes, los más recientes, espurios y detestables).

Cuentan sus creadores que la Pantera Rosa sólo conoció su tema musical hasta que Henry Mancini la hubo conocido a ella, y yo pienso que quedó tan halagada que en adelante adaptó para siempre sus movimientos y su rebuscada languidez a ese acompañamiento de *striptease* innecesario y a destiempo (¿qué ropa, pues, iba a quitarse?) Freleng afirmaba, por otra parte, que el poder de fascinación del dibujo radicaba en que todo el tiempo parecía ir por la vida pensando: yo observaría que sí, parecía traer algo en mente, pero sólo hasta que la aventura se cruzaba en su camino (el borrachín que no atinaba con la cerradura, la bruja que le regalaba unos patines mágicos, el minúsculo bolido en los corredores de la tienda departamental); entonces se revelaba como una simplo-na dispuesta, ante todo, a divertirse —aunque luego se llevara un susto tremendo o se enredara en apuros tan tontos como inocentes—, o bien batallaba con contrariedades absurdas (el pajarito cucú empecinado en cumplir su deber, que ella tiraba al río y luego se apersonaba en su puerta tundiendo una batería y con un letrero luminoso que decía: “¡Coma en Joe’s!”). La aventura, pues, interrumpía sus cavilaciones o ella la invocaba con sus caprichos, sus deseos o sus sencillas ganas de joder: ya volvía loco al mono blanco —en papel de arquitecto/albañil— cambiándole los planos de la casa o, cuando éste iba en carácter de director de orquesta, le quitaba la partitura

de Beethoven y ponía en su lugar la de Mancini (que al final salía, aplaudiendo, en un auditorio desierto), ya lo fastidiaba atravesándose en cada foto que el pobre quería tomar, ya quería que todas las flores del jardín fueran rosas y no amarillas... De cualquier forma, al final acababa alejándose, dándonos la espalda, perdiéndose en quién sabe qué imaginaciones, en qué sueños, en qué preocupaciones.

Como con todo personaje legendario (DePatie, el otro dibujante, aseguraba que él y Freleng idearon el carácter y los movimientos de su creación pensando en James Dean), se antoja pensar que en torno a la Pantera hay varios misterios por lo visto irresolubles: ¿quién era el muchacho que llegaba al Teatro Chino en un coche de carreras del que bajaban la Pantera y el Inspector? ¿Por qué luego a veces salía ella con apariencia de *femme fatale*, posando sobre un fondo difuminado, con collar negro y larga boquilla? ¿Fumaba o no? Y ya que apareció el Inspector Clouseau, no será difícil convenir en que la mejor época de la Pantera Rosa fue cuando sus cortos se alternaban con los de éste: ¿por qué, si Dodó era tan francés como él, no sabía hablar francés? (Es más: ¿cómo se escribiría su nombre? ¿*Deaudeau*?)² ¿Qué hicieron los extraterrestres con el Comisionado cuando se lo llevaron embotellado? El problema con misterios de esta índole es

² Debo a Teresa González Arce y Luis Vicente de Aguinaga las siguientes noticias: que Dodó era español (si bien ninguno de los dos atinó a documentar este dato, decidimos creer en él dada la incompetencia lingüística del simpático gendarme), y que su aspecto somnoliento explicaba su nombre, sacado de la expresión francesa “*faire dodo*”, equivalente a nuestro “hacer la meme”.

que sólo reafirman, para quienes seguimos investigándolos, nuestra soledad y nuestra indefensión: hace falta mucha necesidad para dar con alguien que sepa qué pasa si se pronuncian las palabras “¡Pinki, pinki!” o cómo acabó la viejita que pidió ayuda a la Pantera —en plan de súper héroe— para bajar a su gato del árbol.

Habrá que admitir *cómo a nuestro parecer cualquiera tiempo pasado fue mejor*: más si ese tiempo tenía un suave tono rosa, aunque esto, en mi caso, supone entrar en una idealización forzosa del recuerdo: ya bastante lejos de la infancia descubrí que la Pantera Rosa era rosa sólo hasta que tuve un televisor a color. Caí en la cuenta, entonces, de que la había aceptado y querido —sí, *querido*— sin reparos, sin objetar ni siquiera el hecho de que su nombre fuera un disparate. ¿Rosa? ¿Por qué? Nunca me lo pregunté. A mí lo que me desasosegaba era que se distrajera y una plancha caliente le dejara en la panza un agujero de forma triangular. O que su cabaña cayera desde lo alto de un precipicio y ella estuviera tranquilamente dormida. O por qué la acosaban un asterisco gigante y su asterisquito bebé. Y que nunca hablara... Bueno, salvo en dos ocasiones. ¿O fueron tres?

CÓMO ESCRIBIR UN ENSAYO ACERCA DE
UNA MUJER IRACUNDA

Ese grito tiene su beneficio.

Roland Barthes

La primera señal fue ignorada: un rubor que se instaló súbitamente en su rostro para desaparecer también de pronto, dejando lugar a una palidez terrible. Se crispan sus dedos —estrujan, digamos, la servilleta que antes dejó su regazo para posarse sobre el mantel, como si la impaciencia por levantarse y salir fuera insoportable desde hace rato—, y en sus ojos asoma el brillo incorregible de un llanto que va a tardar un poco más en romper sus diques. No fuma, pero da un zarpazo sobre el encendedor y toma un cigarro y lo prende. Mira hacia otro lado y, sin hablar —o habiendo dicho ya lo suficiente—, se instala en la trinchera del rencor y empieza a disparar al aire. Y uno está en la necesidad de creer que algo habrá que sirva decirle.

Las primeras consideraciones deberán ser de índole estética, dejando para más adelante el análisis de la causalidad emocional y, si llega el momento, las puntualizaciones sobre las partes que correspondan a la fisiología y a la sociología. Habrá que ver, antes que nada, cuánto gana o pierde la belleza con la ocurrencia del fenómeno. Es indispensable identificar los factores ambientales que puedan distorsionar la apreciación de la mujer iracunda (la luz, por ejemplo, pues si es de luna, y al entrar por la ventana se mezcla con la de la veladora que preside esa mesa de restaurante, puede sugerir una hermosura mayor que la que realmente se manifieste). Mirándola con atención, hay que reparar en el rictus de la boca atribuible a la rabia, en el provecho que obtenga el cuello si una vena se hincha, en el efecto que hagan las arrugas del entrecejo. Puede ocurrir que su mirada fulgure de modo que los ojos ganen una incandescencia única, o que los dientes luzcan de pronto perfectos, listos para una mordedura temible. Por lo general hay una ganancia, y la iracunda alcanza sin enterarse rangos superiores en la interminable escala del atractivo físico: por agresiva resulta de inmediato fascinante, y el espectador se rinde a esa fascinación con el natural espanto que se experimenta ante cualquier maravilla de la naturaleza salvaje; por lo mismo se magnifica la percepción del portento, lo cual es inevitable. Los rasgos se afinan y cobran una distinción notable; el rubor o la palidez mencionados —y ahora ya insoslayables— se alternan y contribuyen a hacerla cada vez más irreconocible, de modo que el conjunto y las partes (esas manos, por ejemplo, que golpean la mesa extendiéndose como cosas a un tiempo delicadas

y fuertes) se vuelven nuevos e increíbles, prodigiosos, pues demuestran su existencia real en la tormenta del coraje, una existencia auténtica y distinta de la que tienen bajo la apariencia de lo apacible. La mujer iracunda es indudablemente más verdadera que la que se creía conocer en tiempos de paz: más cierta que la que sonríe, sencillamente.

De lo anterior se puede extraer la explicación de un lugar común al que suele recurrirse en el encuentro con el desastre (ya sea que se exprese con todas sus idiotas palabras, lo cual siempre empeora las cosas, o bien que sólo se piense): “Te ves más bonita cuando te enojas.” Lo que en realidad quiere decir esto es que la mujer iracunda se muestra integral e inolvidablemente, más neta que en el arrobo, la tristeza o la euforia, y que se eleva por encima de lo verosímil que hasta entonces hubiera podido parecer: se torna tan concreta en su furia, tan innegable, que da miedo y se pierden todos los recursos para hacerle frente. No hay más remedio que asombrarse: el terror y la admiración se parecen, pues uno no sabe qué hacer ante lo que tiene delante.

El espectador ha de saber resistir a sus impulsos de alejarse o defenderse. En vista de la precariedad de recursos para mantenerse a salvo de la colérica (trátese de eludir los proyectiles materiales o afectivos que lance, o de evitar a toda costa caer en la tentación de solidarizarse con ella si se es inocente respecto a los motivos que hayan desatado su ira), lo mejor en todo caso es limitarse a consignar, con la mayor objetividad posible, cuánto se aleja la iracunda de esa misma objetividad: es la gran recompensa de mantenerse sereno. Embelleci-

da —démoslo por hecho—, agitada como la auténtica fiera que es, revuelta en la confusa lucidez que cree tener para cada uno de sus argumentos (porque nunca estará la mujer más convencida de lo justo de su causa), lo que menos tolerará es que alguien —y menos el imbécil que la observa— le dispute un gramo de razón: queda irreparablemente roto el puente que habitualmente hay que cruzar para llegar hasta ella, y peor aún, se estropea toda facultad de comunicación que la iracunda haya desarrollado incluso a pesar de sí misma. Está convencida, por principio, de que el espectador —y con él el género humano— no la entiende, y aunque eso pueda o no ser cierto, la verdad es que por lo general sí existe la posibilidad de entenderla, aunque se vuelve endiabladamente complicado saber qué responderle. Pero esa certeza es poderosa, y sólo hasta que la mujer queda sola, haciendo atracar en el puerto de su intimidad la nave que enloqueció el huracán de su rabia, podrá ir admitiendo que tal vez exageró un poquito y que acaso sobreactuó los aspavientos de su desdicha.

Porque a fin de cuentas es desdicha lo que la mujer iracunda deja salir en cada reproche o en cada queja, y si se pone cuidado siempre hay modo de distinguir un rescoldo de desaliento y tristeza conforme se extingue la hoguera violenta del berrinche. (No se piense, valga decir ahora que ha salido esta palabra, *berrinche*, que las presentes líneas van en pos de fomentar una ridiculización de la mujer iracunda: se ha dicho ya que su manifestación es materia de espanto, y ello obliga a ensayar la observación del fenómeno con la mayor seriedad y con un respeto fuera de toda duda.) Sin embargo, estas puntualizaciones

corresponden más bien al recuento de los daños, y será mejor prescindir de ellas para no perder detalle de lo que ocurre mientras el mesero no se atreve a acercarse y los comensales vecinos miran de reojo para enterarse discretamente de lo que sucede en escena. La desdicha, por ser estrictamente personal, es asunto difícil de explicar a un interlocutor: sólo quien la porta conoce —aunque a veces vagamente— sus orígenes, sus efectos, los destrozos minúsculos o irremediables con que infecta cada minuto de la existencia, y lo arduo de intentar, siempre inútilmente, aunque sea una exposición aproximada de esa incomformidad con la vida, añade frustración e impotencia al malestar ya de por sí intolerable de tener como sombra esa desdicha.

A la mujer iracunda, cualesquiera que sean las razones por las que esté ahora apretando la quijada y transfigurada por el odio, la enerva descubrirse en el callejón sin salida de su propia desdicha. Es menester convenir en que nada obra sobre esta reacción la naturaleza de su sexo —concediendo que exista tal cosa—, pero vale consignar esa reacción para observar enseguida cómo, con la objetividad perdida, con la compostura a punto de caer en pedazos, con el arma cargada, el seguro liberado y el dedo en el gatillo para batir en una fracción de segundo al insensato que no se ha puesto a buen cubierto todavía, la furibunda tiene aún la frialdad —ésa sí incuestionablemente femenina— de ejercer el formidable arte de la ironía. Uno pensaría que la mujer iracunda piensa a toda prisa, pero que sus ideas son una tormenta de arena que erosiona sin clemencia su lucidez. Nada más absurdo. Sufre y sabe por qué; no encuentra cómo

hacer que eso quede lo suficientemente claro, y puesto que la incomprensión del que escucha no puede solucionarse a puñetazos (que bien los daría si le viniera en gana, y harían daños considerables en la nariz o en un labio del espectador), el hecho de que asuma su irracionalidad —pues está perfectamente consciente de que ya perdió tierra y de que suelta alegatos más bien caprichosos y arrebatados— le confiere la malvada libertad de manifestarse con deliberado sarcasmo. Improvisa singulares parodias del o los culpables de su desgracia; no tiene piedad ni para ella misma.

“Fuerza es confesar que tengo la obligación de aborrecerte a muerte”, se lee en la última carta de Mariana Alcoforado, la célebre e improbable monja portuguesa cuyas supuestas misivas de amor —dirigidas a un oficial francés que la habría desdeñado luego de hacerla su amante, hacia finales del siglo xvii— quedaron como el puntual y estremecedor registro de una pasión de mujer. La recordación de esta sorprendente autora viene a cuento porque luego de esa declaración visceral —amén de otras que salpican todo el texto, como: “Declárote que si, por cualquier acontecimiento fortuito, volvieras a este país, yo misma te entregaría a la venganza de mis parientes”— hay una pasmosa sucesión de ironías, mortíferas centellas de rencor que calcinan la imagen del amante pérfido y graban con fuego glacial, para la posteridad, la desgracia de Mariana.

Vistas, pues, la transfiguración y la turbulencia, lo que sigue son algunas hipótesis sobre la circunstancia precisa que haya puesto a la mujer en estas condiciones. Está claro que dichas hipótesis no servirán de nada, por

una de dos razones: porque la mujer misma ya habrá desmenuzado para entonces la propia apreciación de su circunstancia, y cualquier dato que inocentemente se quiera agregar o matizar ya ella lo tendrá contemplado y clarísimo, o porque, en el caso contrario, no estará dispuesta a admitir las razones verdaderas de su enojo. De tal manera, a lo que se llega en este punto es a la constatación de que la furia se explica sólo por sí misma, dado que la razón no tiene forma de aplacarla o, en el peor de los casos, convertirla en el medio para un fin determinado (que la mujer, por ejemplo, sepa todo el tiempo que su manifestación de ira está sirviendo para que el infeliz interlocutor no vuelva a llamarla borracho y a las tres de la mañana). Dicho de otro modo: si la mujer y el espectador conocen bien las causas de la calamidad, o si ella está guardándolas celosamente por quién sabe qué motivos, y el espectador jamás las sabrá, es nula la posibilidad de que la razón y la cordura tengan al menos un parlamento en la pieza, y cuanto se diga queriendo convocarlas sonará a apunte necio y fuera de lugar. La desdicha ha hecho estallar el polvorín de la furia, pero luego la furia se ha convertido en un fin en sí misma. Sin embargo, es importante tratar de anotar los pormenores circunstanciales, porque acaso servirán en el futuro como nociones —aunque endeables— para anticipar un nuevo cataclismo de esta índole (y para ponerse a salvo en cuanto sea posible).

En lo que respecta a la consignación del fenómeno para su posterior examen, evidentemente se tendrá sólo material para practicar una contemplación. De ahí, no obstante, se puede partir para llevar el asunto a los terrenos de

la psicología, la teoría teatral, la prevención de desastres, la historia, la interpretación de la nota roja, el funcionamiento de los roles sexuales en el nuevo milenio, la formación de la identidad nacional o cualquier otro tema que prefiera el ensayista en turno. Y, como se dijo al principio, las consideraciones fisiológicas o sociológicas —además de cuantas quieran incorporarse a la elaboración de una perspectiva particular sobre la mujer iracunda— podrán entrar en juego una vez que se tenga un *corpus* lo más completo posible de las estéticas y emocionales, puesto que la principal e indispensable condición para abordar con alguna solvencia este suceso es la disposición, sabia por humilde, de admitir que se está ante una representación: la del papel que más netamente hace de la mujer una entidad sólo descriptible, pero no cuestionable. (Aquí cabe señalar una obviedad respecto a la limitación que las presentes líneas tienen, en razón de que están pensadas únicamente en función de un ideal ensayista masculino: cómo podría proceder una mujer que ensayara sobre otra mujer es algo sobre lo que el autor renuncia a especular, justificándose por las mismas finales indicaciones o sugerencias que anotará enseguida.)

Lo anterior no quiere decir que la mujer iracunda sea falaz en la explosión, ni que se reduzca al aparato de odios, lágrimas, reclamos e ironías —a la materialización de su o sus desdichas— el universo de conductas que hacen de la mujer una mujer (visión que acusaría un sexismo ramplón y del todo improcedente), sino que el papel que representa al estar fúrica dejará de tener consistencia real tan inexplicablemente como haya comenzado, sin que sea posible para el espectador más que

aventurar suposiciones sobre su origen y su final, por lo cual tendrá que limitarse a la descripción de los hechos, dejando para después la reflexión sobre la utilidad que podrá asignarles.

Una vez que cese el ciclón, y que se disuelvan sus fatos en las consecuencias (la cuenta que habrá que pagar antes de salir tras la furibunda, por principio; la perspectiva que habrá de encararse para componer las cosas —solicitud de perdón, llamadas infructuosas al día siguiente, vueltas y más vueltas al asunto hasta desecharlo por inexplicable e insoluble), lo que resta es procurar una objetiva fidelidad en el registro de los hechos, trazar el armazón de las referencias con que podrán apuntalarse y escribir el ensayo de marras. Y, algo importantísimo, no mostrárselo jamás a la iracunda, so pena de que un nuevo desastre sobrevenga y obligue a replantear el trabajo desde el principio.

CUANDO ESTAR *OUT* LLEGUE A ESTAR *IN*

Uno deja de estar a la moda en el momento justo en que se pregunta por ella. O bien: uno nunca está a la moda y a la hora de pensar en ello sólo lo descubre, o por el mero principio de incertidumbre debe asumir la imposibilidad de observarse a sí mismo sin que cambien violentamente las directrices que rigen esa noción volátil como ninguna, indefinible y sin embargo, por lo que parece, tiránica (basta sintonizar E! Entertainment Television para ver cómo en nombre de la moda sufre y se afana tanta pobre gente).

Peor para quien, como me dice Fernando de León ahora mismo que me encuentro escribiendo esto, “llega a la edad en que lo perturban los espejos”. Peor si el reflejo que devuelven es el de un escritor —enfrascado, por cierto, en despachar algunas ideas que exponer sobre un tema tan propicio para el desasosiego y el rechinar de dientes. La primera cuestión que, por lo visto, debería abordarse al entrar en este berenjenal es la más obvia y sencilla de responder: ¿existen las modas literarias?

Respuesta automática: sí. La segunda cuestión es indudablemente más ardua, y aquí es donde cabría echar de menos una rama de la industria mediática que se hiciera cargo de avisar sobre los nuevos rumbos, las firmas, las líneas y las pasarelas que marcan tendencias, hundan vanidades, elevan prestigios y mueven multitudes: ¿cómo saber cuál es la moda en vigor, si *Cosmopolitan* o *Vogue* no se hacen cargo de reservar algunas páginas para que nos orientemos en nuestros desfiguros y nuestras arbitrariedades? Puede suponerse que un vistazo a las listas de *best-sellers*, otro a las mesas de novedades, algún *tip* que filtren los amigos reseñistas y una pizca de inspiración e imaginación colorida basten a algunos para hacerse una idea suficiente —al menos para ellos— de lo que está en boga y lo que va cayendo en desuso; pero eso sólo cabría admitirlo si se acepta que la moda desfila del brazo del éxito comercial: ¿qué pasa si algún recóndito gurú, el Yves Saint-Laurent de las letras mexicanas, ha dictado que la repulsa al gobierno y las posiciones marginales, incluidos el mohín ante el dinero y la preferencia por las fotocopias, son las líneas que deben acatarse en esta temporada primavera-verano?

Vistas estas dificultades, acaso sólo pueda afirmarse que las nociones de moda literaria a que podemos aspirar los escritores son más bien ilusiones, actos de fe que cumplimos mediante señales externas y visibles, desde el corte de pelo, el armazón de los anteojos o la exhibición de determinado periódico bajo el sobaco, hasta nuestra inclusión como abajofirmantes en cartas abiertas, la asistencia a determinados rituales o la frecuentación de sitios donde está bien dejarse ver. Entran, en esta

categoría de aspavientos por estar a la moda, el cultivo de aversiones y amistades, el asalto soterrado a ciertas revistas (sea publicando efectivamente en ellas, sea fastidiando sistemáticamente a sus editores con envíos de colaboraciones no pedidas) y, sobre todo, el abordaje de los llamados temas “coyunturales” y la lectura de los autores llamados “ineludibles”. Como suele ser un tema recurrente —un tema que a menudo se pone de moda— el de las costumbres de los escritores de hoy (sus hábitos, sus manías, sus gustos y una larga sarta de categorías de lo que no le importa a nadie), limitémonos a estas dos últimas nociones de moda que debe procurarse quien no quiera encontrarse en la esquina con el fachoso que puede llegar a ser: los temas y las lecturas.

(Paréntesis nostálgico: pienso ahora en tiempos en que la dinámica de las vanguardias literarias facilitaba la afiliación a una u otra tendencia. Uno podía entrar en los círculos que obsequiaban el “ismo” sin más requisitos que el de desearlo, y estar a la moda —o no— por el simple expediente de ser estridentista, vitalista, cacaísta o lo que ustedes gusten. No deja de ser triste que la exacerbación del individuo y el desdén por la colectividad nos hayan vedado esa posibilidad, así como la de protagonizar enfrentamientos a rostro descubierto entre facciones rivales —enfrentamientos que, precisamente, tenían por objetivo detentar la moda imperante. Eso, sobra decirlo, está pasado de moda. Y así como a veces dan ganas de fundar un partido político, una religión o un club de lanzamiento de dardos, se antoja de vez en cuando que regresen los “ismos”, siquiera para no tener el pendiente de desconocer a cuál podría —o no— pertenecerse.)

Uno, pues, puede subirse a la ola de los asuntos que de pronto han comenzado a inundar los suplementos y las revistas (las efemérides sirven muy bien a este efecto) y destellar, así sea por unos instantes, como si gastara el último grito de los talleres de Milán o fuera a corretearlo por unas cuabras un enjambre de *paparazzi*. Pero para esto no sólo hay que disponer de un afinado olfato, sino además de una abnegada disciplina de revisión de la prensa (enriqueciendo de paso a algún voceador atento a que no nos perdamos el último ejemplar de *Babelia*, por ejemplo) y sobre todo de una ágil versatilidad gracias a la cual este domingo seamos capaces de publicar una celebración de Julio Verne, el domingo siguiente un artículo sobre el ganador del premio equis y entre una publicación y otra una necrológica sobre el gran poeta muerto de repente —no nos podemos quedar así—, quizás una reseña de la nueva y esperadísima novela del gran novelista (tan reacio a morirse de repente), y todo eso mientras esperamos que el mes llegue con la aparición de nuestra opinión sobre la cacería de ilegales que cruzan la frontera. Para esto, evidentemente, hace falta vocación, pero sobre todo suerte: los temas del momento suelen variar porque son momentáneos, y la oportunidad es tan difícil de cortejar como vengativa con quienes la desdeñen.

Para referirme a la segunda noción a la que, si bien precariamente, puede atenerse quien quiera andar a la moda, voy a contar lo que me pasó en Semana Santa (y si los famosos llegan a serlo, en buena medida, por su impudor y por la constante revelación de sus inmundicias, quizás comience así a granjearme la atención de los flashes —a propósito de lo cual advierto ahora que omití,

líneas arriba, una observación más acerca del humano afán por estar a la moda: ésta premia a quienes la obedecen con notoriedad, así sea pasajera: es un trámite expedito para arribar a la fama). Resulta que me propuse hacer una lectura injustificablemente postergada y, en efecto, la emprendí con emoción y entusiasmo: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Dos días tuve para arrojar el maldito libro lejos de mí y decidir que no me preocupaba, en absoluto, saber nada de él. Me hartó, sencillamente. Y nada pudieron su prestigio, la tradición que inauguró, los elogios que sobre él ha vertido una legión de autores que venero, la improbable vergüenza que podrá estar aguardándome en el futuro por no haber querido leerlo. Pues bien: *Tristram Shandy* no es, evidentemente, un libro que esté de moda, y tal vez por ello mi desdén podría ser —como de hecho lo es— por completo irrelevante. Pero hace algunos meses, cuando una espesa nube de duelo y lamentación cubrió las conversaciones, las páginas de los periódicos, las columnas en las revistas y los *blogs* al conocerse la muerte del novelista chileno Roberto Bolaño, yo quise acometer la lectura de *Los detectives salvajes* —sin prejuicio, lo juro, sin otra intención que la de satisfacer una curiosidad alimentada por las apologías que exaltaban al escritor tan prematuramente ausente. Y me ocurrió lo mismo que con Sterne: dos días fueron suficientes para encontrarlo impecablemente detestable. Ahora bien: ustedes estarán de acuerdo, espero, en que Bolaño es Bolaño y Sterne es Sterne (cualquier cosa que eso quiera decir). A ninguno, sin embargo, espero tener que encontrármelo en mucho tiempo, y con todo creo que el oprobio podría llegarme

más bien del menosprecio (y, ahora sí, el prejuicio) que sostengo y sostendré sobre el chileno: que seré más incomprendido si algún día me pongo a alegar algo contra él —cosa que no me interesa, y además quién iba a hacerme caso—: la moda cancela accesos que jamás vuelve a abrir.

Tal vez algún día se ponga de moda no querer estar a la moda. Seguramente, llegados a este punto, resultará evidente que he estado eludiendo toda especulación sobre las actuales tendencias literarias, y supongo que no bastaría, para defenderme, declarar que no me interesan. En más de una ocasión, Álvaro Mutis ha afirmado que el último acontecimiento político que verdaderamente lo preocupa es la caída de Constantinopla, y una vez el poeta Baudelio Lara quiso, creo, hacer gala de su sorna proverbial tildando mis gustos literarios de “prerrafaelitas” —lo que me encantó. Posiblemente sería entretenido detectar los *in* y los *out* del momento (una simpática variedad de neurosis: Paul Auster, ¿todavía está *in* o ya va quedando *out*? Elfriede Jelinek está súper *in*, pero ¿por cuánto tiempo? Si digo lo feliz que me hizo encontrar los *Cuentos completos* de Roberto Arlt, ¿estaré repugnantemente *out*?), pero malamente yo prefiero detenerme, antes de intentar algo parecido, y recordar que Harold Bloom (un autor cada vez más *out*) nos recordó que vida sólo hay una, que nos vamos a morir y que hay que pensar mejor en qué vamos a gastar el tiempo que nos queda.

EL TÍTULO, LA CIFRA

La obra, cualquier obra, por más que aspire a crecer y vivir prescindiendo de toda observancia de las convenciones y los cánones, necesariamente ha de ajustarse, al menos, a los límites que le imponen sus propias ansias de existir: la escritura ha de prever lo que la lectura hará de ella, como la piedra o la imagen o el movimiento han de considerar, para ser, el número ciertamente finito (y por tanto limitante) de las posibilidades de percepción que ofrecerán. La música, igual: una pieza o un conjunto de piezas podrán ir en pos de toda la originalidad que se quiera, pero al final se habrán de topar con la necesidad de un sentido, por remoto o ínfimo que sea, para que quien escuche pueda quedar con alguna certeza acerca de lo que ocurrió. Esto quiere decir que para la absoluta libertad, en la obra, sólo hay una oportunidad: la que llega cuando es preciso nombrar, titular, aquello que se creó.

Hacer un disco (valga por decir: escribir un puñado de canciones, asistir al complejo proceso de arreglos, grabaciones, producciones, fabricaciones de “conceptos”

—de imagen, de intenciones, de respuestas para ofrecer durante las entrevistas a que obligue la promoción, de los conciertos con que se seguirá el lanzamiento, etcétera), para cualquier músico o cualquier grupo, debe ser una empresa en la que todas las libertades artísticas, más tarde o más temprano, son provisionales y reemplazables por otras sobre las que, quizás, ya habrá modo de volver después. Compongan, toquen, graben, y luego ya veremos. Pero es de esperarse que el momento decisivo, siempre que un productor avieso y codicioso no imponga su opinión, corresponda exclusivamente al artista: cuando ha de decir cómo diablos se va a llamar aquello que dentro de poco va a estar sonando en la radio y brillando bajo el celofán de la novedad.

Si no es así, si no es por esa sola libertad que pudo tomarse, ¿cómo entender que alguien, digamos, haya nombrado un disco suyo *Swordfishtrombones*³ o *Mellon Coolie & The Infinite Sadness*⁴? No bastan las conjeturas que uno pueda hacerse tras escucharlo, y en general, ni en éste ni en otros millones de casos, importa que haya o no un vínculo entre lo que se pueda oír en un disco y las palabras que le den título. Los títulos mejores, con los que más resueltamente se cobra el artista la libertad que debió dejar en prenda, son aquellos que para sí solos reclaman la atención que quizás merezcan o no el propio artista y su música. Cierto que, en muchas ocasiones, provendrán de una canción o de un verso de una canción (*The*

³ Tom Waits, 1983.

⁴ The Smashing Pumpkins, 1995.

*Rising*⁵, *Like Swimming*⁶), pero en esos casos, lo mismo que cuando no hay manera de encontrarles una explicación (o si la hay en algo como *90125*⁷, ¿quién va a ponerse a buscarla?), los títulos siempre buscan hablar por ellos mismos, destellar como el misterio primero que desencadenará las revelaciones siguientes. Nombrar un disco, entonces, ha de ser como grabar la inscripción por la cual cobrará vida el ser recién creado, como en la leyenda del Golem. Y como recuerda Borges en su poema al respecto, acaso en el nombre —en el título— quede cifrada la verdadera esencia del hacedor.

CAOS Y ADIVINACIÓN

Paradoja interminable de la sobreproducción cultural de estos tiempos, evidente en el mundo de los discos: cada nuevo título extiende y multiplica el caos a la vez que pretende disolverlo, hacerlo desaparecer. Entre los millones de discos existentes y por existir, cada uno aparece reclamando la misma atención que los otros, y aunque las listas de éxitos o los recuentos críticos proporcionen pistas, al final los títulos son lo único que quedará flotando por encima del vértigo incalculable. Quién sabe que habrá tras las frases *Don Juan's Reckless Daughter*⁸,

⁵ Bruce Springsteen, 2002.

⁶ Morphine, 1997.

⁷ Yes, 1983.

⁸ Joni Mitchell, 1977.

*One Size Fits All*⁹, *Heaven or Las Vegas*¹⁰, apenas presentes en la memoria tras un vistazo que echa el azar sobre alguna de las mil historias de los imprescindibles. Pero en esas frases, vistas de frente, hay, respectivamente, el pie de una historia que se promete fascinante, una inocua fórmula publicitaria y una disyuntiva moral tan urgente como endiabladamente difícil, que ya sabrá cada quien cómo acomodar en los archivos de sus afectos o sus aversiones (y según qué razones, luego de haber escuchado los discos correspondientes: todo título es, antes que cualquier otra cosa, una entrada en el índice menos o más copioso de la memoria).

Por su mero poderío verbal, por las imaginaciones que convocan, es posible hacer a un lado las intenciones de quienes las urdieron —si acaso con ellas quisieron anticipar el sentido de la obra que titulan— y apreciarlas sólo como el texto que son, como la idea ajena a cualquier propósito que persigan. Música y poesía, lo ha dicho Gerardo Deniz, son dos palabras que sólo tienen en común el número de letras.

El título *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*¹¹ equivaldrá al nombre de David Bowie tanto como el título *Dire Straits*¹² al nombre de Dire Straits, pero hay una diferencia: la voluntad del primero por que el genio quedara establecido desde el rótulo inaugural del álbum, mientras que los segundos cayeron, con la más descarada pereza, en esa tentación de

⁹ Frank Zappa & The Mothers of Invention, 1975.

¹⁰ Cocteau Twins, 1991.

¹¹ David Bowie, 1972.

¹² Dire Straits, 1978.

parvedad que consiste en conformarse con la homonimia —desperdicio del momento de libertad que es un título en que también incurren los *The Best Of...*, los *Anthology* y similares. Ambos casos son los extremos de la variedad de recursos que el artista tiene para titular: sacando un verso, está dicho, o el nombre de una canción, englobando la temática general de la obra (*Eldorado*¹³), acudiendo a la aparente gratuidad (*Kiko*¹⁴), haciendo lo que quizás sea una declaración de principios —o quizás sólo quiera parecerlo— (*Sandinista!*¹⁵), dando las señas de ubicación emocional, mental, física, fantástica (*When I Was Cruel*¹⁶, *Exile on Main Street*¹⁷, *From Elvis in Memphis*¹⁸, *Berlin*¹⁹), aludiendo al posible escucha que está enfrente (*Remain in Light*²⁰) o al artista que está detrás (*Debut*²¹, *Who's Next*²²), y un etcétera tan largo como diversa es la creación humana. Pero, como sea que un artista decida cifrar su obra, a lo que estará siempre apelando es a la adivinación: que alguien, quien sea, encuentre en el título un sentido intransferible y precioso, una clave particular a la que cada quien llegará por cuenta propia con la razón y con el corazón.

¹³ Electric Light Orchestra, 1973.

¹⁴ Los Lobos, 1992.

¹⁵ The Clash, 1980.

¹⁶ Elvis Costello, 2002.

¹⁷ The Rolling Stones, 1972.

¹⁸ Elvis Presley, 1969.

¹⁹ Lou Reed, 1973.

²⁰ Talking Heads, 1980.

²¹ Björk, 1993.

²² The Who, 1971.

“¿TE GUSTA ESO?”

(APUNTES PARA UNA DEFENSA DE LA AFICIÓN POR LA MÚSICA COUNTRY)

Para Luis Vicente, que también sufre

DIRECTO AL BAZO

Yo no sé para qué sirve el bazo. Supongo que jamás me ha dolido (¿duele?), quiero creer que nunca me fallará (y no imagino las razones ni las consecuencias de que falle), e ignoro incluso dónde está. Sé que debo tenerlo porque me lo han dicho o lo he leído, y ello equivale a decir que sólo creo en él. Pero me basta. Acaso tendría que esperar a mi autopsia para verificar su existencia —pero tampoco me urge tanto. Como sea, me gusta confiar en que mi bazo ahí está, en lo suyo, y por lo demás rara vez pienso en él. Quizás sólo cuando, en la nota roja, me entero de que algún proyectil “interesa” el bazo de alguien, o de que a alguien más le ha estallado (en un choque, pongamos). Y, por esta ignorancia mía, en modo alguno me parece descabellado

afirmar lo siguiente: ni una punzada de alegría en la boca del estómago, ni un acelerón súbito del ritmo del corazón: es el bazo lo que vibra al oír una pieza, cualquiera, de música *country*. Música que toca el bazo. Y es una felicidad.

LO IRREPARABLE

Con lo anterior puedo empezar a explicar que carezco de explicaciones acerca de esta afición mía. Afición que es aficción, además, porque el mundo —siempre que, como es mi caso, uno no se encuentre en Nashville y sus alrededores— constantemente está exigiendo que la defienda. La primera reacción de quien me ve sonreír cuando, por error, un radio sintoniza fugazmente los acordes de cualquier pieza del género, oscila infaliblemente entre la perplejidad y el asco. La segunda reacción de todo prójimo, ya que hube repuesto “Sí, ¿qué tiene?” a la pregunta “¿Te gusta *eso*?”, va de la indulgencia al desprecio. Y por lo general me veo en el penoso deber de argumentar por qué. ¿Por qué?

LA ARDUA LEALTAD

El regocijo incommunicable puesto siempre en entredicho. Incluso por mí mismo, que no sé cómo resolver la fidelidad a un género musical que permite incongruencias como la siguiente: estaremos de acuerdo en que el ser humano ha alcanzado pocas cumbres de la elegancia como en un concierto de Ricky Skaggs (otra: la obligación de siempre aclarar quién es quién). ¿Qué hago si, en un descuido, me

toca ver el video ochentero de “Country Boy”, donde el mismísimo Skaggs —que puede hacer bajar a guitarrazos a la corte celestial— lo que hace es poner a bailar a raperos en el metro de Nueva York?

SUEÑO DE DICHA I

Las dificultades no tienen fin. Que Willie Nelson haya cantado con Julio Iglesias es tan intrincado, tan dolorosamente abstruso, como el camino que debería recorrer para dejar claro por qué quiero conocer Dollywood y después morir.

LA PRADERA INABARCABLE

No es del todo cierto: más o menos tengo localizado un origen, que debió ser el disco *Neck to Neck*, donde Mark Knopfler entablaba un duelo memorabilísimo y entrañable con Chet Atkins. Ahí empezó todo. Luego, claro, fueron los Notting Hillbillies (pues yo era rockerón, y si Knopfler andaba en esos rumbos qué remedio iba a quedarme), y más adelante el descubrimiento de J. J. Cale (y aquí es donde deberían comenzar las precisiones que ya no tengo la paciencia de hacer: que el compositor de “Cocaine” pueda encajar en el vasto imaginario que se extiende desde Hank Williams hasta, ¡ay!, Kenny Rogers es cosa que supera mis fuerzas y mi comprensión; pero así es). Luego, el caos. Porque, encima de todo, he de reconocer que como aficionado estoy muy lejos de haber comenzado un apren-

dizaje concienzudo, y frecuentemente he de caer en desfiguros. Ojalá todo fuera tan inapelable como Johnny Cash. Pero de una cosa estoy seguro —y nunca falta quien, con sorna, lo saque a colación—: en mis praderas no ha pasado, ni pastará, ningún Caballo Dorado o cosa similar.

SUEÑO DE DICHA II

Mudarse a Omaha. Conseguir empleo tripulando una trilladora. Perder tres dedos. Tocar el banjo.

LOS RESPETOS HUMANOS

El dudoso gusto por el que ciertos intérpretes —muchos de la tercera edad: lo viejo no quita lo figuroso, y ahí está Porter Wagoner, por ejemplo— entienden que la elegancia es la suma de la terlenka y la lentejuela; la estridencia de escotes hiperbólicos, cabelleras anaranjadas y violines blancos sin los que algunas cantantes no serían lo que son; el hábito de representar la desolación en la mirada vidriosa de un vaquero, al volante de su *pick-up* ruinosa, al tiempo que suenan los primeros compases de una baladita melancólica; el tráiler y la polvareda, la cantinera gorda y desvergonzada que se carcajea eternamente, el motociclista con tejana y botas en lo alto de un rascacielos, los niños pecosos que brincan alrededor de una banda de salvajes en un tablado erigido en un pueblo miserable... Las estampas que suele evocar la música *country* no son muchas, y por lo general son horrendas. A veces

buscan fundarse en la dificultosa mitología del *western*, y lo más seguro es que entonces los resultados sean peores (por algo John Ford nunca filmó un *videoclip*): por ejemplo, en el video de “Highwayman”, donde las cabezotas de Willie Nelson, Johnny Cash, Kris Kristofferson y Waylon Jennings flotan por encima de un paraje desértico y nublado, en blanco y negro, al tiempo que unos jinetes galopan rumbo a la eternidad. Ahora bien: la práctica de una fe necesariamente ha de enfrentarse a lo que se conoce como “respetos humanos”: la interferencia del mundo, que hostiga y castiga al fiel que no se aviene a seguir los mandatos de la moda, que permanece al margen de las vanidades y las tentaciones, que contraviene los dictados del siglo con tal de perseverar en lo que su fe le exige. Escuchar *country* supone estar en guardia contra esos respetos humanos, resignarse a la proscrición y el oprobio siempre que se oigan acusaciones como: “Ya estás con tu pinche musiquita de granjeros otra vez.” Y ser constantes en la creencia de que cualquier pieza de Earl Scruggs y Lester Flatt nos redimirá.

“HIPO VERDE”

Quizá sería considerable (por no decir sorprendente) el cálculo que podría hacerse, en *joules* o en kilocalorías, de la suma de esfuerzos realizados por los asistentes a las galerías de una ciudad determinada (o de un país o del mundo), en un período dado, al realizar el movimiento conocido como “encogerse de hombros”. Tal vez daría para mover quince tractores o para prender un foco: funcionaría, en todo caso, como un indicador más o menos confiable para hacerse una noción estadística de la prevalencia de la perplejidad como primera reacción del público ante el arte contemporáneo —entendiendo la perplejidad como la Real Academia quiere que la entendamos: “Irresolución, confusión, duda de lo que se debe hacer en algo”. No el asombro, la estupefacción, el deslumbramiento ni la mera curiosidad: la incapacidad de saber qué decir o cómo conducirse ante lo que se está presenciando. Este valor, preferiblemente expresado en comparaciones pertinentes (“el movimiento de hombros de los asistentes a tal bienal ha supuesto un esfuerzo equivalente al que nece-

sitó la construcción de la Pirámide del Sol”, por ejemplo, o “en la exposición de fulano los espectadores quemaron tantas kilocalorías como haría falta quemar para devolver a su forma humana a Juan Gabriel y a Mijares juntos”), podrían tenerlo en cuenta, con provecho, tanto los críticos como los comerciantes y los creadores, a fin de reorientar las tendencias, descartar los esfuerzos fútiles y dar la batalla decisiva e impostergable al insidioso avance del tedio, fuerza perniciosa como ninguna y auténtica amenaza del mundo del arte y sus alrededores.

Ahora bien: acaso no sea la perplejidad un mal en sí mismo, sino apenas el comienzo de una búsqueda que debería llevarse hasta sus últimas consecuencias, truene lo que haya de tronar —y entonces se verá lo que venga a continuación. El afamado artista X, vamos a decirle, que hemos perdido de vista en los últimos meses pero que en su meteórica carrera ya ha conmocionado a suficientes comisarios, reseñistas y señoras bien como para ser una figura respetable (y si no hemos sabido de él es porque está enfrascado en la preparación de una nueva instalación, cuyo título tiene ya decidido: “Hipo verde”), se ha propuesto conseguir el grado supremo de perplejidad entre quienes acudan a la primera exhibición pública de su trabajo. No quiere que la gente se encoja de hombros: quiere que ni siquiera atine a considerar la posibilidad de encogerse de hombros, fija en su sitio, en silencio y con la copa de vino tinto a medio camino entre la bandeja del mesero ambulante (el único ser móvil del lugar) y la boca entreabierto y, de ser indispensable, un poco babeante. Claro: si “Hipo verde” llega a provocar una suerte de catatonia colectiva, o al menos dejar en coma

siquiera a un espectador, X habrá triunfado. Y es que, perspicaz como es, X ha sabido detectar que la inacción es la reacción deseable, pues no en balde está prestándose tanta atención a declaraciones como la del alemán Gregor Schneider: “Cuando una obra se expone, pierde interés.”²³ Esa pérdida, entonces, tendría que ser el objeto de las mejores búsquedas: así X y tantos otros se ahorrarían no sólo la frustración que acarrea el desdén, sino además el engorro detestable que supone ensamblar un discurso mínimamente legible cuando se les exige —esa mala costumbre en vías de extinción— que expliquen qué diablos quieren decir con lo que hacen. (La palabra, que pasó por ser desechable, ahora es prescindible. Su función, de tenerla todavía, es por principio sospechosa.)

En tiempos en que la saturación es una consecuencia perversa de la permisividad creadora (“Dadle un botellón de leche aceda a un adolescente, videocámara en mano, y veréis cómo brota un nuevo artista conceptual”, masculló una vez el añorado Gervasio Montenegro, crítico silvestre), el imperio del bostezo es quizás el último estadio antes de que la posmodernidad, sus próceres y sus cantores acaben de disolverse como las jaquecas de los peores viajes. Sin embargo, es sabido que el bostezo limpia y despeja, oxigena el cerebro y pone los ojitos llorosos, de modo que el ánimo queda renovado y dispuesto para salir de la galería y comprar un *hot dog* en el primer 7-Eleven.

En el año 2000, la paquistaní Ceal Floyer expuso un *ticket* de supermercado (ojo: el súper se llamaba

²³ En *Art Now. 137 artistas al comienzo del siglo XXI*, editado por Uta Grosenick y Burkhard Riemschneider, Taschen, 2002, pág. 450.

Sainsbury's White Chapel) pegado en la pared —es de suponerse que con Pritt. Quien tuviera paciencia podía revisar la lista de compras: queso, huevos, leche, algodón, velas, pasta de dientes, ajo, *kleenex*, tapioca, etcétera. Si es tan difícil arribar al propósito de la artista, mientras tanto permítase recordar el chiste cruel en que un cajero va registrando las compras de una muchacha: “Pan Bimbo, latas de atún, yogur, champú, papel higiénico...”, va diciendo, “¿eres soltera, verdad?”. “¡Sí! —se ruboriza la muchacha, entusiasmada—, ¿lo adivinaste por lo que llevo?”. “No —responde el cajero—, es que estás muy pinche fea.” Bueno, pues la *obra* de Floyer tenía la gracia de ser monocromática, pero aun que el ingenio quizás habría valido la pena descubrirlo por cuenta propia, la artista pareció tomar una precaución excesiva contra la alta probabilidad de que el tedio impidiera que nadie se percatara de su objetivo: tituló la pieza “Monochrome Till Receipt (White)”: es triste, pero ya los chistes tienen que empezar a contarse por el final.

Si todo aspaviento vale en la medida de los sobresaltos que provoque, parece ahora que han quedado atrás las ocasiones de escándalo y que el insidioso estrépito de las ocurrencias ha terminado por ensordecernos. O fue, más bien, que el escándalo se ablandó para quedar en pataleta, la pataleta devino arañazo y maullido, éstos dieron paso a la mueca y ahora lo más seguro es que la cosa no pase de modorra. Si cuenta con el curador acucioso que se las arregle para comprar armellas firmes (con sus respectivos taquetes para asegurarlas bien en los muros) y varios metros de sogas que con el balanceo no vayan a rechinar, el éxito de la temporada se lo lleva-

rá la exposición que disponga una docena de hamacas para los despistados que la visiten. Tampoco caería mal un ventiladorcito. Y es que, por una parte, ya es difícil incluso esperar timos notables (o habrá que replantear el significado de *timo* y, más allá, el entendimiento mismo que pueda tenerse del arte, particularmente luego del fenómeno Thomas Kinkade, mesías de la producción en masa y de las ventas multimillonarias —así pinte sólo cabañitas acogedoras y baste con que sus manos toquen una reproducción para que ésta pase de costar mil dólares a costar cincuenta mil),²⁴ y por otra la proliferación de estrellas fugaces ha vuelto imposible conservar la calma para pedir ningún deseo a ninguna. Además: una consecuencia lamentable del actual estado de las cosas es constatar que el cinismo y el sarcasmo son recursos naturales no renovables, y que a fuerza de explotarlos uno va acercándose al anhelo imperioso de mejor vender licuados —con tal de dar con experiencias intelectuales más gratificantes.

Es claro, por lo demás, que en materia de arte contemporáneo los juicios y las sentencias pueden aspirar a ser, cuando mucho, ridiculeces, por lo que habría que ir adornando (antes de desecharlo por completo) el *dictum* de Adorno, según el cual, el arte obtiene significado en proporción a su carencia de función: falta que carezca

²⁴ Un magnífico reportaje de Morley Safer, de CBS, daba cuenta del emporio Kinkade (que incluye parques temáticos, cadenas de galerías, coleccionistas frenéticos y giras del artista como *rockstar*, firmando alteros de cuadros): [cbsnews.com](http://www.cbsnews.com). 60minutes. 21/11/2001. <<http://www.cbsnews.com/>> Para deleitarse con los paisajes idílicos de Kinkade: www.kinkadecentral.com

también de interés. Y si esto pudo comenzar desde que nació el primer “Sin título” de la historia, cabe esperar al artista que se encumbre con la primera obra *sin obra*, claudicación definitiva ante la imposibilidad, ya no digamos de perturbar, sino al menos de conseguir la mirada del espectador mientras éste busque el rótulo que conduzca al baño. Puede que “Hipo verde”, donde quiera que el esforzado X esté preparándola, sea ese Everest al que nadie ha llegado antes.

UNA SOLITARIA AVERSIÓN

Siempre conviene ampararse en los ilustres cuando se está a punto de declarar lo que inevitablemente será tomado como una insensatez. Es posible que así se amortigüen el desprecio y el reproche que vendrán tras la declaración, o que al menos se consiga dar la impresión de que el tema está bien pensado y no es un arrebatado o una mera provocación. Así, aunque lo que estoy por decir —ya lo he comprobado cuando lo he dicho en otras ocasiones— automáticamente levanta reacciones que van de la indignación al impulso redentor (del “¡No puede ser!” al “No sabes de lo que te estás perdiendo”), quiero dejar en claro que es una convicción que he considerado detenidamente a lo largo de toda mi vida; además, sólo por la furia de la oposición que espero —y que ya he encontrado— veo necesario argumentar a propósito de tal convicción, cuando en realidad me parece tan natural y tan comprensible como para que el género humano la adoptara de inmediato sin más razón que la razón.

Adolfo Bioy Casares encontraba ridículo que la gente ofreciera como los rasgos más distinguidos de su personalidad y de su conducta las “extravagancias” más insignificantes —simples manías carentes de todo interés salvo para el individuo que las ostenta. Tomar el café sin azúcar, por ejemplo, o llevar siempre las monedas en el bolsillo izquierdo del pantalón. Quienes se jactan de cosas así, queriendo por ellas parecer únicos e inimitables (el que anuncia al mundo que todos los días desayuna yogur, el que pregona sus predilecciones políticas sin que se las pregunten —como si importaran—, el que juzga sus rutinas como hábitos saludables y ejemplares para toda la sociedad), están lejos de enterarse de que carecen en absoluto de originalidad y, sin embargo, se obstinan en hacer alarde de los gestos por los que la buscan desesperadamente. Así, cuando nos encontramos a alguien que sostiene una opinión chocante o por lo menos inusual, lo más probable es que se sienta orgulloso de ella y que ante todo le importe mostrarla antes que defenderla: confía en el desconcierto que causará y se dará por satisfecho con la incomodidad que ocasione. Pero tan pronto como se le demuestre que tal opinión dista de ser sólo suya la abandonará para buscarse otra, a su parecer más “rara”.

Teniendo presente la mirada vigilante de Bioy Casares, entonces, no me preocupa si la opinión que yo tengo es poco popular (aunque sé que por desgracia lo es), y no la sostengo sólo por querer molestar o sorprender a nadie. Ahora bien: por tenerla, es cierto, he de enfrentar continuamente el problema de la singularidad, y para ello me amparo en el segundo de los ilustres que malamente hago comparecer ahora que estoy por declararla:

en su novela *La mancha humana*, Philip Roth consigna el momento decisivo en que un hombre sabe que *quiere* y *puede* estar solo: “No puedes permitir que los grandes te impongan su intolerancia, del mismo modo que no puedes permitir que los pequeños se conviertan en un nosotros y te impongan su ética.” Y así, ante la intolerancia, pero sin querer formar un club, lo que he de decir es sencillamente esto: no sé para qué existen los perros. Jamás he entendido cómo alguien es capaz no sólo de tolerarlos, sino incluso de amarlos y cuidarlos y hacerse acompañar de ellos. A mi juicio, no deberían existir. (Y, apenas lo he escrito, corroboro que *puedo* y *quiero* estar solo en esta afirmación.)

Es célebre el remedio que propuso Jonathan Swift — aquí llega mi tercer ilustre— para terminar con los niños pobres de Irlanda: habría que comérselos. La lucidez de los cálculos en que Swift apoyaba esta nueva forma de ganadería (ganancias inmediatas para el reino por concepto de exportaciones de carne tierna, prosperidad para las madres que entregaran sus bebés a la engorda, bonitos guantes confeccionados con suaves pieles, concordia social tras la eliminación de futuras generaciones de papistas, etcétera) y la audacia con que quedaba así denunciada la miseria imperante, me da por suponer, cada que lo pienso, habrían inflamado la repulsión y acezado el escarnio contra Swift de haberse ocupado de los perros en lugar de los niños pobres. Por ello, y porque además a Swift no se le hizo caso en su tiempo, no me propongo llegar a tanto, y mucho menos vivir en la zozobra de tener por enemigas a las legiones de amantes de perros; tampoco tengo cómo desoír las pruebas de compañía, lealtad,

amistad, heroísmo, diversión, auxilio, simpatía, protección, inteligencia y demás que sus dueños han obtenido —y no lo dudo— de *Firuláis*, *La Muñeca* o *El Fido*. Ni quiero exterminarlos ni se me ocurre cómo se podría aprovecharlos de ninguna manera: es claro que pueden servir para detectar droga en los aeropuertos, para que los ciegos crucen las calles, para localizar gente atrapada en los escombros... Para ejecutar vistosos números de circo... ¿Para qué más? Ah, claro: para espantar ladrones, según se cree. Pero, independientemente de que yo no tendría manera de refutar estas gracias (ni mucho menos de emularlas: carezco del olfato, la paciencia, el temple, la agilidad y la presencia de ánimo), tampoco puedo ignorar tres o cuatro cosas: los perros muerden, hacen ruido, cuestan dinero y ensucian. De ahí que yo los tema y los evite, y que no comprenda cómo alguien puede tener uno en casa. Tan sencillo. ¿Ha servido de algo que lo diga?

BUENO, EL TREN

Eléctrico, italiano, supongo que algo caro. Mucho tiempo, cuando tenía siete u ocho años, lo vi en la vitrina de una juguetería que estaba cerca de mi casa, en lo más alto, de modo que no podía imaginar que las montañas y el puente sobre el río que ilustraban la caja no vinieran en ella. En el dibujo, la locomotora arrojaba un humo veloz y tempestuoso, y la perspectiva de los vagones se perdía en esos Alpes fingidos que, definitivamente, no había modo de reproducir en el piso de la sala, cuando lo desempaqué con ayuda de mis hermanos. Recibirlo fue, al mismo tiempo, empezar a perderlo: su minuciosa perfección, la delicadeza de su funcionamiento, aconsejaban tratarlo con un cuidado excesivo, como si se tratara de un ser vivo y cobardemente frágil. Por los tramos de vía, que había que ensamblar con mucha precaución para que no se estropearan las juntas, corrían rieles dorados que daban toques, así que una vez depositados sobre ellos la locomotora y los vagones, sólo quedaba ver cómo éstos avanzaban a dudosa velocidad, hacia adelante o hacia atrás, en un maniático circuito sin barrancos ni túneles.

El recorrido era brevísimo, aunque habría podido ampliarse de contar con más tramos y puentes y cambios de vía que, por supuesto, se vendían por separado. Para que ello hubiera tenido sentido, sin embargo, habría hecho falta contar con una maqueta como la que mucho tiempo estuvo en exhibición en la Estación de Buenavista, en la ciudad de México (con cerros y lagos, con pueblos y carreteras, con gentecita eternamente aguardando en los andenes, con varios trenes recorriéndola en todas direcciones, y haciendo maniobras y pitando y con luces de semáforos encendiéndose en una sincronización musical). Pero como mi tren carecía de todo eso, lo mejor era observarlo inmóvil, pues hasta eso, los vagones tenían iluminación interior, y se antojaba imaginarse dentro de ellos, aunque no fueran a ningún lado. Así que sólo lo armé una vez, de modo que no lamenté demasiado que, al cabo de unos cuantos recorridos, se descompusiera para siempre: quizás tuvo una sobrecarga eléctrica, y no volvió a funcionar. Mi papá lo pagó en plazos. Nunca reuní ánimos para intentar repararlo. Es bellissimo.

MI AMIGO OWEN

*Gilberto Owen es un bailarín flaco, modesto
y disciplinado...*

Lo dijo un anciano el otro día, en el establecimiento al que acudo: “El mejor billar es una cantina inmundada.” Quizás. En los torneos que a veces se ven por televisión, la irrealidad que confieren las luces y la imposible perfección de las mesas se alían con las siluetas de las jugadoras (que por lo general llevan andrógina pero sugerente indumentaria: chaleco y pantalones que se ajustan mágicamente al contorno de las caderas cuando se inclinan al calcular un ángulo) para dar una idea de lo que debe ser el paraíso, pero aún así uno tiene la sospecha de que no podría estar del todo cómodo si no hay por lo menos alguna quemadura de cigarro en el paño, una trampa eléctrica donde de vez en cuando se achicharre una mosca, una radio sintonizada perpetuamente en un programa de éxitos de Pedro Infante, un mozo baldado

y de edad indefinible que cojee mientras surte cerveza al tiempo a los clientes habituales. Si no la roña en su estado puro, un billar debe albergar, por lo menos, un indicio del desastre, de la soledad o de la desesperanza, porque son esos tres estados del alma los que va a encontrar quien recurra con cierta constancia a dejar sus horas más inútiles —aunque eso está por verse— en el grave ejercicio de lo que el Mago Septián llamó sabiamente “la geometría del marfil”.

Pero no se trata de hacer la defensa de lo indefendible: cada quien va al billar que puede, trátese de un salón en el que la caoba esté perfumada con el humo de habanos suntuosos (donde ya habrá modo de practicar el rencor por el mundo) o de un jacal en el que deba compartirse espacio con futbolitos y mesas metálicas para jugar dominó. Lo único que cuenta, al fin, es conseguir entenderse de manera aceptable con la mesa que toca en suerte, pues el entorno y el planeta entero pueden dejar de existir en cuanto las bolas ruedan. Y entenderse con el taco, evidentemente, porque de la connivencia entre éste y quien lo maneje dependerá no sólo el resultado de la partida, sino la posibilidad de que al volver a andar el tiempo uno pueda reincorporarse a la vida más o menos decorosamente (pues perder es lo de menos: lo importante es cómo se pierde). Los tacos que se arraciman a la espera de que alguien elija entre ellos suelen ser veleidosos y, salvo en raros casos de afinidad espontánea e indisoluble, regatean la experiencia que les han dado los años y se cobran con desprecio los millares de ocasiones en que han caído en manos torpes. Por eso, lo mejor es hacerse de uno, para confiarle todo nuestro honor bajo el contrato tácito

de que el suyo también dependerá únicamente de nosotros. Lo dejó claro el vendedor la mañana en que compré a Owen: “Una sola recomendación: nunca lo preste.”

Los símiles que pueden venir a cuento son naturalmente cursis, y espero que Owen y yo no tengamos que recurrir nunca a ellos para explicar los términos de la amistad que vamos consolidando desde que apliqué por primera vez el cosmético a su botana de cerámica y vaqueta (la espada del guerrero, la varilla del rabdomante, la batuta del director, el báculo del peregrino): por ahora, la asociación que tenemos va afianzándose en la recíproca seguridad que nos ofrecemos, yo obedeciendo al consejo del vendedor y tratándolo con el respeto que me inspira la entereza de sus veintiuna onzas, y él luciendo el brillo de su color marrón, el acero de su ensamblaje, la recia serenidad del grafito en cada golpe. Tenemos poco de conocernos, pero me parece que no está en desacuerdo con que su nombre sea un homenaje al poeta de El Rosario, Sinaloa: cuando lo saco del estuche y se extiende sobre el verdor de la mesa, ya tiene lista una especie de desconsolada alegría para su danza aplicada y humilde. Es claro que le resultará difícil alcanzar el prestigio que el arce confiere a algunos de sus semejantes, y eso se suma a su carencia de incrustaciones o encordados, lujos a cambio de los cuales exhibe sólo la fría garantía de ser indeformable. Pero las virtudes le vienen de los méritos que alcanza cada vez, y eso lo deja a salvo de pretensiones más bien denigrantes: a mí me basta con que se avenga a mi voluntad de que cada carambola justifique su entusiasmo y valide mi empeño, y si el ángulo o la velocidad fallan, sé que nos disculpamos mutuamente y estamos dispuestos a continuar con mi

aprendizaje. Ni él ni yo, lo digo honestamente, estamos nunca demasiado interesados en el mezuquino marcador: los dientes ensartados en el alambre donde se numeran las carambolas pueden torcer su sonrisa a favor mío o del contrincante, pero más allá de eso Owen y yo nos ocupamos de algo que tiene su parte de misterio y de ritual, pero también de descubrimiento y asombro: la maravilla siempre nueva de lo que depara la intuición cuando se combina con el cálculo del porvenir. Y es que jugar carambola es jugar a que el azar puede anticiparse: la corazonada abriéndose lugar en la trigonometría.

Los años, que bien que mal rinden sus frutos de pericia y maña, no quitan a un billarista tenaz (u obcecado, según se juzgue por las muchas o pocas facultades naturales que exhiba) la gloria que le venga de lograr una belleza de carambola o la miseria de desperdiciar su turno con una pifia. Pero más allá de las victorias o las calamidades —siempre más alarmantes si se cruzan apuestas—, creo que algunos hallamos en la práctica asidua del billar una suerte de atajo a una felicidad quizás austera, quizás pardusca, aunque suficiente como para que no importe si el mundo es una fiesta afuera y estamos perdiéndonosla. El esmero y la perseverancia tal vez basten como argumentos morales para que, mediante la buena disposición de Owen, todo me dé igual. Y si no, por supuesto: me da igual.

OJALÁ

Temo mucho que aún exista gente así, pero ojalá me equivoque: ojalá que la nutrición del mexicano en las últimas dos décadas haya conseguido alterar la genética de las nuevas generaciones al grado de haber extinguido al fin la nefasta especie: ojalá, al menos, las telenovelas y los cantantes de hoy logren, con sus tramas tortuosas y sus pujiditos y sus sonsonetes, inducir en los cerebros de los posibles ejemplares cambios suficientes para evitar la manifestación horrenda: ojalá, en fin, prevalezca ya una temprana noción de ridículo e indignidad gracias a la cual la costumbre haya desaparecido definitivamente (y ojalá, cuando amenace con brotar, sea reprimida pronto y con los más infalibles sarcasmos, para escarmiento de quienes pretendan perpetuarla o perseveren en ella). ¿Aún existe en secundaria la compañera de salón que se te acerca el 14 de febrero y te cuelga el estigma de la fecha en forma de corazoncito de terciopelo, paleta con forma de corazoncito o cualquier otra golosina acompañada —lo peor— de algún corazoncito con mensaje?

Llegaba preparada con una bolsa de alfileres de seguridad (dorados) y luego de haber invertido las tardes del 10, del 11, del 12 y del 13 recortando y pegando y decorando, con manos de uñas mordisqueadas, las siluetas y los listones y los retoques de encaje. Pero eso, claro, era para el común de los mortales: para los privilegiados habría confeccionado, con algo más de primor y alguna recóndita intención más o menos escalofriante, tarjetas en toda forma, habitadas por los personajes de su imaginación pueril y grosera (aunque también éstos podían estar presentes en los *souvenirs* de orden inferior, y en cualquier caso existían sólo para uno de los dos fines: al cabo ni siquiera los había inventado ella, pues únicamente se limitaba a calcarlos de álbumes y tarjetas impresas cuya adquisición en masa habría sido insoportablemente onerosa para su economía: de ahí el denuedo artesanal y la absoluta falta de originalidad). Tales personajes, de Kitty a Ziggy, pasando por unos bebés encuerados y pecosos tomados de la mano y aun por Mafalda y sus secuaces en poses del todo inverosímiles, integraban el bestiario propio de la ocasión, del que ella disponía a su artero arbitrio para ponerlos a decir un puñado de variantes de la misma obsesiva idea: el festejo del amor y la amistad y lo bonito que tal festejo es.

Ella, claro, asumía la buena disposición de todos los receptores del colguije y de los elegidos destinatarios de la tarjeta (colguije y tarjeta tan impregnados de resistol como de buenas intenciones, nadie va a discutir eso). Pero además, ya lo decíamos, se precavía con la golosina infaltable: quien sea capaz de rechazar un pedazo de cartulina seguramente no será tan capaz de rechazar un

pedazo de cartulina roja con una Tutsi-Pop pegada. Por otra parte, y para evitar defecciones y desaires, procedía rápidamente y sin discriminar: aprovechando el receso entre la primera clase y la segunda, o apenas encontraba una oportunidad (la bolita habitual ocupando su sitio en el patio durante el recreo, impedida de huir, so pena de perder la cancha de básquet, al verla aproximarse), encabezaba el ataque, desplegando a dos o tres cómplices armadas como ella de los dichos alfileres. ¿Qué diablos se proponía? ¿Ponernos a todos a decirnos unos a otros las leyendas trazadas por sus manecitas de uñitas roñosas? ¿Esperaba reciprocidad? ¿Que saliéramos disparados a la tienda de la escuela a comprarle cualquier porquería? ¿Que sacáramos en ese instante, a nuestra vez, un colgijje o una tarjeta confeccionados especialmente para ella? Tal anhelo es improbable, pues la tarjeta más sofisticada la guardaba para sí misma, y era naturalmente la primera en prenderse del pecho el colgijje más aparatoso. Y, sin embargo, cómo reía y gozaba, y cómo se alarmaba al percatarse de alguna omisión (“¡¡¿¿Me faltaste tú??!!”), y de darse ésta con qué celeridad la remediaba, y cuánto parecía complacerse en las excepciones implacables que se daba el gusto de hacer: cómo debía odiar al cretino que dejaba privado de condecoración y de abrazo (pues, encima, sus efusiones las firmaba con abrazo y hasta con besito, desdeñando toda muestra de repugnancia que se le ofreciese). Repentinamente su corazón estaba repartido en pedacitos por todo el grupo, y antes de darnos cuenta ya llevábamos varios minutos con la paleta en la boca, empecinados en hallarle el corazón chicloso para que la comunión fuera así plena, irrevocable, y ella la saborea-

ra unos minutos más, viéndonos así atareados, antes del arribo de la odiada maestra Baturoni con su fobia atávica a la masticación en clase.

Acaso la saña propia de la edad nos hiciera ver sólo imbecilidad en su desventurado festín sentimental, y no faltaba quien depositara pronto, y de modo que ella lo viera, el corazoncito inmundo en el bote de basura (si bien la mofa era mejor practicarla improvisando el infalible dibujo obscuro en la tarjeta escogida para hacerla circular, de butaca en butaca, hasta regresarla a sus manecitas de uñas peladas). Por lo general acababa el día chillando, transformando el menosprecio en ofensa imborrable, y de su almíbar de las primeras horas quedaban apenas las heces reseca del más duro encabronamiento: ¿no que tanto amor? Puedo verla, a la salida, rodeada de dos o tres esbirras que la consuelan, cada una con el corazoncito engarrñado prendido del pecho —las únicas, ya a esas horas. Puedo ver su sonrisa final, mordiéndole las uñas, desengañándola de la fugaz idea de fracaso, mientras va acariciando ya la perspectiva de organizar el intercambio navideño aunque falten tantos meses.

Ojalá alguien me ayude a recordar cómo se llamaba.

LA INVENCION DE LA CIUDAD

Con su incesante proliferación y su fugacidad, con toda su agitación y su fatalidad y sus anhelos, con sus recuerdos y su desmemoria y sus aversiones y sus amores, la ciudad no existe: donde creemos encontrarla está apenas la ilusión de sus gestos y de las palabras que creemos escuchar. Pero ni siquiera nuestra voluntad hace falta para que persista en su fingimiento imparable, para que siga dejándonos ir y venir por ese vacío donde confiamos en hallar nuestros trayectos y nuestros rasgos, nuestros afanes y nuestros lugares: nuestra vida, en suma, que es también tan ilusoria y precaria como esa convención que resueltamente figura en los mapas y que aceptamos y nos acepta como si la realidad existiera y como si sirviera de algo, además.

Lo único permanente en las ciudades (o en eso que creemos que son las ciudades) es su rechazo a la permanen-

cia. Y, no obstante, ni ellas ni nosotros parecemos dispuestos a admitirlo: como si no fuera suficientemente absurdo el imperativo histórico que ha configurado la existencia humana en torno a la necia y continua ejecución de calles, edificios, foros, acueductos y cloacas, nos empeñamos en creer que la representación del sueño será cada vez la definitiva y olvidamos pronto que cada ciudad que presenciamos ha de desaparecer al instante siguiente y transformarse en otra distinta hasta que el tiempo y el espacio en que transcurren esas imaginaciones se cansen y sólo queden ruinas y otra ilusión, la del pasado, la de la certeza también infundada de que allí o aquí o allá hubo alguna vez una ciudad.

Sin embargo, ocurre que las destrucciones que le infligimos sabe cobrárnoslas infaliblemente en el recuerdo: cuando la memoria descubre lo que ya no está es porque la ciudad ya ha comenzado a borrarlos y no se detendrá hasta que de nosotros quede sólo el olvido y todo siga en paz. Esa forma del infierno que es la paz.

Pero convenimos (o ni siquiera eso es necesario) en que la ciudad existe, que está aquí y que estamos en ella, y ésa es quizás la única manera razonable o posible de arreglarnos con las interferencias constantes que los demás suponen en nuestra vida. La ciudad es la alternativa a encarar de una vez por todas la soledad que hay en nuestra condición mortal. Una ilusión preferible, en todo caso, y una invención en la que podremos estar bienamente atareados mientras tanto: mientras los demás

y nosotros vamos muriendo. Y tal vez esa invención nos justificará.

Al llegar a una ciudad desconocida la primera visita debería ser al cementerio principal o al más antiguo: la ciudad siempre comienza donde están sus muertos: “En medio del desasossegado errar del hombre del paleolítico, los muertos fueron los primeros en tener un alojamiento permanente: una caverna, un túmulo señalado con un montón de piedras, un montículo colectivo...”²⁵ La ciudad empieza donde todo termina, entonces. Aunque, claro, sólo si es verdad que la ciudad empieza o termina alguna vez. (Cada hora hay sesenta habitantes nuevos en Manila y seis menos en Moscú.²⁶)

No hay imaginación que le dé alcance: la ciudad por una de cuyas calles puedes ir está a millones de kilómetros de la ciudad por una de cuyas calles yo voy, aunque dentro de un momento esas calles se crucen.

Un vidrio estrellado sobre un plano de Buenos Aires: las

²⁵ Lewis Mumford, *The City in History*, 1961.

²⁶ F. Moriconi-Ebrard, citado en *Mutaciones*, Actar, Barcelona, 2000.

rajaduras marcaron ocho líneas por las cuales se fueron a andar Jorge Macchi, María Negroni y Edgardo Rudnitzky para encontrar la ciudad. El azar (las direcciones que marcó el vidrio) se alió con la mirada de Macchi, la voz de Negroni y el oído de Rudnitzky para que, como nunca antes, estuviéramos cerca de la demostración del prodigio: quizás no exista la ciudad, pero hay un puñado de fotos y de palabras y de sonidos que la afirman y valdrían como pruebas si el tiempo no pasara y hubiera quedado efectivamente detenido ahí, en el libro-objeto que terminó resultando y que se llamó *Buenos Aires Tour*.²⁷

Encontraron, también, ciertas *cosas* cuyos sentidos dependen de las historias que cada quien decida asignarles: un cuaderno de traducción donde la obsesión y el escrúpulo constituyen la única manera de nombrar el mundo (páginas y más páginas de tinta azul vueltas una suave conflagración náutica por las manchas de humedad); un hilo caído en el pavimento que dibuja y da volumen a un corazón acabado de extirpar; un misal; puñados de direcciones anotadas y extraviadas, recados o pintas con destinatarios precisos y por siempre incognoscibles; la fotografía de nadie. Rastros de la vida, aunque también argumentos para probar que la destrucción definitiva está entre nosotros pero aún no sabe por dónde empezar.

²⁷ Jorge Macchi, María Negroni, Edgardo Rudnitzky, Turner, Barcelona, 2003.

Sus sombras y las ventanas por las que se asoma a mirarlas; los pasos cavilosos que da en la noche; sus alaridos lejanos de ambulancia; el rencor con que avanza al mediodía dando codazos y el séptimo piso de un estacionamiento desde donde los automóviles deberían suicidarse; el espejo de una fuente de la que sale todo el silencio disponible; las cortinas metálicas que son sus párpados y sus fauces; sus miasmas y su velocidad y la enemistad del cielo; las vías del tren y el viaje a la Luna que comienza al cruzarlas; las luces de la fábrica y la azotea de tu casa y el griterío y el cadáver; la particular lógica de cada árbol, las mesas sobre la acera, las bocinas cretinas que anuncian sus mercancías deleznable; sus torres y sus cavernas y mi mano que toca a la puerta y la rata y el perro que cierta mujer lleva por la calle. La ciudad, pues, no cesa de proponer sus alardes de realidad: innecesariamente. Sabemos que está por donde vamos, aunque no esté en ninguna parte.

ANHELO Y NARIZ

Para Héctor J. Ayala

I

O es el problema que tienen aquellos para quienes el anhelo de distancia nunca termina de cumplirse (aunque habrá que ver si dicho anhelo se cumple sólo cuando el anhelante ha desaparecido: en el momento de su muerte). Da la impresión de que sus vidas transcurren en la estación forzosa que hay entre el lugar que dejaron atrás y el lugar hacia el que se dirigen, lo que querría decir que se marchan y llegan sin que importe lo uno ni lo otro, pero no hay manera de afirmar si van, vienen, parten o regresan: ni en el tren, si alguna vez estuvieron a bordo, ni en el banco del andén donde tal vez aguarden a que aparezca el tren siguiente o desaparezca el que acaso los ha traído. Y es que, más bien, en esa estación esperan a que arribe el tren en el que se acercan, o se levantan del banco para ver cómo se aleja el tren en el que están yéndose.

La situación empeora si reparamos en que, para aquellos que no acabarán nunca de cumplir el anhelo de distancia, éste tiene la particularidad de ser incuestionable. Los posee la certidumbre de que así son las cosas y no hay más remedio. Da igual que vaguen de puerto en puerto, que se hallen en camino todos los días, o que jamás abandonen los lugares y las presencias de siempre: lo suyo es ir, *irse*, sea que ya se hayan ido o que estén yéndose o que no se muevan de donde están: no pueden concebir la posibilidad de que estén quedándose y mucho menos la de que ya hayan llegado. Puede ser que a veces crean que quieren detenerse, permanecer en un sitio o en una compañía, y olvidarse de su extraño destino. Pero son ilusiones: aun frente a la dicha, el amor o la fortuna, o lastrados por la miseria o la enfermedad, o a sabiendas de que abandonar cuanto los rodea sólo les podrá acarrear desazón y peligro, lo que les gustaría en verdad es largarse. Y si se van o no es lo mismo: no hay distancia que sea posible recorrer para que el anhelo se sacie, porque la que ellos van cubriendo se extiende interminablemente a cada minuto de cada hora de cada día.

Será, tal vez, que en el fondo los mueve la convicción de que todo está desapareciendo implacablemente, y entonces buscan adelantarse y no ver en qué termina el desastre.

II

Conviene que imaginemos que la nariz es hermosa: afilada, de un tamaño considerable (pero lejos de aproxi-

marse siquiera a la desmesura grotesca), con una curvatura apreciablemente armoniosa y, para decirlo pronto, gratamente rara. De las que da gusto hallar. La nariz estaba ahí, y también la mujer que la ostentaba con un aire de distracción que quizás quería moderar la altivez intrínseca que la nariz peculiar imprimía a su presencia de inmediato notable —notable presencia, seguramente, por efecto de la nariz misma. Había, entonces, un principio de fascinación, de curiosidad irrefrenable por la combinación que hacía la nariz con los ojos, con los ángulos del rostro, con la boca que a veces aparecía como disputándole a la nariz la preponderancia en el conjunto y la atención del espectador. ¿Cómo, en qué momento, arrancó la escritura? ¿En qué momento esa nariz se convirtió en un suceso de altísima relevancia? El ensayista podría explicar, en el apuro, que su memoria le asestó un recuerdo imperioso y subyugante: “Tu nariz, torre del Líbano que mira hacia Damasco”²⁸, por ejemplo. O dirá que lo que le ocurrió fue que estuvo, de pronto, ante la demostración —por lo demás gratuita, salvo para su inteligencia— de una cita de los *Ensayos* de Francis Bacon: “En toda belleza extrema hay cierta anomalía en la proporción.” Pero dichas explicaciones serán apenas subterfugios para disimular la ausencia de una razón cierta y precisa: el caso es que ya está en marcha la escritura, ocupándose de la nariz aquella y de lo que al ensayista le parezca que venga a cuento. ¿Necesitaba, esa nariz, que alguien se pusiera a escribir sobre ella? Irresponsable, egoísta y vanidoso, el ensayista seguramente responderá

²⁸ (*Cantares*, 7:4)

que sí, pues de lo contrario no podría justificar el denuedo y la consideración invertidos en su asunto (el tiempo que ha pasado privándose, quizás, de actividades que le reportarían alegrías más fáciles), ni su pretensión de que la escritura fije el decurso de su pensamiento —más ágil o más lento— en la ilusión de que las palabras van consignando fielmente y con orden el rumor apenas distinguible que producen su intuición, su imaginación y su entendimiento. Pero, vista la ausencia de una razón cierta y precisa para que el ensayista se haya ocupado justamente de esa nariz, y de ninguna otra, ni de otro asunto más urgente, pertinente o útil, lo que parece es que fue el ensayo (en curso o ya concluido) el que necesitó de la nariz para hacerse y extenderse como voluntad soberana de la escritura.

Hay, entonces, la posibilidad de que la nariz de esa mujer y el ensayo que se escribe o se escribió sobre ella sean simultáneos. Demos por hecho que hay una causalidad discernible que puede ser reconstruida: que la mujer, digamos, haya tenido un resfriado; que, por eso, la nariz hubiera lucido levemente irritada y el ensayista, entonces, en una mirada de reojo fijada por un instante de más en esa suave incandescencia rojiza, no hubiera podido evitar el cálculo ocioso de los pañuelos desechables necesarios para contener el flujo que, dadas las dimensiones de la nariz, podía ser alarmante; y que a partir de ese cálculo se hubieran sucedido consideraciones menos o más oportunas, lúcidas o tenebrosas, felices o desventuradas, en torno a la naturaleza de esa nariz. Esa causalidad, que sólo cabría admitir aceptando antes que el ensayista puede, en efecto, referirla, y creyéndole que su atención

se detuvo ante el semáforo en rojo que era la nariz acatarrada e insumisa, no basta, sin embargo, para explicar la ocurrencia del ensayo, justamente por la correspondencia biunívoca e indisoluble que terminó habiendo entre éste y la nariz (que, para colmo, quedó sólo como mera nariz, pues no consta que fuera nariz efectivamente gripianta): ¿por qué esa nariz y no otra, por qué no las patas de la silla, por qué no la trasmigración de las almas, el cultivo del sorgo, la decencia en el fútbol, el verdor fluvial característico de los ojos de las parisinas? Porque no y porque sí: el ensayo se ocupó de la nariz porque la nariz se ocupó del ensayista.

Un rasgo característico del castellano que se habla en Guadalajara consiste en dar al verbo *ocupar* el sentido del verbo *necesitar*. Esta rareza lingüística, que suele mover a risa al escuchar a un tapatío decir “ocupo un lápiz” o “ya ocupas irte”, amén de que puede suscitar hallazgos fantásticos (“la mujer con gripa ocupaba un frasco de aspirinas”, por ejemplo), sirve para explicar mejor la simultaneidad del ensayo con su asunto. Puesto a tomar el dictado de una música que suena sin que nadie la toque, sin que nadie la oiga y sin que nadie, antes, la haya puesto por escrito, el ensayista parece haber necesitado que la nariz estuviera ahí para lanzarse sobre ella. Pero, al mismo tiempo, da la impresión de que la nariz —tan notable era, tan insoslayable— ha necesitado que el ensayista diera cuenta de ella, como si sólo el ensayo que la aborda satisficiera su demanda de ser percibida, verificada, justificada, elogiada incluso y, en suma, atendida. Nótese lo que pasa cuando lo decimos al modo tapatío: el ensayo ocupó la nariz de la misma manera que la

nariz ocupó el ensayo. No pudo ser que el ensayo tomara posesión de su asunto (que se hiciera contener por éste) sin que el asunto, a su vez, hubiera conquistado al mismo tiempo la extensión completa del ensayo.

Los méritos que hacen más o menos disfrutable la lectura de un ensayo, cualquiera que sea su asunto, derivan de la medida en que demuestre haber sido absolutamente necesario. Uno pudo pasar por esta vida sin haberse percatado de la posibilidad de desatar revoluciones tras considerar la cabellera de una niña, pero gracias a que Chesterton estuvo alerta para extender pormenorizada-mente esa posibilidad, parece absurdo que nadie antes se hubiera dado cuenta: en la lectura de su ensayo al respecto, nuestra curiosidad se sincroniza con la de Chesterton y nos parece tan urgente como a él dar respuesta a las preguntas que desencadenó esa chiquilla de melena revuelta (y, por supuesto, podremos asentir o disentir, aunque con su mismo interés y habiendo aceptado ya que era indispensable que se tocara el tema). Pero esto sucede, evidentemente, sólo en el momento de la lectura, y lo que interesa aquí es cómo un ensayo ha resultado inevitable para alguien en cuya atención irrumpió una nariz de la que no tuvo más remedio que hacerse cargo, o lo que es lo mismo, por qué hay acontecimientos que precisan ser registrados y averiguados por escrito.

Es de suponerse que uno escribe un ensayo por la convicción razonada o por la mera sospecha de que puede escribirlo. Tal vez ni siquiera haga falta proponerse que las líneas que uno largue resulten algo que cuadre con las descripciones del género. Las palabras van llegando y cayendo, y de pronto ya es una llovizna que tiene al ensa-

yista (que *lo es*, sépalo o no) detenido en el examen de su asunto, atrapando las cambiantes formas de las ideas que van ocurriéndole. Cierto que esas ideas no pueden hacer el trayecto completo desde la sinapsis neuronal hasta la página sin sufrir alteraciones, pero el ensayista ignora o soslaya esas alteraciones y avanza en su empeño, persuadido de que la cosa va saliendo y de que la nariz va desvelando sus enigmas, y así su memoria le sirve los ejemplos justos para elogiarla, da con las explicaciones de que sea única e irresistible (pues desde el principio nos quedó claro que lo fascinaba poderosamente), se aventura por la suposición de que sea otro el rostro que la lleva, y acaso no descarte reparar de una vez por todas en la mujer —que en una de esas ya se habrá sonado estrepitosamente—, o en la singular dicción de ésta, modulada por la forma de su nariz, o en la suprema importancia que tiene lo nasal para el universo entero, o quizás se preocupe por el moco o piense en las amenazas de la cirugía plástica, en la tiranía memoriosa del olfato, en cómo sería la nariz de una nariz si las narices narices tuvieran. Para donde quiera que tire el ensayista sólo se detendrá hasta que cese la llovizna bajo la cual ha aguantado, a la vez inmóvil e imparable, o lo que es lo mismo, pensando por escrito: el pensamiento avanza pero la escritura lo fija, y la nariz sencillamente ha tenido que acontecer, como acontece la lluvia y uno se moja si pasa por ahí.

Todo ensayo, entonces, para ser tal, ha debido ser ineludible para su autor (y de ahí que, si es bueno, el lector lo encuentre a su vez incontestablemente necesario). Volvamos a esta pregunta: ¿en qué momento la

nariz se convirtió en un suceso de altísima relevancia? (Es claro que el superlativo valdrá sólo si el ensayista, al cabo, consigue justificarlo.) En el momento en que alguien que la veía no pudo evitar escribir sobre ella. Pero ocurre, también, que ni la nariz ni su dueña ni el lector futuro —si llega a existir— ni nadie en el mundo necesitaba, hasta ese momento, que dicho ensayo se escribiera (por más que, digámoslo de nuevo, si fue bien escrito, pase por ser indispensable). De ahí que Montaigne se disculpara antes de inaugurar el género, y que por la cabeza de todo ensayista cruce, siquiera fugaz, la malévolas sospecha de que lo suyo posiblemente no interesará a nadie. Y es que el ensayo, pese a que deba observar una lógica interna por la cual progrese coherentemente la cadena de sus interrogaciones y sus descubrimientos, es en su naturaleza la más egoísta de las formas de escritura: un laberinto sin senderos y sin muros que va uno recorriendo en pos de dar con la inexistente salida, y en el que uno se metió sin una Ariadna incitante (pues la de la nariz es inocente en el embrollo), y sólo para descubrir que en lugar del minotauro quien aguarda es uno mismo.

Es por esto que todo ensayo depende de su asunto, y que, en consecuencia, el único problema del ensayista, siempre que se tenga por tal y se afane en hacer de su escritura un ensayo, consiste en descubrir a tiempo sobre qué diablos tiene que escribir, para aplicarse a ello de inmediato. La proverbial libertad del género que, en su comprensión clásica —fuera de las perversiones estilísticas que quieren hacer pasar por ensayos los tratados, los artículos, los poemas en prosa o cualquier yerba que suponga, al menos de pasada, un ejercicio de análisis y

reflexión—, se define como una sucesión de interrogaciones hechas en solitario y despejadas con la sola participación de uno mismo, es una libertad condicionada, pues se puede hacer uso de ella únicamente cuando se ha arribado al momento inevitable de ponerse a escribir. Millones de narices habrá, pero sólo aquélla ha sido la inevitable: el problema es darse cuenta.

III

La vía tiene la longitud exacta del tren: la luz perpendicular del justo mediodía permite apreciar que los rieles comienzan donde inicia la sombra de la locomotora y concluyen donde cae como cuchilla la sombra del último vagón. Avanza el tren, sin embargo, con una velocidad consistente, y hay quien desde el andén lo ve alejarse y quien lo ve aproximarse. Da lo mismo. Se mueve, y terminará de llegar o terminará de partir, y en él uno vendrá o se irá. Quién sabe. La espera puede ser larga, de modo que no es mala idea escribir. Porque puede ocurrir, en efecto, que el tren no se detenga o que los rieles inexistentes pasen por el centro de la estación, reventando el andén y haciendo volar entre los escombros los bancos donde hay que aguardar pacientemente. Y escribir es quizá la única manera de escapar del desastre.

ESPRESSO DOBLE
(INTERLUDIO)

DEL MÁLAGA AL PORVENIR

El piano está velado por una tela negra, pero tardes hubo en que, con la música —con las inevitables baladas o con alguna diversión triste que improvisaba el fantasma de Agustín Lara, sin nada que hacer tras apresurar innecesariamente su taza—, el Málaga quería estar alegre, como un café de ésos a los que conviene volver con cierta regularidad para ver si la esperanza había dejado un recado. Quizás era que el pianista se marchaba demasiado temprano o que cerraban antes de que ningún milagro tuviera lugar: el caso es que, por lo general, uno se encontraba con que el sitio, a cambio de las felicidades negadas, apenas ofrecía el mejor café de la ciudad, útil para cuando sólo hay que esperar por esperar. Y no era poca cosa.

Ahora, en busca de que les digan qué esperar, hay muchachas que acuden al Málaga a sostener decisivos encuentros con su porvenir. Éste es servido sobre un lienzo verde, que al efecto disponen los vaticinadores que las aguardan y se turnan para llevarlas de la mano al abismo de certidumbres en el que se despeñarán. Ellas

esperan, mirando hacia la avenida lo que están a punto de dejar de ser, y cuando las llaman las cartas y las van enterando de sus augurios, es casi posible verlas desaparecer. Llegan del pasado y salen del Málaga al futuro, al tiempo de la traición que les anunciaron, del amor que les prometieron, del sueño que les adelantaron y, por eso, uno nunca las ve salir. Una taza de café dura aproximadamente la vida de tres o cuatro muchachas.

EL SUEÑO DE LOS JUSTOS

La luz de la mañana no es garantía de que el día haya empezado a correr: o fue que la noche no supo retirarse y se quedó aquí adentro, o no hubo manera de disolver el sueño ni con la mitad de una taza de café más tres Delicados. El caso es que el hombre, en esta mesa del Treve, está profundamente dormido. Los brazos cruzados, las gafas puestas, las piernas extendidas bajo la mesa, el mentón en el pecho. No se ve que vaya a despertarlo ni el bocinazo imbécil de un autobús que pasará en unos instantes, ni el sostenido derrumbe de la memoria que cimbra las paredes y las insólitas columnas de cantera: casi es posible oírlo roncar. Sería, a ver quién va a negarlo, una imagen excelente de la desolación y la ruina: el cliente triste y desvelado que dormita en el café solitario. Pero ello si no estuvieran también por aquí una muchacha de voz de bailarina, en otra mesa, y en otra más un viejo ajedrecista (ajedrecista sin contrincante, qué ganas de fastidiarse la vida), que está imaginándose a qué sonará esa voz.

La levísima animación que esas tres presencias infunden al Treve constituye un poderoso argumento contra su desaparición: ya se le ha colado un puñado de computadoras en un afán malamente innovador, ya lo han desairado algunos de sus fieles de otros tiempos, ya casi nadie llega en toda una mañana, pero mientras esa muchacha no termine su tarea, el viejo su partida contra nadie y el hombre de las gafas su sueño imperturbable, este café seguirá siendo uno de los mejores y más insólitos acontecimientos de la ciudad. Vaya a comprobarlo quien lo dude.

LA AMARILLA VERDAD

Es, con toda justicia, el edificio más feo de Guadalajara: una torre obesa de roscas de cemento, que tiene el perverso cometido de vomitar sobre las calles más y más vehículos para atestar las calles de por sí repletas de camiones y humo y estruendo. Se alza, además (por si hubiera que afirmar el despropósito con la comparación), en contra esquina de uno de los edificios más hermosos: el templo de Jesús María, que se defiende del cerco del horror con un mínimo atrio arbolado en donde se produce increíblemente el mejor de los silencios.

Pues bien: debajo de la mole gris, en un pasadizo que lleva de la calle del poeta a la del prócer, en lo que uno pensaría que es una ocasión sólo propicia para lo siniestro, destella una profusión de amarillos que desdicen la voluntad de sordidez que tiene el lugar: amarillo en los muros, amarillo en los manteles, amarillo en el rótulo pintado sobre el cristal: Café de la Parroquia. Hace apenas

unas mañanas, ahí se vio a una anciana de tez amarilla y cabellos amarillos repasando con atención alucinada las páginas amarillas de una revista de modas, incongruente en sus manos temblorosas y, claro, amarillas. Casi iba a ser posible ver que se alegraba por algo que leyó: a un lado tenía bultos inefables, sus ropas daban fe de su miseria, los manchones de rosa sobre las mejillas eran claro indicio de que algo andaba mal. Pero mientras los otros presentes (dos, tres) daban cuenta del café impensable en que se les va la mañana, la mujer comenzó a rasgar, con ira sosegada y vengativa, la revista que hasta hacía un momento la tenía absorta. Guardó el montón de papeles en una bolsa de plástico y se fue. El Café de la Parroquia, así, renovó esa mañana su prestigio de ser el territorio donde la ciudad termina por perder todo su sentido y se disuelve en amarillos.

LOS TRENES DEL MADOKA

Es fama la historia del hombre que entregó el espíritu e hizo el tránsito final desde su sitio habitual, frente al dominó y con su café al lado, en esta estación de los viajes inmóviles que es el Madoka. De aquí parten los trenes a la memoria o al improbable porvenir, y cada mesa es un andén donde la lectura o la conversación entretienen a los inverosímiles pasajeros, mientras la calle se empeña en fingir que la vida es lo que sucede entre el ruido de camiones y el paso de muchachas fugaces y lumínicas.

Las presencias del Madoka, como en toda estación antigua, son a la vez las ausencias que el tiempo va aban-

donando entre sus mesas y bajo sus luces y en sus inaceptables espejos (cuando los pusieron, más de uno protestó por el aspecto de peluquería que ganaba el local, aunque ya se vio que a todo es posible acostumbrarse). Los nombres menos o más célebres que eligieron por décadas este café para presenciar desde ahí las transformaciones de la ciudad —y hacer como que intervenían en ellas, en sesiones interminables de amistad y especulación ociosa—, los vivos que acuden a su inmejorable palco para ver el fútbol, los desaparecidos que siguen saludándose levemente al llegar, puntuales, a su partida de ajedrez, los tristes que disuelven en sus tazas el azúcar de sus felicidades inmerecidas, los fantasmas y los afantasmados, los sonrientes que aún rondan por la inveterada Mesa del Poder... Cada quien, aguardando el anuncio de salida de su tren íntimo y precioso, pone su parte en el entrañable bullicio que se mezcla con los aromas intensos. Y, ¿quién sabe?, ¿esa columna de humo es la de un cigarro moribundo o la de una locomotora que está a punto de partir?

MADRID EN LA LUNA

En Guadalajara, en Madrid o en la Luna. Este café podría estar en cualquier lado. O es más bien que, estando en Guadalajara y llamándose Madrid, es una zona extraña de la imaginación: un lugar donde se pierde toda noción geográfica y el mundo que supuestamente sigue girando afuera bien puede ser puesto en duda. Entrar es salir a un tiempo detenido en el que la luz es siempre la misma.

Sea por la mañana, al mediodía o en las horas en que la tarde se va convirtiendo en noche, la luz del Café Madrid es la que ilumina los recuerdos —los de uno mismo o los de alguien más. Lo afirman las presencias de tiempos idos (los clientes fidelísimos, el mobiliario original, la máquina de café, generosa y sabia y reluciente), y las mujeres de rostros angulosos y rubores incesantes pintadas por Alfredo Santos sobre obsesivos fondos de azul turquesa. Sólo en el domicilio impreciso de la memoria puede seguir repiqueteando un teléfono negro, insólito y enorme, como el que está sobre el mostrador, en la caja.

Y parece que la ciudad, que lleva décadas corriendo como loca y dando vueltas sobre sí misma, queriendo alcanzarse y sólo envileciéndose con su ruido y su horror crecientes, no ha entrado nunca en el Café Madrid. Felizmente. Por eso es posible encontrar ahí el amparo contra el desamparo, en la seguridad que brinda la imperturbable diligencia de los meseros, de severa pulcritud en blanco y negro y de constante alegría, y sobre todo en la certeza de que el café, el tabaco, la lectura y, si hace falta, las sencillas delicias del menú, han de ser iguales que hace millones de días, y así seguirán por otros millones más.

UNA COSA U OTRA

Un mensaje guardado en una taza. Una hoja de papel. Una mañana que era una vida que se había ido lentamente a sorbos. Una breve aglomeración que la lluvia insólita del mediodía había hecho entrar. Un viejo que vendía pan.

Una mirada que se extendía a lo largo de la barra. Unos ojos entre verdes y amarillos que esa mirada no encontraba. Un vistazo al reloj en la pared y otro al televisor y otro al periódico. Un reloj inútil en lo alto de la pared. Un televisor sólo capaz de surtir partidos de futbol de tres o cuatro mundiales pasados. Un periódico repitiéndose de la última página a la primera y volviendo a comenzar. Un puñado de ancianas rodeando a un viejo elegante de traje blanco. Un estruendo febril saliendo del molino. Un aroma incomparable en ese estruendo. Un mensaje que esperaba en una taza. Unos ojos que nunca iban a asomar desde la entrada. Unos ojos que eran una marea de montañas lejanas tras el humo de la espera. Una marimba que no se callaba aunque ya estuviera lejos. Una mano que tomó la taza. Unos ojos intrusos que leyeron el papel sin entenderlo pero con sorna. Un papel en la basura. Una taza de café que al cabo salió del estruendo y del aroma. Un último cigarro antes de pagar y largarse. Una ciudad que se abría como una trampa inesperada y malévola.

LAS ENCÍAS DE LA AZAFATA

ESTOY LEYENDO A PROUST

Es por estos días cuando más quiero que me pregunten qué estoy leyendo, y dada la reticencia del círculo de amistades que, desentendidas de mis proezas como lector, me escatiman su interés, no tengo más remedio que tomar la iniciativa y asestar con mal disimulada pedantería la pregunta, en la esperanza vergonzante de que me la regresen: “¿Tú qué estás leyendo?”. Es en vano. Cuando los renglones empiezan a retorcerse y la página adquiere misteriosamente la dinámica de un tablero de serpientes y escaleras —la lectura asciende o cae sin gobierno entre imágenes que se superponen, se borran o se tornan imposibles de comprender—, cierro el libro y cuido que su portada quede a la vista de cualquiera que pase junto a mi mesa: quién quita y la mesera, al menos, se estruje las manos y como Françoise me diga de pronto: “Mi tiempo no vale tanto: el que lo hizo no nos lo vendió.” Pero no: sólo me sirve un chorro de su puerco café y se retira.

Voy, por cierto, avanzando en la resolución de cambiar el café —puerco pero barato, y cuyo *refill* podría ser eterno— por el té. Primer problema: según atisbo en la traducción de Estela Canto, la taza de la que emerge Combray no contiene otra cosa que té de tila (Canto pone “tilo”), infusión que no puedo imaginar sin hacer gestos. ¿Valdrá lo mismo si a cambio pido un té de manzanilla o una canela? ¿Y si en lugar de Combray resulta que mi recuerdo está lleno del municipio de Ezequiel Montes, Querétaro? Segundo problema: la única versión que conozco de las *madalenas* son las “*madalenas*”. Las de Bimbo.

La dudosa satisfacción de caer en una ingenuidad célebre: antes de acudir a mi admirado amigo Vite, melómano avezado en las honduras más desconcertantes, emprendo por mi cuenta la ociosa averiguación de quién diablos fue Vinteuil y cuál su dichosa sonata. El fracaso tras interrogar los catálogos en internet de Mixup y Tower Records debería desanimarme, pero necio y cándido insisto hasta que doy²⁹ con una amable explicación de boca del propio Proust: “El *andante* de la sonata para piano y violín de Vinteuil es un artificio complejo creado a partir de un pastiche de varios compositores,

²⁹ En un sitio llamado *Dialogus* (www.dialogus.org), donde es posible lanzar toda suerte de preguntas a toda suerte de personalidades: desde John Wayne hasta Dios.

como Wagner, Franck, Schubert y Fauré. Por otro lado, es cierto que en 1918 confié a Jacques de Lacretelle que la “pequeña frase” de la sonata de Vinteuil era en realidad ‘la encantadora frase más mediocre de una sonata para piano y violín de Saint-Saëns, músico que detesto’.” Debería sonrojarme, pero me consuela el hecho de no haber sido el único en tratar de localizar la frase musical con que fue naciendo el amor de Swann por Odette, a la vez que el empeño de haberle dedicado un buen rato a su búsqueda (en estos tiempos caóticos en que, me digo con vanidad, quién va a ponerse a pensar en semejantes cosas). Aunque quizás habría sido mejor ir con mi amigo Vite, capaz de demostrarme que Vinteuil existió y de ponerse al piano para recordar la sonata famosa.

Mi primera intentona con *En busca del tiempo perdido*³⁰ tuvo lugar en circunstancias desventajosas para Proust: fue en la indigesta traducción de Pedro Salinas, de sintaxis tan perversa que orillaba a la paulatina convicción de que uno era un imbécil. Iba, además, volando rumbo a Buenos Aires, y el tomo se cerró definitivamente antes de que la azafata recogiera las toallitas mojadas que dan para que uno se asee antes de la cena. La penitencia por no hacer un esfuerzo con esa traducción ripiosa consistió en dos películas al hilo de Steven Seagal, seguidas de

³⁰ Tentado estuve, ahorita, de poner el título en francés. La mamonería acecha, y para conjurarla hay que cantar en voz baja “Chulas fronteras” de El Piporro.

luengas horas de angustia insomne imaginando el cóagulo que ya estaría ascendiendo desde una pierna para que la trombosis me agregara a las estadísticas del síndrome de la clase turista.

Vuelta a la cuestión del té. Casi vencida la repulsión por la tila, me detiene el recuerdo de una escena de la película *También de dolor se canta*, cuando Guillermina Grin invita a Pedro Infante a tomar el té y éste le responde: “¿Té? ¿Qué está usted mala?”.

No puedo dejar de pensar, mientras se intensifica el azul de los ojos de la duquesa de Guermantes con la luz que les ponen los vitrales de Saint Hilaire, en una foto donde Estela Canto, la traductora, está a punto de bostezar al lado de Borges, su novio que le dedicaría “El Aleph” y le regalaría el manuscrito original, para que años después ella lo vendiera en veinticinco mil dólares. Y me voy de filo: según eso, cuando la fementida le contó de la jugosa transacción, Borges admitió que, de ser un caballero, debería ir al baño del restaurante donde se hallaban y pegarse un tiro.³¹ ¿Y la duquesa? Otra vez a localizarla, a comenzar de nuevo esta pena indecible en que se ha convertido la misma página de los últimos cuarenta minutos.

³¹ Para seguir con la trivia borgesiana: esta edición de que dispongo, de Losada, la cuidó nada menos que un sobrino de Borges.

Triste cosa es hallarse de pronto repitiendo las actitudes que a la gente de la novela le salen tan bien: creer que se descubre con decepción y melancolía que en la fuente enlamada de La Minerva no hay nenúfares, imaginar que la pelirroja pecosa que despacha en la taquilla de Cinépolis se llama Gilberte, reprenderse uno mismo por haberse comportado en la fiesta “como el doctor Cottard” —cuando lo cierto es que uno hizo el mismo ridículo que hace siempre que desaprovecha la oportunidad de que el chiste encuentre el momento justo para funcionar. Añorar el beso de mamá.

Me cuentan que la de anoche fue noche de inverosímil frenesí en el Bar Mumbai. ¿Cómo alegrar que estuvo mucho mejor andar rastreando a Odette de café en café por todo París? Hasta Proust, desde su foto en la solapa, me mira con compasivo reproche. Estela Canto, para el primer tomo de su traducción, prefirió el título *Del lado de Swann*, en lugar del acostumbrado *Por el camino de Swann* que todo mundo ha oído, y esto viene a cuento porque estos últimos días yo me he puesto, neciamente, del lado de Swann (ya cuando la tía abuela le regatea las deferencias que suele dispensar a personajes menos estimables, o mientras van despreciándolo en la tertulia de los Verdurin). Pero no tiene caso: el punto es que la noche irrecuperable que presencié el Mumbai —la danza del vientre incluida— no volverá a estar aguardándolo-

me jamás. ¿Cómo, *monsieur* Swann, va usted a pagar mi lealtad?

No sólo he infligido a los amigos la noticia de que estoy leyendo a Proust, sino que además me ha parecido necesario (absurdamente, perversamente) informar a algunos de estas notas mientras van siendo escritas. Como si, convertido al vegetarianismo (y haciendo proselitismo), pasara a los posibles adeptos el reporte de mis deposiciones. Ya no me soportan: los imagino yéndose al Bois sin mí, con los Verdurin, mientras quedo pasándome una mano por la frente, en actitud de desconcertada desesperación, igualito que Swann cuando ve que Odette se apretuja en el coche con ese pelmazo de Forcheville para largarse.

En la deliberada elección de un libro y en la aplicación que se pone en leerlo —mientras se sostiene, ese empeño es la prolongación de la elección— hay una pregunta aparentemente inocente que tarde o temprano nos vemos forzados a responder: ¿por qué estoy leyendo esto? El tedio o la dificultad pueden asestarnos dicha pregunta como un batazo en la espalda que nos obligue a soltar el tomo y a lanzarnos al Mumbay, o quizás sólo se alcance a escucharla como un susurro distante pero insidioso al que decidimos prestarle atención más adelante. Si es el caso, la fascinación que depara la lectura responde esa pregunta

definitivamente, y suele suceder al principio, casi sin que haya resonado más que una o dos veces en las primeras páginas. ¿Pero si ya van más de doscientas y uno empieza a sospechar de tantos tecitos y tantas florecitas y espinos y paseos y crepúsculos y zozobras y tantas figuras más o menos distinguibles y tan parecidas unas a otras, lanzándose elaboradísimas naderías en diálogos sin fin? Asunto complícase porque quizás uno esté profesando fanáticamente la doctrina de San Harold Bloom acerca de los placeres difíciles. O bien: las recompensas que concede la lectura están entretejidas con las penas que deben enfrentarse para avanzar en ella, y son tan sutiles y se revelarán de tan insospechadas maneras que uno puede darse por satisfecho con la convicción de que está obrando bien al persistir sin flaquear: ¿en qué círculo del infierno estarán los que renunciaron a leer a Proust?

He alcanzado la página cuatrocientos. “Mis esfuerzos inquietos y descontentos eran en sí mismos una muestra de amor, amor sin placer, pero profundo.” Lo cierto es que, hasta ahora, ha sido como ir familiarizándome con una ciudad desconocida sobre la que sólo poseía algunos pocos datos irrelevantes: al cabo de unos días, la desazón de ignorar las costumbres y el idioma, y el estado de alerta consecuente, han ido menguando hasta el punto en que ya sé dónde estoy, qué hacer y cómo. Cuando el viajante ya se siente “instalado” en la ciudad que desconocía comienza a germinar en él una suerte de amor vuelto de una vez añoranza por las calles que recorre y que un día, sin re-

medio, abandonará. Lo mismo con esta novela: aunque ciertamente no deja de ser intimidante (por la extrañeza fascinante y colosal del tiempo remoto que consigna, y un poco también por su prestigio y por la malvada idea de que a ese prestigio corresponde sólo un acercamiento reverente y en extremo respetuoso), el progresivo reconocimiento de sus espacios, sus habitantes y su vida hace posible un sosiego gracias al cual cada página va volviéndose entrañable, y uno anda ya por ellas comenzando a lamentar que más tarde o más temprano la lectura llegará a detenerse. ¡Pero que Swann, al final del demorado recuento de sus descabros con Odette, me salga con que no era una mujer de su tipo!

Inmediatamente después del final de *Del lado de Swann*: el puerco café está helado y no tengo un monóculo para quitármelo y limpiarlo con el pañuelo luego de que la nostalgia lo ha empañado. Estela Canto baila esta noche en el Mumbay: al piano, Proust tocará la sonata de *monsieur* Ventre. No, perdón: Vinteuil. Como le dijo El Piporro a Pedro Infante en *¡Ahí viene Martín Corona!*, al ver un cartel que anunciaba a Sarita Montiel: “Ahí dice ‘No falte usted’.”

LA ZARZA ARDIENTE

Apareció, más que nacer, al pie de dos volcanes, uno extinguido y nevado y otro en amenazador reposo. Muy temprano lo arrebató la fascinación por la palabra, y a su cultivo y propagación dedicó amorosamente su vida, aun cuando estuvieron aguardándolo otros destinos posibles: el de actor, el de ajedrecista, el de catador de vinos o el de campeón de tenis de mesa. (Hizo, por supuesto, incursiones en todo eso y mucho más: fue zapatero, vendedor ambulante, encuadernador, periodista y panadero.) Pero la tribulación y el deleite se contrapuntearon sin cesar a lo largo de los días que anduvo suelto entre los mortales, como si su cometido hubiera sido salir cuanto antes del mundo, pero llevándose lo más que pudiera agarrar, y eso consta en lo suyo que quedó escrito y dicho, obra de la exaltación y la angustia, pero también de la persecución interminable de la idea intacta y eterna. Así que fue, para decirlo pronto, un poeta.

La imagen suya que deberán desmoronar los siglos es la que enarbola sobre la frente angustiada una indócil

cabellera blanca, cautelosamente dejada crecer por la recomendación de Sansón: por si las dudas. No era para menos: alguna vez tuvo a Venus debajo de la cama, y se contaba las costillas antes de dormir (intuía que, si al despertar le faltaba una, estaría salvado). El hecho de que la mujer fuera siempre la necesarísima verificación de su ser lo condujo, entre otras cosas, a la peculiar tarea de divulgar prestigiosos cálculos científicos sobre la resistencia del himen, así como a celebrar compasivamente la nombradía de Agustín Lara y a entender cabalmente las desventuras de Ramón López Velarde. También redactó la publicidad de un invento suyo, la mujer sintética, adaptable a las necesidades particulares de cada usuario, y en cierta ocasión pareció dar con la solución para despertar por fin del sueño neurótico de Adán: la dama de pensamientos, que no debe ser escuchada y, sobre todo, no debe existir. Pero fracasó y entre las recaídas que tuvo se cuenta la vez que tomó la medida radical de hacer desaparecer a la amada en un bloque de cemento para sepultarla a la entrada del jardín, bajo un tapetito que decía *Welcome*.

Escribió porque creía en milagros. El día lo abastecía de esplendores y, como a Aristóteles, lo agujoneaba la belleza; pero cada crepúsculo inauguraba para él noches de fervoroso terror cristiano, de modo que su alma saltaba a cada mañana como quien escapa del abismo y quiere beberse la vida hasta las heces. Estuvo en el Infierno, pero armó una revuelta piadosa y negoció un acuerdo para obtener una segunda oportunidad: por el éxito que tuvo esa aventura se explica que haya recibido respuesta la carta que una vez dirigió a Dios. Fue visitado por la gracia, pero también, una tarde, se encontró al Diablo en un

cine. Sabía, seguramente por ese trato constante con las comandancias del Bien y del Mal, que la vida ofrece un bello paisaje de fondo, pero que los hombres lo infestan de hechos tristes o inmundos, y por eso fue ante todo un moralista de la mejor estirpe, los que sin mayores aspavientos y sin pudores intelectuales aconsejan amar al prójimo desmerecido y chancletas; por eso también, en muchas de las páginas que buenamente dejó, extendió lealmente su vida, como un comerciante honrado hace con una pieza de tela sobre el mostrador, para el detenido examen de los clientes.

El disparatado desorden de su paso por el mundo sugiere hacer una relación como la que sigue (al fin que sus hechos han comenzado ya a disolverse en el olvido): pasó hambres y recibió aplausos; disfrutó lujos señoriales y lloró por el desdén de sus alumnos en un aula vacía; una noche de mar embravecida se ató al mástil del barco que lo llevó a Europa; tuvo la ocurrencia de llamar a su hijo Orso; usó capa, bombín, lentes de esquiador y fez turco; gustaba de recorrer, ya viejo, su pueblo natal en motoneta; hizo piruetas y malabares delante de desconocidos, y ante el grupo de los doce apóstoles reunidos volvió a tomar, quizá mejorándolas, las fotos que ya había hecho Paul Claudel. Vagó desnudo por las calles de la ciudad de México, todavía no se sabe si en un sueño, y fue inverosímil comentarista de fútbol. Se permitió fallar cuando pudo, vamos a decirlo así: en cierta ocasión un amigo le obsequió una esmeralda para que la rematara y sobreviviera, pero el gesto se borró de su memoria, de modo que sin quererlo incurrió también en la ingratitud, aunque se entiende que haya sido para ir cumpliendo el

extraño deber de encarnar cuantas facetas de la condición humana fuera posible (por esta misma vía puede explicarse que, adulterio de por medio, se haya visto de pronto como el padre de un improbable heredero al trono de Polonia). Guardaba una estrella portátil: el miligramo de radio que Marie Curie le regaló por correo a su tío insólito, un cura renegado que se quedaba dormido andando en bicicleta. A su mesa comparecían frecuentemente Darío, Quevedo y Borges, y sus habilidades de médium allanaban también el camino para que llegaran además Papini, Schwob y hasta el Dante, de modo que cada vez aquello era un relajo, un delicioso borlote donde él solía alzarse para brindar y reír. Sus amigos del alma, Juan y Antonio, a veces no hallaban cómo ponerlo en paz, y se resignaban a verlo irse cabalgando el corcel desbalagado de su propia voz, como un Orlando alucinado aunque furioso sólo cuando alguien de plano chafeara y diera al traste con lo que él entendía como “el gusto”: no buen gusto ni mal gusto, decía, citando según eso a Villaurrutia, sino sólo el gusto, una noción más emparentada con la decencia que con la elegancia. Pero eso y más había que perdonarle, cuando se extraviaba gozosamente en la celebración de un libro o un verso, en el recuerdo de una hazaña (como viajar colgado de un autobús) o en la glorificación de un cántaro sostenido en el peralte de una cadera femenina.

Ya anciano, pero todavía lúcido —aunque, claro: a su modo, y si cabe aplicarle ese adjetivo—, no se aguantaba para estropear el papel de esfinge que le asignaban en actos públicos, homenajes y demás zarandajas, y sus ojitos llorosos y divertidos tenían a la muerte enfrente pero

hacían como que no la reconocían. Hasta que el silencio lo mató repentina y definitivamente, cuando se vio reducido a tolerar sin ofrecer resistencia las intrusiones de los médicos en su pobre y maltrecho cuerpo pasajero. Ya estaba muerto, felizmente, para no enterarse de los mordiscos que empezaron a lanzarse quienes rodeaban su cadáver, y su celebridad hizo que las campanas doblaran por el duelo antes de tiempo, porque la verdad es que no acababa de morir: seguía postrado y acallado, olvidado como conviene a quienes, como él, no encuentran gran interés en nada cuando ya nada puede decirse. ¿Qué se diría, dónde habrá estado su inteligencia deslumbrada estos últimos meses? Pero ahora sí: anoche su corazón se abstuvo por fin de seguir sonando sin que su dueño diera señales de volver a hacer ruido, y el mundo, ciertamente, es muchísimo peor que antes. O no: esta mañana el sol brilla con raro esplendor.

4 de diciembre de 2001

ARREOLA RADIATIVO

Supongo, porque necesariamente sólo puedo suponerlo, que “El guardagujas” fue lo primero que leí de Juan José Arreola, y esa precaria certeza me viene del recuerdo de los desasosiegos un poco infantiles que el cuento surtía desde las páginas ilustradas de un libro que formó parte de las lecturas que, como muchos, debí hacer en la primaria. La memoria, si la examino con preguntas que evidentemente no fui capaz de hacerme de niño, me ofrece una experiencia de desazón interminable en la que, creo, brillaba una fascinación que aún no consigo explicarme del todo: la desventura vertiginosa a la que se ve orillado el viajero que espera ingenuamente un tren, el apuro que lo hizo confiar en que el tren llegaría (la urgencia que magnifica su tribulación), me resultaban tan íntimamente comprensibles y me movían a compasión en la misma medida en que juzgaba descabellado que el viajero no se acomodara despreocupadamente a las insólitas posibilidades que le brindaba ese sistema ferroviario enloquecido e imprevisible: quedar varado para

siempre en un paraje donde los pasajeros fundarían una aldea, volar sobre los rieles inexistentes de puentes que no se habían construido, dirigirse a destinos inimaginables que lo salvarían del deber de “llegar a T. mañana mismo”. Agobiado, en solidaridad con el viajero, pero deseando en secreto que se resolviera a subir alegremente a un confortable vagón del primer tren que parara, yo quedaba como él en la incomprensión absoluta que nos merecemos los que irrisoriamente aguardamos una explicación de las cosas, y sin embargo, me aprestaba a subir de inmediato al convoy cuya locomotora ya se veía venir “como un ruidoso advenimiento”, mientras bailaba en el aire la linterna del viejecillo desaparecido. Para mi desconsuelo, el cuento concluía antes de que esa locomotora llegara, y así quedaba sin saber qué había ocurrido, de modo que volvía a empezar, quizás para ver si aún era tiempo de hallar alojamiento en la fonda para viajeros, o para pensar más detenidamente en la eventualidad de iniciar una vida increíble en la selva a donde nos hubiera arrojado (al señor X o a mí, daba lo mismo) un tren inescrupuloso y huidizo.

No sé qué tan justamente se corresponda esta descripción de mi experiencia con la experiencia misma de leer “El guardagujas”: acaso sea el mero informe con que trato, ahora, de extender la impresión que esa lectura me dejó, en la aceptación de que en efecto haya sido la primera lectura que hice de Arreola. El problema es que no sólo en un sentido histórico me es imposible afirmar ese dato: en los mismos instantes en que escribo estas líneas he abierto el cuento, lo he leído completo de nuevo, y estoy por decidir con absoluta convicción que ésta ha

sido la primera vez. ¿A qué puedo atenerme, entonces, con Arreola? Como en ese país famoso por sus ferrocarriles, por lo visto, no tengo más remedio que aceptar, con el patriotismo de sus habitantes, “las irregularidades del servicio”. Porque ocurre, por ejemplo, que a veces me encuentro inesperadamente en lugares de la obra que creo reconocer pero sin poder asegurarlo en absoluto, y en otras ocasiones efectivamente llego a donde me lo propuse, aunque entonces debo preguntarme si en verdad me lo había propuesto y resulta que en el boleto consta un destino que yo no había elegido. Ignoro, pues, qué fue lo primero que leí de Arreola: quizás —cabe la posibilidad— aún no comience a leerlo, por más viajes que haya hecho a todo lo largo de ese país inagotable en el que cada texto es un tren de insospechables intenciones.

Con todo, persevero, como le recomendaba el viejo ferrocarrilero al señor X, y sigo *empezando* a leer a Arreola, en la obstinación que demandan los afectos que terminan por definirnos y justificar nuestros afanes. Más allá de los beneficios que, como escritor, puede haberme reportado la frecuentación de los libros de Arreola (las ganancias mayores o menores que arroja la admiración convenenciera, la dudosa voluntad de aprendizaje por la cual uno a veces se pierde del truco por andar buscando el naípe en la manga del mago), de ellos he obtenido felicidades que no vienen a cuento, pero también, y no sólo como escritor, una vasta lista de cuestionamientos cuyas respuestas, presiento, me veré conminado a buscar toda la vida. Será a causa de las tenebrosas honduras morales a las que esa escritura puede arrojarnos en algunos momentos (“Apuntes de un rencoroso”), por el falaz des-

parpajo con que a veces nos implica en asuntos tan graves como el hecho de que el ser del hombre necesita ser verificado constantemente por la mujer, por ejemplo, o por las peligrosas tensiones que alcanzan sus ataduras con la famosa realidad (renglones como sogas tirantes a punto de despedazarnos al soltarse y restallar cuando pasamos descuidadamente junto a ellas): el caso es que si algo no hay en Arreola es la posibilidad de que, tras pasar por él, permanezca inalterado el presunto orden natural de las cosas.

El portento, sin duda, podrá ser expuesto y revisado desde un punto de vista estrictamente literario, y hay numerosos registros de las tentativas, por parte de comentaristas y del propio Arreola, que hasta ahora se han hecho para explicarlo. La iluminación, el espíritu arrebatado a las alturas, la voz en la boca gobernada por el otro, la zarza ardiente, son apenas figuras que ciertamente no dejan de condecirse con la imagen exultante de ojos alucinados que incluía melena revuelta, capa insólita, lentes de esquiador e intrépida motoneta. Sin embargo, me parece que hay más posibilidades de dar con una causalidad, si se quiere, más puntualmente científica, aplicando un contador Geiger a la memoria del paso de Arreola por esta tierra. En la deslumbrante entrevista que fue sosteniendo con Emmanuel Carballo en el transcurso de varios años, Arreola admitía sin reparos su pertenencia al género de los escritores imposibles, aquellos que, como Kafka, van “más allá de lo que la inteligencia puede proponerse”. Pero antes daba pistas sobre su propia naturaleza anómala: “El espíritu continuamente está irradiando, como un objeto radiacti-

vo.” Y después anticipaba el proyecto de lo que vendría titulándose “Alarma para el año 2000”, el cuento en forma de advertencia urgente donde se lee: “¡Cuidado! Cada hombre es una bomba a punto de estallar...”. Arreola fue imposible por irrepetible, pero también por su condición de hombre radiactivo a cuyo paso nada podía, nada puede, permanecer estable. (Y habría que celebrar que escribiera, que las mutaciones y las reacciones en cadena preferentemente tuvieran lugar en sus líneas —aunque a veces también en quienes estaban cerca—, porque gracias a ello no terminó habiendo una explosión nuclear en pleno salón de clases.)

Una vez Arreola nos platicó, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara, que su tío José María, cura renegado y científico audaz, sostuvo correspondencia por un tiempo con Marie Curie, y que ésta puso fin a los viajes que hacían las cartas entre París y Zapotlán enviando un obsequio —quizás para cancelar, con su hermosura, un posible amor naciente—: un miligramo de radio en un portaobjetos de microscopio. Por su iridiscencia inagotable era, decía Arreola, una estrella portátil, y afirmaba que la tenía consigo (hasta quiero creer que nos prometió enseñárnosla en la siguiente clase, y que naturalmente se le olvidó). Traigo la historia a cuento no sólo para que sirva como ejemplo de los tratos habituales de Arreola con la radiactividad, sino también para que me dé pretexto para declarar que lo tuve como maestro durante dos semestres, cosa de la que no dejaré de jactarme mientras tenga oportunidad de hacerlo. Esa proximidad, el breve trato que los amigos y yo alcanzamos a tener con él, me complicó para siempre la relación

que he ido sosteniendo con su obra, pues dejando a un lado las lecturas a las que me condujo y las influencias arreolianas que inevitablemente pretendo haber contraído (tengo textos en los que puedo demostrarlas sin pudores, por más que el mundo juzgue gratuitas y chapuceras mis afirmaciones), el afecto afectó entonces y para siempre los trayectos que desde esos días he venido haciendo por sus páginas y por su recuerdo. Por haber estado en las inmediaciones de ese fenómeno al que tantos han aludido con parecidas impresiones (el exaltado actor de sí mismo, el malabarista caudaloso, el recitador de memoria amotinada), no sólo sospecho que estoy acercándome a la posibilidad de empezar a creer que algún día podré aspirar a que al menos una de sus neurosis haya sido contagiosa y llegue a manifestarse en mi conducta, sino que además quedé emotivamente incapacitado para poner distancia con sus libros y verlos como meros productos artísticos a los que pudiera interpelar con impertinencias supuestamente críticas. Quiero decir, con esto, que a Arreola me lo creo al pie de la letra, sin reparos y sin precauciones. (Añadiré que con los amigos compartí el privilegio de presenciar el espectáculo, y que además de seguir leyéndolo en compañía de ellos, a menudo nos solazamos en recordar anécdotas como la de la vez que se le ocurrió bajar la escalera de un hotel europeo haciendo piruetas, con los brazos cargados de botellas y viandas, sólo para merecer los aplausos de unos turistas y el regaño y los bolsazos de su esposa).

“A través de un yo auténtico puede abrirse paso toda la humanidad”, escribió Arreola a propósito de Michel de Montaigne, para afirmar enseguida que “el yo de Mon-

taigne, minúsculo y cosmogónico, sabe responder por todos nosotros cuando lo interrogamos con la debida atención”. Esas palabras resumen con solidez diamantina las dimensiones de la materia en que Arreola mismo infundió su espíritu. En la búsqueda de la forma —“toda belleza es formal”—, perdido y errante en el drama que supone ser arrojado al mundo, pero conduciéndose por “el gozo frutal de la vida”, no hay rumbo del *Confabulario* o del *Bestiario* (por manejarnos con esas condensaciones embusteramente fugitivas en su extensión) donde no destelle el lenguaje que puede responder por todos nosotros en nuestras dichas y nuestras aflicciones, en nuestros embelesos y nuestros aborrecimientos, en nuestras miserias y nuestras bienaventuranzas. Y ello por no mencionar las suaves tormentas que tenían lugar en el Arreola hablado. (Había que ver lo que era el silencio en la capilla ardiente, hace un año.)

Pero se desvaneció, como el guardagujas de su cuento, y como por lo general sucede con él, no se sabe qué pueda pasar al momento de encontrar de nuevo al señor X cargando trabajosamente su maleta en la estación desierta. Es posible que hallemos a Arreola, linterna en mano, para que nos repita esto: “Una vez en el tren, su vida tomará efectivamente algún rumbo.” Pero nada es seguro y por lo pronto hay que arreglárnoslas con la radiación que dejó y que, como en las mejores catástrofes, perdurará por miles de años y otros miles más.

3 de diciembre de 2002

LA MEMORIA INCENDIADA

PARA LO QUE IMPORTA

Que la vida de un autor importe mucho o nada en relación con la obra que haya conseguido dejar antes del inapelable punto final que es la muerte es un problema que, si bien resulta decisivo para el ejercicio de la crítica literaria, importa demasiado poco para el ejercicio insuperablemente más sensato, fructífero y feliz que es el mero disfrute de la lectura. Importa nada. A un lector, puede pensarse, qué le importa lo que importa tanto a los críticos. Los críticos, de hecho, no importan, y tampoco la supersticiosa impertinencia con que frecuentemente se nos quiere hacer aprender, dejando a un lado las obras (lo verdaderamente importante), la importancia que tal autor o tal otro ha alcanzado, o debería, en esa entelequia meramente escolar y fantasmagórica que es la tradición literaria. A quién le importa, digámoslo así, que Juan Rulfo sea o no sea importante: a quién le importa, también, que las contingencias de su vida puedan

ser tomadas como claves que esclarezcan o puntualicen históricamente las particularidades de su obra, o que las circunstancias de su paso por el mundo parezcan agregar un atractivo presumiblemente prestigioso, pero en realidad innecesario, a lo que quiso o pudo dejar escrito, materia de deslumbramiento a la que sólo es posible tener el acceso que brindan humildemente sus libros.

En torno a Rulfo hay tres anécdotas que me gusta recordar cada vez que es inevitable apartar la vista de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo*, cuando es necesario avenirse a la idea, tan infundada como extendida, de que hace falta ponerse a decir algo sobre él (como si no dijeran lo suficiente las escasas páginas de su creación, por más que la grandeza de tal creación sea de las que tienen más fácil reclamar la celebración y el elogio sostenidos). La primera anécdota, que acaso sea la más conocida, recuerda cuando, acosado por un entrevistador de la televisión española, Rulfo declaró con evidente sorna y con un punto de fastidio que si había dejado de escribir era porque se le había muerto el tío Celerino, que era quien le contaba las historias. Despachaba así, en un alarde de genio malhumorado, la solución del enigma que constituía el hecho, hasta ahora y para siempre misterioso y aparentemente inexplicable, de que su obra hubiera acabado siendo tan escasa aun cuando, en opinión de críticos y lectores, quizás habría podido extenderse mucho más en la averiguación del universo al que había dado origen. Que Rulfo se haya detenido es, para muchos, el gesto que subraya la certidumbre inconvencible que él mismo debió tener de la magnitud de su obra, que se bastaba a sí misma en términos de trascendencia;

para otros, en cambio, es la manifestación de un desencanto irreparable acerca de las presuntas razones que alguien puede tener para hacer literatura. De cualquier manera, al hecho no es posible regatearle una significación profundamente literaria, pues existen autores que, como fuerzas de la naturaleza, no pueden eludir el destino que terminará acrisolando en una sola y preciosa sustancia su ser y su hacer, lo que ellos hayan sido y lo que hayan creado en un impulso irremediable, por breve o íntimo que sea. (Otro caso es el de Kafka, quien tuvo que ser Kafka a pesar suyo y por más que —nos dicen— se hubiera empeñado en detener su escritura antes incluso de que llegara a la imprenta.) El silencio de Rulfo, entonces, es una condición tan inherente a su obra como lo fueron las circunstancias vitales en que ésta fue revelándose a la inteligencia y la sensibilidad extremas de su autor, y que haya dejado de escribir fue tan inevitable como que empezara a hacerlo, sin más razón que la indiscernible fatalidad. Qué importa, entonces, que el firmante de esa obra (o habría que decir: el medio que eligió para manifestarse esa fuerza de la naturaleza que es su obra) haya sido un hombre llamado Juan Rulfo, un hombre que nació y anduvo por los rumbos del sur de Jalisco, dato que sólo sirve para imaginar que es posible encontrarlo todavía por ahí: qué importa, si tenemos, en poco más de dos volúmenes casi momentáneos por breves, lo que el tío Celerino sabía y contó.

La segunda anécdota, que, como la tercera, viene de Juan José Arreola, consiste en un viaje que en cierta ocasión hicieron él y Rulfo a alguna capital sudamericana, tal vez Buenos Aires (o tal vez fue que se encon-

traron allá, o ni siquiera fue en otro país, acaso pudo tener lugar en la ciudad de México, o —es lo más probable— la anécdota incluso carece de toda veracidad y es por entero ficticia: con Arreola no puede uno exigir precisiones ni certezas, y maldita la falta que hacen). Recordaba Arreola que, al acudir a la inauguración de una biblioteca, quiso Rulfo ir a buscarse entre los anaqueles, por pura curiosidad vanidosa. Y se encontró: de pronto se vieron Arreola y él ante los dos tomitos de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, junto a los cuales había —decía Arreola, abriendo los brazos con escándalo teatral— unos ochocientos libros sumando las traducciones y los que abordaban la entera figura de Rulfo, su obra, su vida y sus milagros. Arreola, pasmado; callado el otro. Y callado siguió, recorriendo lentamente la cantidad desmesurada de ediciones exóticas o críticas, ensayos, tesis, apologías, álbumes, exégesis, breviarios. Por último sólo bajó la cabeza, negando, como resistiéndose a encontrar un sentido en todo aquello. No dijo una palabra, y se fue. No deja de haber un deleite ciertamente cruel en imaginar lo que pudo haber sentido en esos momentos: tanto silencio al que se había confiado, tanta determinación en no publicar nada más que lo que había agotado con sus dos volúmenes, aparte de otras pocas páginas sueltas, y venía toda esa gente extraña a hacer tan ensordecedora alharaca. Qué importaba que hubiera dejado de escribir, si nadie se callaba. Arreola, ese gran parlanchín, recordaba el suceso con una suerte de compasión irónica, con una inverosímil piedad descarnada.

En cuanto a la tercera anécdota, tampoco cabe atribuirle más autenticidad que la que se debe dar a un sue-

ño o a un cuento perfecto, cosas ambas abundantes en la imaginación de Arreola. (Cabe, por supuesto, la posibilidad de ir a preguntarle al único de sus protagonistas que sigue vivo, Antonio Alatorre, pero quién va a tener el corazón de pedirle que dé fe científica de una historia, acaso improbable pero no imposible, que aparte de ser tan fantástica involucra a sus dos queridos amigos.) Según eso, un buen día de 1954, Arreola y Alatorre compartían una minúscula oficina en el Fondo de Cultura Económica. Y de repente, reventando sobre el tedio de la rutina, apareció Rulfo en la puerta, exultante y agitado, alzando en una mano un rimero de hojas que no era otra cosa que el original mecanografiado de *Pedro Páramo*: “¡Ya la terminé!”, les decía con inverosímil alborozo, “¡ya la terminé!”. La cosa fue que al entrar, en su carrera, no vio Rulfo que en el umbral había un pequeño batiente, de modo que tropezó aparatosamente (se fue de hocico, vamos), y las hojas volaron por todo el piso de la oficina. Lo que habría podido ser, en ese momento, la causa de una desgracia, lo fue en cambio de una iluminación prodigiosa: las hojas no estaban numeradas, pero ante el desconuelo de Rulfo, una vez que las hubieron recogido todas entre los tres, Arreola las tomó, les echó un vistazo con los ojos encendidos por el numen y le dijo: “¡No las reacomodes, Juan! ¡Déjalas en el orden en que quedaron!”. Así fue, según el propio Arreola —y a ver quién tiene ganas de no creerle—, como se decidió la insólita estructura de la novela, y así se fue a la imprenta y así quedó para que sigamos, y sigan las generaciones, perdiéndonos en su fascinación inagotable. Qué importa cómo fue en realidad: qué importa Rulfo y qué importan Arreola y

Alatorre. La novela quiso ser como terminó siendo, por la voluntad soberana de los muertos y los vivos que la pueblan, y cada lectura nos devuelve siempre una nueva experiencia de maravilla desolada, de pesarosa hermosura, de irrealdad tangible e innegable. (Ésta, claro, es sólo una de las numerosas leyendas que han crecido en torno a la estructura originalísima de *Pedro Páramo*; si alguien, por puro escrúpulo histórico, prefiere versiones más apegadas a la realidad, aunque ciertamente más desencantadas, no tiene más que acudir, por ejemplo, al ensayo con que Jorge Ruffinelli prologa la obra rulfiana en la Colección Archivos de Madrid, en 1992, y recogido en la compilación titulada *La ficción y la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, que Federico Campbell hizo publicar por la UNAM y Ediciones Era en 2004.)

Para lo que importa, de Rulfo están las páginas que dejó: para lo que importa, que es leerlo confiando a su conducción nuestra vista, nuestro oído, nuestro tacto, y todos los anhelos que podamos tener de dar, por fin, con una desnuda y definitiva revelación de lo que es lo humano: para que, con sus personajes, entendamos por qué se odia y por qué se ama, por qué se muere y por qué se ríe y se trabaja y se codicia, y qué es el miedo y qué el placer, y qué es el cielo y qué la vida, y qué el infierno o la pena, y qué el deseo o la ausencia, y el tiempo, el sueño, la tierra y el aire. Leer a Rulfo es entender eso, y es lo que importa: leerlo. Todo lo demás equivale al silencio.

PERO YA QUE ESTAMOS AQUÍ...

La historia es de esas que no precisan de más autentificación que la que confiere la mera voluntad de hacerlas pasar por verdaderas (por parte de quien las cuenta) y el sincero deseo de creerlas (por parte de quien las escucha): cada quien es dueño de la verdad que mejor le parezca, porque siempre hay que elegir entre creerle a esa vieja maníatica y desmemoriada que es la Historia (que por más pruebas que finja aportar siempre termina extraviando lo más valioso, que es la vida verdadera de aquellos a los que sólo consiguió robarles documentos y vestigios), aceptando sus recuentos y las tergiversaciones en que acaba su afán absurdo de veracidad, o lanzarse a dar con las demostraciones, qué importa si ciertas o no, que vayan dando la piedra y el aire, la luz y el rumor del agua, la conversación en torno a un mezcal de Canoas, la memoria de la gente, las campanas del ocaso, las casas y sus sombras y sus ruidos, los vislumbres que la imaginación va poniendo en el entendimiento.

La historia, íbamos diciendo, es la que explica el origen absolutamente íntimo (tan íntimo como una cicatriz en el alma) del título que Juan Rulfo eligió para el volumen de cuentos —y para uno de ellos— en que habría de constar su desolado registro del cielo, el purgatorio y el infierno. Ahí tienen ustedes que la mañana del 23 de junio de 1923, por una rencilla de tierras prácticamente idéntica a la que puede uno conocer en el cuento “¡Diles que no me maten!”, don Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, Don Cheno, propietario de la hacienda de San Pedro Toxín en Apulco, Jalisco, fue asesinado por la espalda a

manos del hijo del presidente municipal de Tonaya, pueblo vecino, de nombre Guadalupe Nava.

Avisados de que una procesión se dirigía hacia San Gabriel con el cadáver, un mozo de la familia y Severiano Pérez, el hijo mayor de Don Cheno, partieron rumbo a la ex Hacienda de Telcampana, en las inmediaciones del pueblo, para recibir al cortejo. En la espera, Severiano, que tendría unos diez años de edad, se encaramó sobre un lienzo de piedra para ver a lo lejos, y al caer la tarde, mientras ambos trataban de adivinar por dónde se acercaría aquella gente, distinguió un fulgor insólito que daba idea de un incendio en pleno llano: eran las teas encendidas con que se aluzaban quienes traían a su padre muerto.

La historia, porque la conoce de primera mano (de boca del propio Severiano Pérez), la cuenta don Virgilio Villalvazo Blas, historiador y periodista gabrielense, y la toma como fundamento para comenzar a afirmar, con absoluta convicción, no sólo la profunda relación que existe entre los escenarios de San Gabriel y sus alrededores con los paisajes de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, sino además la certidumbre de que en este pueblo quedó enterrado el ombligo de Rulfo porque aquí nació. Severiano Pérez, según su relato, se encargó de que su hermano menor no olvidara aquella imagen del llano ardiendo por la desgracia que marcaría sus vidas. Esa imagen marcó a Juan, evidentemente: años después regresó a San Gabriel y le entregó a Severiano la primera edición de su libro, “para que veas que no se me olvidó”. No hace falta demasiada voluntad para creer en las demostraciones que Villalvazo suele hacer, *in situ*, durante los recorridos

rulfianos que de tarde en tarde organiza por la región: las presencias que convoca la imaginación las corroboran las construcciones y el río, los sonidos y el viento, el sol y los silencios, las ruinas y el mismo llano que se extiende como una inmemorial interrogación que contiene misteriosamente todas sus respuestas.

De tal modo, leer *Pedro Páramo* o los cuentos de *El llano en llamas* es andar por ahí, y andar por ahí equivale a ingresar inevitablemente en esas condensaciones de soterrados resplandores que son las historias reunidas en ambos libros. Para un peregrino que vaya en pos de los vestigios biográficos de Rulfo en sus tierras —cosa que tal vez sólo importe si el propósito es constatar, afectuosamente, lo que el escritor llegó a ver con sus ojos y a tocar con sus manos—, los resultados más notables de una incursión en los escenarios que modelaron los de sus historias son de una calidad más bien imaginaria y huidiza, y se revelan a la atención del espectador sólo que la lleve despierta y consciente de lo que ha ocurrido y sigue ocurriendo ahí: una conflagración de paisajes casi hostiles por silenciosos, casi temibles por sus ásperos encantamientos, casi impensables de no ser por los caminos que conducen a ellos y por ellos transcurren como si en verdad hubiera algún propósito en ir de tal punto a tal otro en medio de esa nada poblada por lo poco que nadie conserva de lo poco que alguna vez quedó. Como si el tiempo, hace mucho, hubiera pasado por ahí y se hubiera largado dejando a la naturaleza, a los caseríos y a la gente para que se las arreglen como puedan.

A Rulfo, para bien o para mal, sus lectores lo hemos hecho entrar en la peculiar posteridad reservada a los

artistas cuyas vidas dan la impresión de completar sus obras, como si ambas cosas formaran un todo irrepetible y se explicaran sólo en términos de una supuesta correspondencia total. Pero su escritura y, en menor medida, su trabajo como fotógrafo, tienen tal fuerza que absorbieron no sólo al autor y a su vida, sino a toda una región ya para siempre definida por las imágenes y las voces que ese autor fijó para crear un mundo que, sin embargo, existe por su propia cuenta.

Así pues, la mejor búsqueda de Rulfo, de su huella, tendría que ver con la disposición a aceptar y seguir las indicaciones que en esa región ha desperdigado, antes de nuestra llegada, la idea que de ella nos llevó a tener la lectura. No hay que afanarse demasiado en localizar a como dé lugar las circunstancias vagamente consignadas en la biografía —que al fin, lo afirmaba el mismo Rulfo cada que tenía oportunidad, es cosa que poco importa para entender las vidas que la obra cuenta—: más bien hay que avenirse a lo que la imaginación vaya descubriendo, y escuchar cómo crujen los goznes de las ventanas, fijarse en las sombras, tocar los árboles y la tierra. Guiarse por los murmullos de vivos y muertos, nada menos: así, es muy probable que se consiga ver, cuando el sol se aleje mascullando y la tarde tenga aún ánimos de continuar la farsa de la vida, a Susana San Juan a lo lejos, niña, haciendo volar un papalote. O así se podrá llegar a contemplar ese incendio inextinguible de la memoria y de la más violenta belleza.

WODEHOUSE, SEÑOR

El color de las cubiertas que la editorial Anagrama ha destinado a los libros de Wodehouse es verde. Verde chillante. Las ilustraciones consisten en dibujos, firmados por Roger, que representan a curiosos personajes en más curiosas actitudes: un hombre de gabardina amarilla ante dos gallinas angustiadas, un mayordomo examinando con recelo las cuentas de un collar o un joven vestido de *boy scout* delante de un auto convertible, un *bobby* inglés y una casa en llamas. En las contraportadas figuran la consabida sinopsis, una breve noticia del autor y dos o tres elogios hiperbólicos. Pero lo más llamativo es el color: un verde... ¿cómo decirlo? Un verde feliz de ser tan verde.

¿Feliz? Será porque una vez que se ha identificado ese color con las iniciales y el apellido de Sir Pelham Greenville W. (también conocido como *Plum* o *Plummie*, pero más bien como P. G. Wodehouse), hay ciertamente un reverdecer de la felicidad al hallar cada nuevo título de este humorista inglés. Autor de más de noventa novelas

y libros de cuentos, de varios puñados de obras de teatro, guiones cinematográficos y radiofónicos, canciones y comedias musicales —buena parte de lo cual está en vías de publicarse en castellano gracias al empecinamiento personal del editor Jorge Herralde, de Anagrama, *wodehousiano* como pocos—, el escritor nacido en Surrey en 1881 pasó por el siglo xx como una auténtica máquina ambulante de escribir: desde sus inicios como periodista (y más tarde cajero de banco) hasta su triunfo absoluto como autor de Broadway y de Hollywood, no parece que nunca se haya permitido una pausa de más de algunos días en su prolífica disciplina; y sin embargo, una de las maravillas de sus creaciones es el efecto supremo de espontaneidad que invariablemente promueven: una lectura deleitable que, como en el trabajo de los mejores sastres, jamás va a revelar la ardua puntillosidad de sus costuras y sus dobleces.

En la introducción a *¡Pues vaya!*, la antología publicada al cumplirse veinticinco años del deceso de Wodehouse, el escritor y actor Stephen Fry destacaba los que a su juicio son sus tres grandes logros: Trama, Personajes y Expresión. Dejando a un lado el problema que suponga leerlo en traducciones o en el inglés original, lo cierto es que no hay razones para sospechar que Wodehouse deje de funcionar si es trasvasado a otro idioma: este pasaje, de la novela *Júbilo matinal*, seguramente ayuda a demostrarlo (claro, habría que conocerlo en inglés, y meterse luego a hacer las comparaciones pertinentes —que, por más aburridas que sean, tampoco es probable que disminuyan su fulgor):

Le miré.

—¡Por mis entrañas, Stilton! —exclamé con un asombro irrefrenable—. ¿Qué disfraz es ése?

También él tenía una pregunta que hacer.

—¿Qué demonios estás haciendo aquí, sangriento Wooster?

Levanté una mano. No era momento de evasivas.

—¿Por qué vas disfrazado de policía?

—Soy policía.

—¿Policía?

—Sí.

—Cuando dices “policía” —pregunté intrigado—, ¿quieres decir “policía”?

—Sí.

—¿Eres policía?

—¡Sí, caray! ¿Estás sordo? Soy policía.

Entonces lo comprendí. Era policía.

Wooster, es momento de decirlo, es Bertram Wilberforce Wooster, Bertie para sus numerosas tías y sus no pocos amigos (la mayoría de los cuales forma parte del reputado Club de los Zánganos), un joven rico que tira para solterón y que, en su vida de frivolidades y empresas desastrosas (sobre todo las que conciernen a la elección de sus calcetines o al arreglo de las vidas amorosas de sus allegados), tiene el mérito principal de ser nada menos que el empleador del inefable Jeeves, una de las más logradas creaturas de la literatura cómica de todos los tiempos. Jeeves, el mayordomo, es un prodigio de clarividencia, de penetración y de ingenio; a él se debe que el mundo idílico que habita una caterva de lores despilfarradores, actrices tan bellas como estúpidas, primas

astutas y profesores tontos y enamorados siga siendo eso, un mundo idílico en el que lo más grave que puede ocurrir es que a Bingo Little, Tuppy Glossop o Boko Fittleworth se les agrie la cena porque alguna muchacha indecisa les rompió el corazón. Jeeves, en su inalterable circunspección (producto, diría Bertie Wooster, de su fiel observancia del “espíritu feudal”), está siempre a la mano para arreglar las cosas y conducir las a un final sonriente e inesperado —*siempre* inesperado—, a despecho de las torpezas y los planes disparatados de su patrón (de quien Jeeves tiene el siguiente concepto: “Mentalmente, un cero a la izquierda”). Y si bien de cuando en cuando le da por responder con citas de Shakespeare, la verdad es que Jeeves no lleva su papel más allá de afirmar con toda cortesía: “Sí, señor”, o a lo sumo: “Creo haber hallado una sencilla solución para su dificultad, señor.” (El prestigio oracular de este mayordomo sin par lo mantiene respondiendo toda suerte de preguntas en el sitio de internet *Ask Jeeves*.)

Los personajes de Wodehouse se encuentran a salvo de toda odiosa interferencia de la realidad: cuando llega a faltarles el dinero les sobra el ingenio, cuando se ven a unos centímetros del peligro llegan antes a la carcajada, al beso o al abrazo desinteresado de la camaradería. Podrán ser sinvergüenzas, avaros, buscapleitos o tremendamente vanidosos, pero nunca hay en ellos un ápice de verdadera maldad. Y en este mundo idílico (por el que transcurren alocadamente Bertie Wooster y Jeeves, pero también otra larga lista de seres inolvidables como Lord Emsworth y su adoración, la Emperatriz de Blandings —una cerda colosal—, o Stanley Featherstonehaugh

Ukridge, o Mike Jackson y Rupert Psmith) no hay lugar para las aflicciones, el dolor, la guerra o la muerte: cada libro es una parcela de un apacible *locus amœnus* donde la inocencia total es posible, como posible es regresar una y otra vez a ella en la risueña certeza de que siempre deparará una desopilante sucesión de historias absurdas en las que todo puede pasar. Y eso no obstante que por lo general haya ventanas por las que saltar en un apuro, chiquillos antipáticos urdiendo travesuras, controversias alrededor de una camisa demasiado llamativa o joyas extraviadas sin explicación. Ese triunfo que Wodehouse consigue en la trama lo autoriza a presentarnos repentinamente alguna escena por la que ya creemos haber pasado, para demostrarnos enseguida que todo ocurrirá de manera completamente imprevista también esta vez.

¿Por qué Wodehouse no habrá podido ser un autor de éxito en el ámbito hispanoamericano? La pregunta es, evidentemente, ociosa, pero quizás valga arriesgar la siguiente explicación: que el castellano haya dado al adjetivo “simple” una utilidad frecuentemente peyorativa; que nuestra realidad busque todo el tiempo superarse en su abstruso barroquismo —y que, por tanto, la sencillez suela asociarse con una carencia de propósito—, y que en nuestra inveterada suspicacia tengamos a la inocencia por virtud propia de santos, niños (cada vez más raramente) o débiles mentales, son tal vez las causas de que se tienda a menospreciar a quien no esté ocupándose de las verdades tremendas de la vida y de nuestra circunstancia. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la supuesta “inocencia” de Wodehouse debió exigir una agudeza y una malicia creativa tan afinadas como hace

falta para atrapar definitivamente el gusto del gran público y no dejarlo escapar jamás: Stephen Fry recuerda que, en 1931, el autor causó conmoción en Hollywood al revelar *ingenuamente* el salario exorbitante que percibía para escribir guiones: “Estoy sorprendido. Me pagaban dos mil dólares a la semana... y no acabo de ver para qué me habían contratado. Fueron extremadamente amables conmigo, pero me da la sensación de que los he estafado”, dijo en una entrevista. ¿Ingenuidad? Mejor, como habría dicho Joseph Conrad, “simplemente atendía su negocio”.

En torno a Wodehouse se reúnen constantemente sociedades de lectores por todo el mundo para alegar, durante largas veladas, cuál de sus personajes ha sido el más resuelto o el más injustamente comprendido, a cuál otro pudo haberle ido mejor o en qué pasaje de qué historia se cuenta la anécdota más absurda, el disparate más sublime o la desgracia de amor más risiblemente desdichada de la literatura inglesa. Esta devoción de sus seguidores deja muy atrás la de los críticos, especialistas y colegas (que, por lo demás, tampoco se la regatean: George Orwell escribió una apasionada defensa de Wodehouse cuando se intentó involucrarlo en un escándalo de traición durante la Segunda Guerra Mundial, y para felicitarlo en sus ochenta años apareció un desplegado en el *New York Times* donde, entre ochenta firmantes, aparecían nombres como los de W. H. Auden, Aldous Huxley, Graham Greene y Evelyn Waugh), y se explica por el simple hecho de que leerlo es un placer incomparable: habrá quien se tome el trabajo de aislar las suaves ironías, las cuidadosas paradojas, los caracteres entrañables y, en suma, la elegancia de sus construcciones. Pero sin duda

es mejor repetir (venga a cuento o no) una cita suya cada que haya oportunidad. Por ejemplo ésta, de *Ukridge*:

—Alf Todd —siguió Ukridge, abandonándose a un torrente de imágenes— tiene tantas posibilidades de ganarle como las que tendría un hombre ciego y manco en una habitación a oscuras de meterle dentro de la oreja izquierda a un gato salvaje medio kilo de mantequilla fundida, ayudándose de una aguja al rojo vivo.

Y mejor todavía seguir leyéndolo: quien lo haga sin duda pronto se descubrirá tratando de dar cuanto antes con el verde chillante de sus volúmenes apenas entre a una librería.

LA ÍNFIMA GRANDEZA

Una hagiografía, inevitablemente, constituye en sí misma el impedimento supremo para la consideración cabal de su protagonista: por la profusión de excepcionalidades que la veneración suma al paso del tiempo (los portentos y las causalidades incognoscibles), así como por la magnificación del sentido de trascendencia que se atribuye a los hechos, los actos, los gestos y las palabras más insignificantes recogidos o inventados por la tradición, va desvaneciéndose la que pudo ser la figura real al tiempo que en su lugar se afirma la imagen más concreta —pero también más indiscernible— sobre la cual lo sucesivo añadirá mayor misterio y mayor reverencia. La historia hace otro tanto con sus personajes, si bien admite rectificaciones, precisiones e incluso desmentidos radicales mucho mejor que la fe (aunque, por otro lado, en ambos terrenos es posible incurrir en herejía). El santo o el héroe —o el monstruo, que para el caso es lo mismo— son seres elegidos para la invisibilidad, y así cada estatua tiende a ser una contradicción irresoluble: más temprano o más tarde terminará representando a alguien que no es. La ce-

lebridad que conduce al altar, al bronce, al mármol, a la alusión hiperbólica en los discursos o a las recordaciones periódicas —por lo general en ocasión de aniversarios en números cerrados, como ahora—, y hasta a los paradigmas de la infamia, es el mejor salvoconducto para el olvido: lo poco que podemos saber de Shakespeare algún día será todavía menos; lo que ignoramos de Homero algún día será todo. El exceso de informaciones que hoy tenemos sobre Borges es prueba de que cada día vamos desconociéndolo más.

En el museo Solar Natal de Borges, en Buenos Aires (“Solar” porque la construcción original fue derruida; queda la casa vecina donde la familia vivió algún tiempo, en la calle Tucumán, entre Esmeralda y Suipacha) se exhibe toda suerte de trivialidades: credenciales, documentos oficiales con su fotografía o su firma, el anuncio publicitario que redactó para Varig alguna vez. También, por supuesto, el opúsculo al yogur que fue su primera colaboración con Bioy Casares: *La leche cuajada de La Martona. Estudio dietético sobre la leches ácidas. Folleto con recetas*. Hay, claro, ejemplares de primeras ediciones de sus libros y de las revistas que dirigió; traducciones, recortes de periódico, objetos personales, retratos de ancestros o imágenes donde posa una legión de personas conocidas, desconocidas, más o menos conocidas y mezclas de los tres grupos. En un televisor (o al menos así era en el año 2000) repiten continuamente la entrevista famosa que concediera al periodista español Joaquín Soler Serrano. Quiero recordar que incluso hay algunos dibujos de Norah, un reloj de bolsillo en una urna de cristal, un peine de carey. Y, naturalmente, alguna daga o un puñal.

No hace falta viajar a Buenos Aires para encontrar lo que depara la visita a ese santuario. Buena parte del caudal incontable de libros que existen sobre Borges (empezando por su *Autobiografía*, dictada en inglés a Norman Thomas di Giovanni para su publicación en *The New Yorker*, en 1970, y traducida al español por éste y por Marcial Souto 29 años después) reinciden en el hábito, por lo visto ineludible, de relatar la vida y trazar el retrato de Borges con los pormenores invariables que van adquiriendo carácter de conjuros o contraseñas para quien emprende por enésima vez la peregrinación. Así, por ejemplo, llega a volvérsenos familiar el nombre de la Biblioteca Municipal Miguel Cané, sabemos qué quiere decir la misteriosa expresión “Inspector de Aves y Conejos”, vamos distinguiendo las borrosas figuras de viejos militares que pueblan los apellidos Borges y Acevedo y escuchamos otra vez los fragores de sus batallas, nos referimos con soltura a mujeres llamadas *Fanny*³², Leonor, Estela, Elvira, Elsa o María, entramos y salimos de sitios que ubicamos cada vez con mayor precisión (la finca de Adrogué, Ginebra, Mallorca, Austin, la calle Maipú), y reconocemos dos fechas grabadas con un resplandor lóbrego —lo mismo que aprovechamos la menor oportunidad para usar un oxímoron—: el 24 de agosto de 1934 y la Nochebuena de 1938.³³ (Todo esto al lado de los consabidos tigres, laberintos, es-

³² Y aprendemos a no confundir entre *Fanny*, la abuela inglesa (Frances Haslam, madre de Jorge Guillermo Borges), y *Fanny* la sirvienta (Epifanía Úveda de Robledo).

³³ El día que Borges previó suicidarse y el día en que sufrió el golpe en la cabeza que lo condujo a la septicemia, al temor de la demencia y a la confección de “Pierre Menard, autor del Quijote”.

pejos, incesantes estanterías de libros, Ulrikes, arrabales y matones, por no contar a Abramowicz, a Macedonio, a Cansinos-Asséns, a Carriego, a Lugones, a Groussac, a las Ocampo, y por no hablar de “la tradición escandinava” de escamotear el Nobel, de la lápida —también escandinava— en el cementerio de Plan-Palais: “*Hann tekr sverthit Gram ok / leggr i methal theira bert*”, o del avance de la penumbra amarillenta, de la sombra del padre, del gato *Beppo*...)

Estos libros rara vez evitan la inclusión de al menos una fotografía, y deben de ser mayoría los que se deciden por un álbum en toda forma: en *Borges. Esplendor y derrota*, de María Esther Vázquez, posiblemente una de las biografías más perversas que existen por cuanto la autora quiere hacer pasar por afecto y admiración su festín chismoso y carroñero, hay algunas imágenes insólitas: Borges en una caseta de playa, en *shorts*, posando con los Bioy, o en compañía de Haydée Lange, gastando barba y boina (lo que aprovecha la saña de Vázquez de este modo: “El tapir, animal vagamente emparentado con el caballo y el rinoceronte, es dueño de un cuerpo desgarrado, patas cortas, el hocico y el labio superior se prolongan en una corta trompa flexible en cuyo extremo se abren los orificios nasales ... ¿Por qué Borges se comparó con ese animal feo, solitario y triste que se esconde en el barro de los pantanos hasta mimetizarse con el paisaje?”. La autora alude a una inscripción supuestamente anotada por propia mano de Borges al reverso de la fotografía: “*Wounded tapir*”. La malevolencia de Vázquez es evidente cuando uno encuentra otra imagen, seguramente del mismo día —los personajes llevan la misma ropa—,

donde Lange y Borges están de pie junto a un tapir³⁴). Es raro que se omitan algunas donde figure *Georgie*, bebé, en ropones inverosímiles, otras con la familia al pleno, o las que suelen ilustrar las noticias del enamorado desesperanzado (con Estela Canto en una balaustrada de la Costanera, por ejemplo), en capítulos que se titulan “Borges y las mujeres” o algo parecido.

Más allá de los libros, la figura de Borges ha resultado atractiva para el rockero Arturo Meza, que incluye su voz espectral en una pieza sobrecogedora del disco que le dedica (“Ojalá yo hubiera nacido muerto...”, se lo escucha repetir hacia el final, obsesivamente), o para el fotógrafo Rogelio Cuéllar, que lo sorprendió —es un decir— en el mingitorio. Revistas tituladas en su memoria, camisetas impresas con la caricatura que le hiciera Naranjo, los discos de Piazzolla, documentales, una detestable película brasileña sobre su desventura, el centro de documentación de la Universidad Aarhus en Dinamarca, postales y carteles... Y, claro, la mención desafortunada en el discurso del Presidente Fox, en descargo de cuya idiotez debe recordarse cómo encabezó Hemingway la postal insultante que el abuso del daiquirí lo hizo dirigirle una vez al argentino: “*Dear Jorges...*”. Pese a lo incuantificable que parezca la proliferación del nombre y de la imagen de Borges en casi cuatro décadas (desde que comienza a viajar por todo el mundo, y sobre todo luego de su muerte), las biografías y las semblanzas insisten en su procuración de ocultamiento, en una discreción

³⁴ En el libro *El Señor Borges*, de Epifanía Úveda de Robledo y Alejandro Vaccaro, Edhasa, Barcelona, 2005.

continuamente perturbada por la celebridad (más en los últimos años): el hombre solitario, apartado entre libros, tímido y desvalido, que llega al punto de irse a morir silenciosamente en Ginebra, que ha tenido que habitar en este mundo sólo porque es inevitable... y que sin embargo posa al lado de Bianca Jagger, sostiene un diálogo para la televisión con César Luis Menotti, viaja en globo o llega al punto de irse a morir estruendosamente en Ginebra, desde cuya lejanía la noticia cobrará una resonancia estupenda en titulares de puntaje espectacular.

No hay dato, por enorme o decisivo que sea para un hombre, una generación, una nación o para todos los siglos de todos los hombres, que no sea también infinitamente trivial. La muerte iguala la belleza de Beatriz con las palabras de quien la canta, así esa belleza haya sido vista en Florencia en el siglo xiv, o haya cesado en Buenos Aires, cierta “candente mañana de febrero” del xx —y la prueba, en este caso, se hallará en el anuncio de ciertos “cigarrillos rubios”, vencedor del tiempo porque la muerte tremenda de Beatriz Elena Viterbo es tan trivial que ni siquiera ha conseguido borrarlo. La belleza de Beatriz, las palabras que la cantan, el hombre que las encuentra y cuantos lleguemos a saberlas importamos menos que esa publicidad ordinaria. Caído en desgracia luego de la cárcel y la proscripción, Oscar Wilde debió de ser consciente de la notoriedad que su figura no ha dejado de ganar: cómo se habría de recordarlo en sus salidas ingeniosas, en citas no siempre verificables, en su rebuscado alíño para la cámara cuantas veces la tuvo enfrente. Ya en 1970, en la *Autobiografía* (compuesta, según la leyenda, con la condición de que no se tradujera al español, cosa

por completo inevitable), a las puertas de una vejez para la que estaban aguardándolo los honores que hasta entonces lo habían eludido, Borges también debió de resignarse a su nombre, a sus hechos, y a lo inservible que resultó (si alguna vez tomó en serio la idea) querer valerse de un Otro para responsabilizarlo de la atención que concitaba a su paso.³⁵ Debió de resignarse al triunfo de lo trivial. “En 1874 —durante una de nuestras guerras civiles— mi abuelo, el coronel Borges, encontró la muerte. Tenía entonces cuarenta y un años. En las complicadas circunstancias que rodearon su derrota en La Verde, envuelto en un poncho blanco, montó un caballo y seguido por diez o doce soldados avanzó despacio hacia las líneas enemigas, donde lo alcanzaron dos balas de Remington. Fue la primera vez que esa marca de rifle se usó en la Argentina, y me fascina pensar que la marca que me afeita todas las mañanas tiene el mismo nombre que la que mató a mi abuelo.”

A veinte años de la mañana del sábado 14 de junio de 1986, la presencia de Borges es tan vasta, tan reiterada, que casi se ha vuelto totalmente invisible. Acaso sus libros nos digan quién es.

³⁵ A propósito de lo cual conviene suscribir la posibilidad que ha postulado Antonio Tabucchi, quien se ha creído que Borges es en realidad un actor italiano que ha hecho el papel a la perfección desde hace muchos años.

UN SUEÑO EN EL MAR

I

Unos instantes atrás tal vez pudo parecer desafiante, hasta alegre; unos instantes después quizás caminará lentamente, taciturno, observando cómo la sombra alarga su estatura sobre la arena. Pero en este momento, guardadas las manos en los bolsillos del pantalón, la camisa oscurecida por el sudor, mientras ladea ligeramente hacia el sol su cráneo macizo y extiende la mirada hacia el mar (porque el mar está ahí, ante él, esperándolo), ha depuesto toda arrogancia, e incluso podría aventurarse que un comienzo de desaliento explica el gesto. O mejor: esos labios cerrados son el primer anticipo del silencio en que habrá de obstinarse unos años más adelante. Pero ahora andará por los cuarenta, y sabe que tiene algo que hacer. Está en ello, de hecho: por la luz puede inferirse que está yéndose el mediodía, y una vez que la foto quede lista tendrá la tarde y la noche y los días que haga falta —los días innumerables de ese tiempo dilatado que

lo ve pasar— para seguir en lo suyo. Y entonces la pose que ha adoptado es sólo eso, un breve momento fuera del sueño, y no hay tal desaliento ni mucho menos silencio: puede que, apenas escuche el obturador, una carcajada desmienta toda la apostura melancólica escogida para lucirla en blanco y negro.

El sol de esta fotografía, naturalmente, debe de ser el de Acapulco, y puesto que no hay indicación en contrario (ninguna de las dos ediciones la acredita a nadie más), debió ser Lola Álvarez Bravo quien detuvo a Francisco Tario contra esa pared encalada cuyas formas recuerdan las branquias de un gran pez —contra esa pared y debajo de esa sogá horizontal. Nada impide imaginar que haya sido la última imagen seleccionada para figurar en el volumen preparado por ambos, *Acapulco en el sueño*: va en la primera solapa, encabezando la depurada presentación del escritor (que malamente carece de firma), mientras que en la segunda ocupa un espacio correspondiente el retrato de Álvarez Bravo —sin duda elegido antes y sin pensarlo demasiado: es el célebre que le hizo su marido, donde la artista, con una lupa en las manos, se recarga en una mesa junto a una escultura en forma de cruz. Nada, tampoco, impide conjeturar que el propio Tario haya participado en esa decisión: de hecho, se antoja suponer que él mismo *produjo* la fotografía: la pose, el vestuario, la hora de la sesión, el lugar, el ángulo, la iluminación. (Lo hizo, al menos, con otra de las fotografías del libro, la que lo muestra vestido como el elegante viajero insólito que no ha abandonado un barco naufragante.) Sin querer regatearle mérito a su colaboradora, es posible que ésta acaso sólo se haya limitado a seguir instrucciones cuando supieron

que el diseño de la camisa contemplaba los retratos de ambos en las solapas —¿cuándo conocieron la serigrafía de Carlos Mérida?—, y que apenas en el último momento se hayan puesto a trabajar en ello. Al fin que en la portada sólo iba a constar el nombre de Tario y el de ella sólo se encontraría hasta la portadilla:

ACAPULCO
EN EL SUEÑO
por Francisco Tario
con fotografías de
Lola Álvarez Bravo

Y enseguida el epígrafe de Whitman, y la fecha: México, 1951.

El libro de ambos, entonces, está firmado en la portada sólo por él, y el “con” que incluye las fotografías de ella sugiere que éstas no hacen sino acompañar la escritura, ¿el poema? (pues eso dice el libro que es, en la dedicatoria que agradece “Al señor Presidente de la República, licenciado Miguel Alemán”, “Al señor Melchor Perusquía” y “Al pueblo todo de Acapulco”). El poema que transcurre entre las fotos, deteniéndose mientras pasan o dejándolas atrás, o internándose largamente en ellas, o desentendiéndose para ir a otro asunto: el poema que a veces propone suavemente un modo particular de ver la imagen, y otras veces lo estatuye y lo vuelve inapelable, o bien recoge las insinuaciones de la lente y completa a su arbitraria voluntad el sentido o la historia que pulsan ahí. El poema o la guía insólita. La guía del descubridor de ese mar.

Ni una cosa ni otra: ni una guía para el descubrimiento de Acapulco ni un poema: un sueño. Y si no hay tarea tan vana como el intento de reconstituir un sueño, queriendo encontrar su trama (inexistente), su composición (desvanecida), sus significados (indiscernibles), piénsese en lo impensable cuando se trata del sueño de dos. ¿Qué fueron entendiendo ellos mismos mientras las visiones y las palabras fueron extendiéndose por estas páginas? Es lo que tenemos aquí: y aunque los sueños no se entiendan o no se recuperen, lo único que nos es dado es creer en ellos.

Pero en la primera fotografía estábamos: la de la so-lapa, donde Francisco Tario mira hacia el mar.

II

Luego de las exhumaciones que en los últimos años han ido vedándole a Tario la condición de fantasma que tan bien le iba (y ya es tiempo de tener nostalgia del tiempo en que su lectura exigía contraseña, cuando cada título descubierto en una librería de viejo suponía un privilegio sólo comprendido por unos cuantos obstinados en lograr el siguiente hallazgo), buena parte de la fascinación que suscita su figura radica en las noticias de su vida, aun cuando no haga falta leer nada suyo. El astrónomo al piano, dueño de un cine, enamorado de una mujer inefable, arrojando al fuego una gruesa novela luego de terminar de escribirla, o jugando frontón con Manolete, o inmortalizado en una caja de cerillos con suéter impecable, boina y rodilleras como el portero de fútbol más elegante que debe haber existido:

¿no es un gusto repetir estas señas una y otra vez? Pues bien —conviene aclarar en este punto—, el caso es que tal hombre además firmó una de las obras más deslumbrantes de la literatura mexicana... Sí, pero ¿en qué equipo jugó? ¿Y no era también vecino de Octavio Paz? Una obra cuya suerte editorial fue de lo más azarosa, pese a haber merecido elogios. ¿Astrónomo, dijimos? ¿Y aquello de los viajes trasatlánticos? ¿Por qué murió en Madrid? Cuentista, dramaturgo imposible, autor de una novela inencontrable y de otra aparecida póstumamente, gracias a la denodada labor de rescate... ¿La cabeza rapada, entonces, era una forma de remediar definitivamente la calvicie? ¿Y qué hay con Acapulco?

Ahora: si bien Tario tiene cada vez más difícil ser la presencia fantasmal que antes sólo ocasionalmente se manifestaba (un día de éstos, fastidiado, va a conceder por fin una entrevista para un suplemento dominical, o se resignará a aparecer en un *cocktail* para ponerse a firmar libros), el atractivo que ejerce su figura y la fama que a este atractivo se debe han tenido el efecto provechoso de comenzar a restituirle el prestigio que su lectura merece: las antologías lo convocan, circulan de nuevo sus cuentos, se edita *Acapulco en el sueño* —así el trámite de abandonar los estantes de “rarezas” le exija llevar prendida permanentemente la credencial de “raro” (pronto será el más conocido de nuestros escritores “raros”, más popular que muchos que se sueñan tales). Y sin embargo, por la diversa originalidad que marca todos sus libros, así como por su renuencia a comparecer en las reuniones de nombres que facilitan a la crítica y a la historia echar vistazos a la literatura del siglo pasado

(“Tario no se esforzó por aparecer en la fotografía junto a sus contemporáneos”, ha escrito Alejandro Toledo), el autor de *Una violeta de más* no es solamente una presencia enigmática por lo excepcional, sino sobre todo (y esto, al final, es lo que importa para la lectura) por el hecho de que cada incursión en su obra propone, infaliblemente, cada vez mejores misterios.

Es el caso de *Acapulco en el sueño*, un libro que empieza a ser inexplicable por la circunstancia de que los considerables tirajes de sus dos ediciones (siete mil ejemplares de la primera, veinte mil de la segunda) no hayan parecido bastar para que se lo conociera más ampliamente. “Joaquín Díez-Canedo hizo en 1951 la primera edición de *Acapulco en el sueño*”, recuerda Luis Vicente de Aguinaga en un ensayo sobre la fotografía donde Tario actúa como un viajero imperturbable en el naufragio.³⁶

³⁶ “Tario a pique”, en *Signos vitales* (UNAM, 2005). La fotografía en cuestión, que De Aguinaga afirma haber encontrado en la portada de una novela de Barry Gifford antes que en el libro de Tario y Álvarez Bravo, es sin duda una de las más sugestivas del volumen, y a propósito de ella el propio De Aguinaga recupera lo que el pintor Sergio Peláez, hijo de Tario, confió a Daniel González Dueñas y a Alejandro Toledo en la entrevista incluida en el libro *Aperturas sobre el extrañamiento* (CONACULTA, 1993). Vale la pena citarlo una vez más: “Estábamos mi hermano Julio y yo en la casa de la calle de Etla en la ciudad de México, y de pronto llegó una petición de mi padre desde Acapulco. Al conocer los artículos que nos pedía le enviáramos, mi madre y nosotros quedamos estupefactos. Mi padre acostumbraba en el furor solar de la costa acapulqueña vestir ligeras camisas de color turquesa, pantalones cortos y guaraches... o caminaba descalzo buscando la frescura de las calles... Y en ese contexto, su solicitud de un sombrero de ala ancha y un pesado traje gris de calle, con botonadura cruzada, nos pareció inconcebible. ¿Para qué necesitaba tal indumentaria? Tiempo más tarde nos mostró una

“Tuvieron que pasar cuatro décadas para que alguien patrocinara una reimpresión. El mérito correspondió a la Fundación Cultural Televisa: en junio de 1993, veinte mil facsímiles³⁷ de *Acapulco en el sueño* fueron despacha-

de las fotografías de *Acapulco en el sueño*, en la cual así vestido, de anteojos oscuros, en la boca un puro y maleta en mano, posa en la proa de un barco que se hunde.”

³⁷ La edición de 1993, pese a proponérselo, no llega a ser facsímil: como se explica en la página legal, los negativos de diez fotografías se habían perdido, de manera que hubo que reemplazarlas. Falta, además, la del relámpago sobre el mar, de Joe Turner, en cuyo lugar se dejó una página en blanco. Las sustituciones son las siguientes: un hombre con guitarra y una mujer en una hamaca ceden su lugar a un grupo (una fiesta) donde hay cinco mujeres y dos hombres —uno, que canta, es acaso el mismo de la primera foto—; la red que cuelga en un claro entre los árboles sale a cambio de dos hombres en una lancha de motor —uno posa de pie—, frente a una gran cueva que se abre sobre el mar; una mujer dormida en la arena aparece, en la segunda edición, fotografiada desde otro ángulo; lo mismo ocurre con una panorámica de la bahía a doble página, que se abre casi imperceptiblemente; un viejo arponero se ha marchado para dejar sitio a un pescador de espaldas a una hilera de pescados en la arena; una encarnación de Medusa entreabre los labios en la primera edición, y en la segunda los ha cerrado; el sol dispone diferentes sombras en un paraje rocoso —el mismo en ambas ediciones, pero irremisiblemente distinto—, y la algarabía de mujeres y niños en el río ha cesado porque lo que aparece ahí, en la segunda, es la silenciosa meditación de unas redes y una canoa; también en la segunda, una multitud de bañistas atesta una playa donde antes hubo una casa solitaria sobre un risco, y por último la misma imagen del pasajero imperturbable —o en trance de decidir qué hacer ante el desastre— sufre una modificación decisiva de una edición a otra: en la primera, la espuma de las olas azota el casco del barco que se ladea peligrosamente, mientras que en la segunda, el mar ha desaparecido —o es que el navío ha encallado y apenas entonces el hombre está listo para desembarcar.

dos por los talleres de Reproducciones Fotomecánicas, S.A. de C.V.” Y añade: “Veinte mil ejemplares, y *Acapulco en el sueño* (lo digo con un poco de tristeza y un poco de orgullo) es todavía un libro difícil de conseguir.” El lujo editorial —el formato, los materiales, el grabado dorado en la portada y el lomo, la camisa especialmente diseñada por Mérida—, así como la dedicatoria al Presidente Alemán, “fundador de esta nueva ciudad de Acapulco”, y al empresario Melchor Perusquía, “singular ejecutor de la inusitada tarea” (secuestrado y asesinado en 1996), hacen pensar en que el libro nació por encargo, destinado a promover las excelencias del puerto, y aunque en la contraportada de la primera edición consta el precio (cuarenta pesos), da la impresión de que más bien fue concebido para ser regalado, como ocurre con tantos libros en cuyas primeras páginas consta el nombre de un político.³⁸

Un catálogo de maravillas, entonces. Por momentos, en efecto, la escritura de Tario parece haber seguido esa intención: algunos fragmentos funcionan como pies de foto al referir y mostrar lo que la imagen está ya diciendo por sí sola (“Mas he aquí que a ciertas horas del estío se apelonan los nubarrones...”), y lo que muestra la página

³⁸ Según Raquel Tibol, la reedición del libro fue el último trabajo de Lola Álvarez Bravo: para esa segunda edición Lola tuvo la ayuda de quien fungía como directora del archivo fotográfico del Centro Cultural Arte Contemporáneo, Victoria Blasco. El tiraje fue insólito para México: veinte mil ejemplares. Se había proyectado como un apoyo para la vejez de la magnífica fotógrafa, quien falleció poco después. (En *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, Plaza y Janés, 2002.)

siguiente es, en efecto, una conflagración de grises sobre un agua que empieza a encrespase), mientras que en otros casos se trata de informaciones históricas o técnicas tomadas de Humboldt, de las *Leyendas de Acapulco* del cronista José Manuel López Victoria o del naturalista santanderino Enrique Rioja: datos presentados como peculiares exordios a la elocuencia que la imagen está por exhibir: al tiempo que la mirada ha dado ya con la fotografía de una mujer ricamente enojada, que en la penumbra de una bodega poblada por barricadas extiende displicentemente los brazos sobre una mesa rebosante de granos, estamos ya leyendo: “Según el sabio barón de Humboldt ‘los galeones en el último tercio del siglo xvi venían de retorno cargados con ricas mercancías procedentes de China y de la India, que eran acaparadas con avidez por los comerciantes de la Nueva España: tejidos de seda y algodón, cerámica china, especias codiciadas y maravillosas obras de orfebrería...”.

Pero pronto hay que empezar a poner en duda el espíritu de guía ilustrada que quizás estuvo en la idea original de sus promotores: la prosa de Tario va en pos de algo bien distinto, lo cual puede advertirse desde la “Noticia” inaugural que, al aludir sintéticamente a una mitología de índole floral y cardinal, explica la raíz de la que “floreció a su vez y para asombro del hombre *el lugar en que fueron destruidos los carrizos*”: el nombre *Acapulco*, ha de inferirse, y también el lugar mismo. Tal ingreso supone la proposición de una voz que sí, dirá lo que ve cuando sea preciso o cuando le parezca justo, pero que ante todo estará cantando lo que llegue a recordar, lo que imagine o las resonancias que le traigan las presen-

cias, los paisajes o las luces y sombras que, a su modo y por una vía alterna —y a veces paralela—, van encontrando también las fotografías.

Ya: un canto, con el que Tario podrá ir resolviendo en palabras la incesante zozobra que causa la contemplación del mar, o pretenderá establecer la noción de que tal mar es el primero, adonde las aguas de todos los océanos regresan para renovar sus ímpetus. O un canto que dejará crecer y perderse entre el rumor de las olas mientras contempla la desnudez de una mujer arrodillada en la arena: ya regresará con un mensaje cuyo significado sólo podremos vislumbrar —y precariamente— en tanto estemos dispuestos a admitir la historia de la que quizás se desprenda: “Aunque bien visto no busco Belleza, sino Olvido —pues acaso sea bella la Muerte y lo que pido es olvidarla. Olvidarla e ignorarla, si esto fuera posible, aun a costa de mi propia vida”. O hará que el canto repose cuando sea indispensable expresar, a toda prisa y con algo más que una interjección, el aturdimiento, la inmersión total en la sensualidad más irreparablemente gozosa que propician ese sol y ese viento: ante el vuelo del clavadista o ante los ademanes suntuosos de una dorada pareja de navegantes en la proa de un velero; ante la infinitud de destellos que vibran en la bahía. O puede quedar cancelado mientras la noche en un cabaret presencia cómo Mr. H. B. X. espera a la mujer “fluctuante, sideral, vestida de blanco, como debía serlo” —y entonces el canto estará adquiriendo la forma risueña del cuento.

Resultaría abusivo ver en el comportamiento de la poesía de Tario una inevitable querencia por la gestación de historias, pues tal perspectiva podría invertirse

—también abusivamente— resaltando las propensiones poéticas de su narrativa en el resto de su obra. Por lo demás, el cultivo del aforismo y la postulación ensayística también están presentes en *Acapulco en el sueño*, e incluso el deslumbrante ejercicio estilístico que sólo puede llevar a cabo el lector profundo que Tario fue: la carta apócrifa de D. H. Lawrence, hacia el final del libro. Sin embargo, no escasean los momentos en que el cantor modula su voz de acuerdo a tramas posibles —a veces cuando va escuchándolas, a veces cuando va viéndolas progresar ante su imaginación—, y sin embargo, si hubieron de existir, tales tramas se desvanecen antes de que el canto continúe: al dar razón de la luna, por ejemplo, dice de ella que es “como una viuda grávida torturada en mil angustias y adulterios, con un lenguaje mortuario, desgarradoramente sensual, poco menos que incestuoso”: ¿no hay aquí una novela completa? No, naturalmente, pero conociendo a Tario... Y es que cuanto captura y desencadena su prosa en estas páginas puede resultar a la vez algo absolutamente inesperado y absolutamente familiar para quien ha conocido *La noche o Una violeta de más e*, incluso, *Equinoccio y Jardín secreto*: el presentimiento de que algo está por suceder entre los resplandores del día y las meras declaraciones del gusto desnudo por lo que merecen los sentidos: algo que pasa tras la exultación incontenible por descubrirse vivo o tras la cavilación hermética que trae consigo un atardecer: el sobrecogimiento de lo inminente, el nacimiento de un misterio, el parlamento que está diciéndonos algo que deberemos completar, las siluetas luminosas y fugaces: “¡Oh, Kitty, Miss Kitty Morgan! Ella amaba la tierra, los

pájaros, las lindas nubes de colores y las dulces melodías de Guty Cárdenas” (y al lado una modista ajusta la cintura del vestido fantástico que lleva una mujer fantástica).

Será, pero ante todo conviene recordar que lo que aquí consta es un sueño. El mismo título lo dice.

III

Un sueño, finalmente. Las recensiones de la obra de Tario suelen destacar el hábito de las fantasmagorías, las oscilaciones del alma entre la inocencia y la crueldad, las agudezas crueles que desarman todo pronóstico de embeleso o ternura. O la demencia como una mera variante de la memoria: a propósito de su novela *Jardín secreto* (que empezó a escribir hacia 1963 y sólo vio la luz treinta años más tarde —y dieciséis luego de su muerte— gracias al trabajo de composición que hicieron su hermano y sus hijos), Fernando de León ha escrito: “En alguna parte del *Mahabharata* se dice que la locura es un camino olvidado, no erróneo ni distorsionado, simplemente olvidado: *Jardín secreto* es ese sendero oculto en la memoria del narrador... Tario parece hacer en esta novela cuando menos dos postulados: la infancia es y será siempre el paraíso perdido; sólo en esta época está la felicidad, pero no es una felicidad eterna y, para colmo, la desgracia tampoco lo es... El segundo es consecuente: el hombre busca la infancia al buscar el amor, sin entender que son dos bondades distintas.”³⁹ También, cla-

³⁹ “Explicar la noche (apunte sobre la obra de Francisco Tario)” en *El Zahir*, noviembre-febrero de 1998.

ro, están las audacias fantásticas y el inveterado desdén que Tario dispensaba a cuanto pudiera ser sospechoso de realismo —no obstante lo cual la novela dicha se demora largamente en el examen de una realidad atroz—, y ello con frecuencia aunado a un sentido del humor que es la más refinada malicia: “Hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco”, declaró alguna vez el propio Tario en una rarísima entrevista. “No se trata aquí de arrancar lágrimas al lector porque el niño pobre no tuvo juguetes en la noche de Reyes, sino porque su padre —un hombre perfectamente honorable— quedó convertido en seta mientras regaba el jardín de su casa.”⁴⁰ Agréguese el regusto de lo siniestro y lo lóbrego, de la desolación y la desesperanza, para terminar de trazar una imaginación exaltada, casi siempre en estado de conmoción o de alerta, en la que la serenidad acaso existirá sólo como una estación engañosa rumbo al descarrilamiento definitivo del orden natural de las cosas.

Pero, al margen de esa imaginación y de lo que es capaz de producir, en Tario hay también una sustancia preciosa por cuanto representa la alternativa siempre preferible a la realidad y a sus perturbaciones y, en suma, a la literatura: el sueño. No es otra cosa el tiempo que transcurre en estas páginas —el tiempo como una remota superstición, como un infundio del que no hay mayor dificultad en deshacerse. El sueño que se cifra en los paisajes, las siluetas, los rumores del viento y del

⁴⁰ En “Francisco Tario: retrato a voces”, de Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas, en *Casa del Tiempo*, junio de 1989.

agua, en la incandescencia y la noche, las voces y las historias vagamente recordadas, la soledad triunfal sobre el esplendor de la naturaleza. Una eternidad a escala humana, una ración de paraíso: “Hay un placer natural y primario que consiste en extender la mano abierta en dirección a las brisas dominantes. Inmediatamente de hecho esto usted sabrá perfectamente, distintamente, cronométricamente que lo que usted percibe en su mano no es uno o dos soplos de brisa humedecida y fresca, sino uno o dos soplos de tiempo —que en el lenguaje de este *lugar de carrizos destruidos* significan apuradamente dos fracciones infinitesimales de segundo. O sea, algo así con tan trascendental importancia como dos días y una noche en el vertiginoso lugar del que usted procede.”

Y sin embargo, aunque los sueños se disuelvan apenas surgen —y aunque, por tanto, sean absolutamente incommunicables—, el portento de éste consiste en la voz y la mirada que, para nuestra suerte, quisieron dar testimonio de él: que por esa voz y por esa mirada podamos soñarlo también.

LO ETERNO Y LO EFÍMERO

Para David Huerta

El veintitrés de junio de 2005, poco antes de las ocho de la noche, se cumplieron treinta años de la muerte de Percival Bartlebooth, el millonario inglés que invirtió la totalidad de su vida adulta —cincuenta años— en la ejecución escrupulosa de un proyecto concebido por una cierta idea de la perfección. Dicho proyecto consistió, a grandes rasgos, en lo siguiente: ejercitarse, durante diez años, en el aprendizaje de la acuarela; recorrer luego, a lo largo de veinte años, puertos marítimos de todo el planeta, a fin de pintar cada quince días marinas de igual formato hasta que sumaran quinientas, que luego serían transformadas en rompecabezas de setecientas cincuenta piezas cada uno; después, en los veinte años siguientes, en el orden en que fueron elaborados y también a razón de uno cada quince días, armar los quinientos rompecabezas y reconstruir las marinas de tal modo que pudieran

desprenderse del soporte de madera en que fueron fijadas, para ser llevadas al puerto preciso en que se pintó cada una y sumergirlas en una solución que las borrara a fin de que quedasen sólo las hojas de papel virginalmente blancas: “Así —apunta Georges Perec en su novela *La vida instrucciones de uso* al describir la empresa fabulosa de Bartlebooth— no quedaría rastro de aquella operación que durante cincuenta años habría movilizadopor entero a su autor.”

La ocasión para conmemorar este aniversario luctuoso vale para comprender la historia de Percival Bartlebooth como un gran juego, un juego peculiarísimo en la medida en que excluyó deliberadamente al azar de sus reglas. Si se repara en que, además, ese juego abarcó la totalidad de la vida de su jugador (pues fue su única actividad, y no hubo afán que lo desviara del objetivo de concluirlo), puede tomárselo como una metáfora ejemplar del hecho de que cualquier acción humana es un juego que termina por perderse. Hacia el final de sus días, luego de que fueron complicándose las cosas para destruir satisfactoriamente cada uno de sus rompecabezas y conforme fue quedándose ciego, Bartlebooth acumuló un retraso considerable en los tiempos establecidos originalmente, y por último, en la recomposición del rompecabezas número cuatrocientos treinta y nueve, la pieza final no encajó: el viejo millonario inglés murió con esa pieza inexplicable en una mano, sin poder colocarla.

Partiendo de cero para llegar a cero, este personaje se batió a lo largo de cincuenta años —acaso sin saberlo, o más bien a pesar de que su plan no lo había contemplado— en un dilatado lance en el que no tenía otro adversa-

rio que el azar, pues su singular deber consistió de principio a fin en eludir lo contingente, por la vía de acatar obcecadamente el protocolo que se había impuesto. Es una colosal ingenuidad, de acuerdo, pero lo admirable radica en que jamás le importó nada que estuviese fuera de su afán, incluida la posibilidad de que un accidente diera al traste con su proyecto: únicamente lo obsesionaba seguir jugando. A diferencia de Bartlebooth, sin embargo, Georges Perec jugó a relatar la epopeya de este hombre, pero en su juego sí tuvo contrincantes: cada uno de los personajes. La novela que resultó (el tanto decisivo que le dio la victoria al autor, luego de nueve años de imaginación desafortunada) busca a un tiempo lo eterno y lo efímero: comprime historias que se extienden a lo largo de los siglos en un solo instante, el de la muerte de Bartlebooth, y que lo haya conseguido —que al final de esos nueve años se hubiera alzado con el trofeo de su novela concluida— significa que Perec echó mano del recurso disponible para cualquiera cuando juega a la literatura: hacer trampa.

Pongámoslo en estos términos: la vida es un juego que termina por perderse pues la muerte —o el azar, da lo mismo—, al igual que el autor de una novela, decide cuándo dejar fuera de combate al que contiene contra ella. La literatura, en cambio, es un juego que ofrece una ventaja considerable al solitario que participa: la posibilidad de que él mismo establezca las reglas y las altere, las ignore o las cambie cuando quiera. Hay una versión de que Perec, para escribir *La vida instrucciones de uso*, se propuso seguir un procedimiento en el que la secuencia de los capítulos corresponde a las evoluciones que un caballo de ajedrez hace, con su movimiento característico,

sobre un tablero de cien casillas, pero de manera que nunca toque dos veces la misma casilla y al final quede una intacta, al centro del tablero. Los capítulos de la novela son, efectivamente, noventa y nueve, y el tiempo de las narraciones avanza o retrocede, salta alejándose o aproximándose al instante central, y visita inesperadamente el destino de personajes que se habían dejado atrás para luego descubrir a otros nuevos que no volverán a aparecer. Pero el dato, sin embargo, no puede obrar más que como una originalidad formal en tanto es un *procedimiento*, como los variadísimos que practicó el fundador del Taller de Literatura Potencial (esa caterva de excéntricos, Calvino y Queneau incluidos, que exploraron y exploran los inusitados encuentros de la escritura y las matemáticas: cabalistas en una fe sin religión): no debe olvidarse que Perec fue devoto hacedor y resolutor de crucigramas. El verdadero juego que consta en esta novela se cifra en el epígrafe asombroso que la inaugura: es Julio Verne ordenando: “Abre bien los ojos, mira.” Perec miró, miró todo, y lo registró con precisión exhaustiva, con pasión irrefrenable, con una fascinación incesante que despacha, página a página, los destinos ordinarios o extraordinarios de los personajes que gravitan en torno a Bartlebooth, el personaje efímero y eterno en el instante de la muerte, el jugador perdido sin remedio pero a la vez imbatible por cuanto demuestra, con la historia de su necedad maravillosa, la vital importancia del juego. Perec jugó a mirar, es decir, a escribir.

Azar, vida, literatura, juego: el azar —o la muerte, da lo mismo— termina derrotando siempre a quien se empecina en vivir; la literatura, no obstante, es capaz

de vencer sobre el azar, merced a la facultad —el auténtico libre albedrío, la ventajosa posibilidad de hacer trampa— de que goza el autor para trazar los caminos por los que se verifica su escritura: es el juego por definición, pues al igual que el programa desmesurado de Bartlebooth, su necesidad arbitraria tiene en sí misma su propia finalidad. Es un lugar común afirmar que para los niños nada puede haber más serio que el juego en el que están enfrascados, y ciertamente lo mismo vale para un escritor. Fuera de una comparación fácil (y válida, pues la literatura, como el juego, no rinde servicio alguno a la realidad real), el sentido de gravedad que puede revestir la noción de juego radica en el hecho de que, mientras sucede, suspende por completo el transcurrir más o menos angustioso del tiempo. Que le pregunten, si no, a un ludópata. De ahí el poderío seductor de esa actividad, demostrable lo mismo en el paño verde de una mesa de casino que en el pasto de una cancha, en la extensión que va ganando un rompecabezas o en la página sobre la que avanza la escritura. Hay, obviamente, condiciones que pueden abolir la calidad intemporal del juego, como el ansia excesiva de triunfo o el temor a la derrota, o el sometimiento a un reloj que pondrá fin, siempre demasiado pronto, a la partida. Pero mientras se juega (mientras se decide un movimiento del alfil, mientras el balón rueda, mientras se compone una mano de naipes, mientras se coloca la mula de seises, mientras se calcula la carambola, mientras vuelan los dados, mientras se busca el verbo preciso, mientras se busca la pieza que complete el color del mar), el tiempo está interminablemente detenido, y la muerte no puede irrumpir jamás.

Perec, está dicho, jugó a mirar y a escribir, a lo largo de nueve años, la atareada vida del edificio ubicado en el número 11 de la calle Simon-Crubellier de París, donde habitaba Percival Bartlebooth al momento de su muerte. *La vida instrucciones de uso* es la monumental novela que da cuenta de ese juego, pero es también sólo el último instante —tan breve como una exhalación, tan extenso como *la última* exhalación— de un hombre que, también jugando, buscaba a un tiempo lo eterno y lo efímero, al igual que el propio Perec. El veintitrés de junio de 2005, poco antes de las ocho de la noche, se cumplieron treinta años de la muerte de Bartlebooth. A Georges Perec el cáncer lo sacó del juego en 1982.

LOS CAPRICHOS DEL HÉROE

Una de las felicidades que surte el ensayo —felicidad, al menos, para quienes damos en practicarlo, pues el lector habrá que ver cuánto llega a compartirla— consiste en la libertad de que el autor siempre parece gozar para extender, con total impunidad, los asuntos que a su atención van presentándose, sin más restricción que la mera legibilidad y pudiendo demorarse donde le parezca más conveniente —o detenerse de plano cuando dicha atención deba tomar otros rumbos. A partir de esa liberalidad de la escritura el ensayista puede proponerse persuadir o disuadir, irritar o complacer, enervar o exaltar, propiciar que el lector enfoque sícronicamente sobre los aspectos que a él más le interesan o que, por el contrario, su atención se dispare y se disperse como en una sucesión de estallidos cuyas mechas el ensayista ha tenido el cuidado de ir encendiendo en un orden determinado con previsión —o caóticamente, da lo mismo. Cualesquiera que sean las intenciones del ensayista, y como sea que las alcance o se aleje de ellas —e incluso si no es posible inferirlas por más que se re-

corran sus líneas una y otra y mil veces, o si él mismo es incapaz de declararlas—, habrá habido siempre una búsqueda de principio en su impulso de arracimar palabras en frases, renglones y párrafos organizados según van indicándoselo los hallazgos o las oscuridades de su escritura: la búsqueda del sentido que sólo esa operación puede ir confirmando a su pensamiento.

Esto, que es la preceptiva consabida del género, hay que comenzar por ponerlo en duda respecto a la lectura de *Los caprichos del héroe*, de Héctor J. Ayala. Él mismo, que en algún momento del libro manifiesta su reserva acerca de que el ensayo sea un género literario (y por eso podríamos ir preguntándole si la literatura está incapacitada para servir a los fines que su escritura persigue, aunque por otra parte también es narrador y las ficciones suyas que me ha tocado conocer sugieren que tiene la certidumbre de qué terreno ha de escoger según cuáles asuntos vayan presentándose a su atención), dice también preferir la redacción de apuntes, notas sueltas y tentativas disgregadas en una colección de libretas que, imagino, le daría una pereza inmensa organizar (aunque habrá que ver si su viuda o un futuro biógrafo, movidos por la codicia *post mortem*, dispondrán de la paciencia necesaria para acomodarlo todo): si la lectura cree ir reconociendo que, efectivamente, cada texto de los que aquí un índice ordena se ajusta a lo que habitualmente se entiende por ensayo, la verdad es que, a poco de pensarlo, el género, con sus convenciones, se hace a un lado para franquear el paso a una sustancia que no es meramente literatura —y por ello elude las clasificaciones, o valiéndose de ellas despista aún más—, que tampoco es del todo discurs-

so filosófico, que no es el boceto cuyos trazos preparan o prefiguran el abordaje más sistemático y riguroso de su materia, y que no es el impulso de apuntar lo que más tarde habrá de extraviarse en una de las numerosas famosas libretas: una sustancia, en suma, que a pesar de ser —o *fingir ser*— un poco todo esto, es en cambio algo enteramente distinto: el espectro, puesto por escrito, de los estados de ánimo que Ayala suele experimentar cuando ha juzgado impostergable tomar asiento frente a su mesa de trabajo y hacer lo propio de esa circunstancia: hacer *algo* con el lápiz y con la página.

Que se sepa —o que yo sepa—, al estado de ánimo no se lo ha hecho encuadrar todavía en las definiciones formales que acabarían por darle categoría de género literario: si de narración, de poesía, de teatro, de periodismo o de ensayo se habla, más o menos tenemos claro a qué atenernos. Pero si de un autor, como estoy por decirlo de Ayala respecto a este libro, se afirma que lo suyo es escribir estados de ánimo, habrá que ir formulando las particularidades de esa práctica para saber en qué aguas estamos chapoteando. Primero, pienso, sus preocupaciones morales, metafísicas, estéticas y psicológicas han de enfrentar el fastidio de tener que pasar por el tamiz del lenguaje escrito para proponerse, verificarse o desmentirse según lo indican los buenos modales, digamos, del pensamiento: de ahí que lo que acaba resultando tenga tanta aparente familiaridad con ciertos ensayistas que en su momento no tuvieron más que atenerse a la descripción y al ejercicio habituales del género: averiguaciones de las que nuevas averiguaciones van surgiendo. Pero luego ocurre que esas preocupaciones no hacen el

recorrido indicado, y saltan por las ventanas, trepan por las paredes, caminan por los techos, retozan en los tejados, escarban en el jardín o deambulan de habitación en habitación, alargando a veces las manos para tentear el cuerpo de alguna joven que pase cerca; se recargan en el quicio de una puerta con la mirada fija en un rincón del piso, hojean los tomos vetustos de la biblioteca —que luego pueden arrojar lejos de sí con saña imprevista y con una carcajada—, se parten y se multiplican o se funden y se escuchan y se refutan y siguen andando, o al fin se tienden, esas preocupaciones, exhaustas o indiferentes, o azotan la puerta, o alzan el vaso para brindar desde la misma mesa de trabajo para convocar el asentimiento que saben que no les regatearemos.

De la erosión que van dejando en el espíritu las voces que a él se dirigen insidiosamente a la abyección que hay en el disfrute de reconocerse como bufón; del pendular de la vergüenza o el descaro entre lo público y lo privado a ciertas tristes, pero tristemente necesarias, consideraciones sobre la intimidad de Chesterton; de la sonrisa que provoca remover los restos que los perros dejaron de Heráclito a las muecas que salen de recordar cómo casi se malogró un relato —muecas, también, por recordar a las mujeres que estuvieron al tanto—; de la precariedad de toda certeza a la certeza de la precariedad que hay en todo destino; de los mecanismos secretos de la heroicidad (en el vicio o en la virtud) al tedio que hay en ser uno mismo el asunto de la propia inteligencia; de la constatación de que toda inocencia es imposible al dilema de cómo hacer para no hacer nada; del amargoso regusto que deja haber hecho las veces de maestro por un salario lúbrico e insensato a la

ponderación de las recompensas que alcanza el vicioso en su renuncia extrema; de la contemplación extenuada de las debilidades humanas a la gozosa interpretación de las intenciones y las posibilidades que pulsán en cierto conciso exabrupto, Ayala va encaminándose al peculiar ideario (“Decálogo”) que, con sus admoniciones y con la retahíla de preguntas que lo antecede, de alguna manera resume el conjunto de estados de ánimo que ha venido extendiendo con la peculiar aplicación del indiferente y con la desaprensión del que está sumergido hasta el pescuezo en las líneas —arenas movedizas— que lo implican total e irremediablemente. Si hemos de creer en las imprecaciones que preparan este ideario (“¿Qué vanidad te orilla a decir las palabras de las que te sientes tan seguro, tan convencido?”), y si hemos de considerar la posibilidad de que su autor ahora mismo pueda estar llevándolo a la práctica, este ideario del sarnoso que encuentra tan placentero como inútil rascarse —o dejar de rascarse— redondea la noción que habremos podido hacernos de la disposición general que parece prevalecer en el espíritu del autor y en su entendimiento de la escritura: la disposición que le viene de saber que “Nada respetable poseemos fuera de nuestro silencio” —como afirma en el texto titulado “Del aburrimiento”— y, a pesar de eso, hallarse dominado por la pulsión de contravenir constantemente esa certeza: “¿quién puede saber, quién puede darse cuenta de la losa que agobia a cada individuo si es que él mismo no se confiesa?”, pregunta Ayala a propósito de dos personajes de Chesterton en otro texto, el que da título al libro (con fortuna, por lo demás).

“Las circunstancias y los estados de ánimo nos toman por sorpresa”, apunta en otro lugar, y tal puede ser

la justificación que acaso Ayala ofrezca si es la ocasión de razonar por qué ha debido escribir lo que consta en este libro. Yo me convenzo cada día más de que escribir —y encima hacer publicar lo que uno escribe—, a estas alturas, es por principio un acto de irresponsabilidad. Digo, habiendo tanto Conrad y tanto Schwob y tanto Borges —y cada quien siga sacando sus propias cuentas—, pero al menos, para citar una vez más a Ayala, “el error prueba que ejercemos nuestra voluntad”. Y a veces esa voluntad da frutos que atenúan la irresponsabilidad que digo. Este libro lo corrobora de la mejor manera.

Por último, me gustaría reparar en la observación que hace Gabriel Bernal Granados en el texto de la contraportada respecto al “fino sentido del humor de un aspirante a santo duhameliano” que encuentra en la prosa de Ayala: la novela de Duhamel versa sobre un hombre que, buscando la santidad, fue a perder la identidad, la cordura, el más elemental sentido de caridad y, es claro, la santidad misma. En el libro de Ayala, la prevaricación y el vicio, la degradación y el escarnio de uno mismo contarían como las metas del protagonista —que es el autor— si en efecto fuera su propósito alcanzarlas para servirse de ellas como la sola manera posible de arreglárselas consigo mismo y con los demás, pero tengo la impresión de que su objetivo se acerca más, en lo incognoscible de sus alcances, al que movió a San Simeón el Loco, eremita de los primeros tiempos del cristianismo que, habiendo comprobado las vanidades y los prestigios mundanos que le acarrearba su depurado ejercicio de la virtud, prefirió apartarse a una cueva donde las mortificaciones y las raíces amargas eran su único sustento; tristemente

llegó a saber que con ello sólo había conseguido redoblar su fama, que se lo tenía ya por un santo en vida —con poderes, además— y que se hallaba cada vez más alto en la veneración de la gente. Cuando no parecía haber remedio, y las peregrinaciones se sucedían para ver siquiera de lejos la privación y la miseria en que se consumía su espíritu penitente, engrandeciendo así las razones para que en cualquier descuido se envaneciera y las puertas del infierno se abrieran automáticamente para recibirlo, halló la solución: comenzó a hacer el mal. Asaltó, primero, a los mismos peregrinos que acudían a contemplarlo; robó por robar y riñó por reñir; luego bajó al pueblo y se instaló en sus calles, desnudo, hecho un manojito pestilente de greñas, y dio en blasfemar todo el tiempo; violó a varias mujeres, tomó luego a una puta por amante, la preñó y la maltrató; consiguió ser temido y aborrecido, y no fueron pocos los crímenes que llegó a deber. Se volvió una auténtica plaga que asoló el pueblo sin que nada lo pudiera contener. Y murió, por supuesto, en el charco de sus deyecciones y cubierto por el desprecio de todos, pero con la sonrisa de quienes ingresaron sin más trámite a la bienaventuranza eterna. Un paisano suyo que llegó a Papa afirmó que no había conocido hombre alguno más piadoso que él.

DESIDIARIO
ÉTICA, POÉTICA Y NEURÓTICA
(FRAGMENTOS)

Escribir para escribir: el desconcertado concierto de serruchazos, baldazos y martillazos (sobre todo martillazos) que tiene lugar en la página que va siendo escrita: obsesivo ruido de fondo de otra algarabía en la que se confunden el estruendo de los cubiertos que un lavatrastes malencarado deja caer en la cocina del café, las risotadas de un grupo de viejas siniestras que llegan a su mesa a las dos de la mañana, el regular chasquido metálico del encendedor. Y el silencio (y en éste la memoria del precioso chocar de las bolas en cierta partida memorable de carambola, las reconsideraciones siempre tardías de lo que el día trajo consigo y las maniáticas previsiones para los días siguientes, los impertinentes susurros del recuerdo, las voces que apenas van haciéndose comprensibles cuando ya se disipan —las voces de ciertos personajes escurrizos y díscolos—, los sonidos de las propias palabras que van llegando a la pantalla de la computadora portá-

til para quedarse o, lo más seguro, para desaparecer: el pertinaz golpeteo de la tecla de borrar). Y detrás de esos barullos superpuestos, el eco remoto que la escritura cree que debe distinguir y registrar: lo que está escribiéndose, aquello que uno escribe que está escribiendo, o aquello que uno no escribirá por más que escriba: Salvador Elizondo, es claro, lo dijo mejor.

Desidiario: varias bitácoras de escritura se funden bajo este título de algo que, por lo visto, va siendo interminable: ¿un libro que en realidad nunca se ha decidido a comenzar y que más difícilmente se animará a concluir? ¿Unas *Memorias* que, por lo general, carecen de acontecimientos que tengan relevancia más allá de la mesa de trabajo —por lo general, además, la mesa de un café cuyo único atractivo radica en que no cierra nunca? ¿Un *Diario* que sólo sería tal por la manía de ir fechando cada entrada, como si hubiera algún propósito claro de reconstruir un pasado que nunca podrá tomarse como tal, pues al volver a él se verá que jamás ha dejado de ser futuro (los proyectos siempre inconclusos) ni presente inacabable (la persecución de esos proyectos)? En la más o menos ingenua convicción de que escribir sirve para escribir, estas notas han ido llenando insensiblemente en la computadora portátil un archivo de varios cientos de cuartillas que, en algún momento de arrogancia imperdonable, me propuse imprimir para, según un plan tan entusiasta como injustificable, “ir *desescribiendo* un libro”, como un mal día me dije —y lo anoté, por supuesto—: impreso el rimero obeso (y habiendo impuesto así un forzoso punto final al caudal revuelto e ingobernable), imaginé que todo sería cosa de ir suprimiendo palabras,

renglones, párrafos, páginas y decenas de páginas hasta que quedara algo mínimamente presentable, tal vez una colección de ensayos sobre el ejercicio de la escritura. Sin calcular las consecuencias de ese propósito (pues hay pasajes que, a la vuelta de dos o tres años, resultan absolutamente incomprensibles, y aun entre los que llegan a ser legibles las posibilidades de alcanzar cierta congruencia son escasas), fui más lejos: me figuré que a lo largo de todo aquello podría ir destilando las ideas centrales de una ética de la creación, de una poética y, particularmente —lo más fácil, hay que reconocerlo—, de lo que di en llamar una “neurótica”: aproximaciones presumiblemente críticas a las angustias, las compulsiones, las dudosas penas y las ciertas alegrías que comporta el proceso creativo.

Luis Vicente de Aguinaga, a quien tuve el mal gusto de poner más o menos al tanto de esta necesidad —más alarmante mientras sigan transcurriendo los días y ningún virus me haga el favor de destruir irremediablemente el disco duro de mi computadora—, ha tenido de cuando en cuando la temeraria iniciativa de alentarme a publicar “algo de ese *mamotreto* que tienes”. De modo que aquí está ese “algo”. Antes de extender algunos retazos que conseguí arrancarle, más azarosa que trabajosamente, al *mamotreto* famoso (famoso, al menos, entre los amigos: uno no se tienta el corazón para platicarles lo que va escribiendo), me gustaría exponer dos o tres razones por las que quizás el lector, si es tan generoso como los editores de este libro, comenzará a disculparme:

Primera: los cuadernos de apuntes de cualquiera, que por norma general deberían resultar completamen-

te prescindibles para todo lector que no sea quien los ha ido largando (pues sólo acuden a revisarlos, con fruición morbosa, quienes no se sacian con cuanto sus autores juzgaron digno de ir a la imprenta, aunque nunca faltan la viuda atolondrada o los herederos codiciosos que los hacen publicar), siguen aparentemente los mismos principios del ensayo, pero basta con suponer que se trata de ensayos para constatar que en realidad fue quedando en ellos otro género de escritura que sólo mediante una intensiva labor de poda y reorganización podrá generar, ahora sí, ensayos en toda forma: antes son sólo mera escritura informe, irresponsable, reiterativa, en la que se activa un mecanismo de autodestrucción apenas pasa uno a la siguiente página, e incluso a la siguiente línea: tras de uno van quedando escombros que ni siquiera resulta lamentable volverse a mirar. Con todo, queda la esperanza de sacar algo en claro si se persevera y, sobre todo, si se dispone de la serenidad y de la paciencia para admitir que los apuntes jamás dejarán de ser eso, pues los ensayos que partan de ellos (como en su momento los cuentos, en el caso de la pedacera que presento a continuación) partirán también de cero. Una cosa es escribir, y otra escribir para escribir. Y otra, como temo que se advertirá en lo que ahora muestro, es escribir para no escribir.

Segunda: en buena medida, los apuntes que ahora tengo entre manos, y que barajo una y otra vez como si se tratara de naipes que tarde o temprano arrojarán algún sentido, tienen su origen en dos proyectos que, con el fin de obtener sendas becas para escribir sendos libros de cuentos (uno que se titularía *Cerrado las vein-*

ticuatro horas y otro, *Las encías de la azafata*), sometí a la aprobación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. En cada ocasión, una vez ganada la beca, el proyecto se reveló inmediatamente como un absoluto disparate. (La razón es muy simple: ¿cómo puede uno atender a una convocatoria explicando un libro que aún no existe? Porque en ese brete han de pormenorizarse las intenciones, las estructuras, los referentes literarios y hasta las extensiones de lo que uno se propone escribir, y eso no puede preverse más que aproximadamente —o fantaseando.) Así, con lo que me hallé al final de esas becas fue con un puñado de cuentos que difícilmente harían un libro —si bien lo perpetré varios años después, reuniendo doce historias bajo el primero de los títulos: el volumen que terminó siendo *Cerrado las veinticuatro horas*—, pero también con el rimero excesivo que vengo diciendo, al que suelo regresar en noches de tedio para seguir engordándolo y para constatar cómo crece la dificultad de sacar algo publicable de él.

Sinceramente no sé si lo que viene a continuación sea o no publicable. Me anima la esperanza supersticiosa de que, al extirpar las siguientes entradas (que he tomado de cualquier parte, y deteniéndome sólo cuando me pareció que era suficiente para esto que estoy por decir), la voracidad del *mamotreto* quede contenida por un mero sentido del pudor, de tal modo que al ver las páginas impresas pueda decirme lo que una vez me mostró David Huerta que se dijo Gerardo Deniz en la dedicatoria de un libro que le obsequió: “No lo vuelvo a hacer.” Va, pues:

8 de agosto

(...) Regresando al párrafo último de lo anotado el 5 de agosto, he pensado en confeccionar un listado de personajes con sus atributos, a la manera de las *Vidas imaginarias* de Schwob, para partir de ahí sin que importen demasiado, en principio, los diversos sentidos que puedan tener. Por ejemplo: Imanol Meca, *hiperbólico*; Paco Orejas, *intachable*; Benito Estudillo, *diligente*; Wenceslao Parada, *facilista*; Fabricio Mazorca, *postrero*; Judía Tozuda, *mirona*; Aniceto Jeremías, *pendenciero*; Gregorio Mostaza, *botánico*; Catulo Coleta, *indeciso*; Morfina van Dyck, *menudera*; Eneas Arriaga, *gratuito*; Palmira Steinway, *embarradora*; Indalecio Pústula, *metafísico*; Sofonías Graciani, *maleable*; Atenógenes Atajerjes, *mercachifle*; Casandra Ordorica, *vaporosa*; Humberto Teta, *acomodador*; Telémaco Miroszlava, *rijoso*; Obdulia Rufa, *mística*; Carmencita Jitanjáfora, *carnal*; Jimeno Calderilla, *ludópata*; Koko Ñol, *aguadito*; Petronilo Ayutla, *visionario*; Malaquías Sinfonola, *pesado*; Evelia Juramento, *neurótica*; Felicitas Eufónica, *pensadora*; Tadeo Oyarzábal, *plumífero*; Dédalo Micro, *tumbador*; Filipo Berlanga, *imperecedero*; Zoila Wilbert, *ancla*; Ildefonso Puertabierta, *forzudo*; Paquito Mico, *inverosímil*; Yadira Rubens, *ratera*; Chino Borrego, *agrimensor*; Lourdes Escueta, *lasciva*; Homero Passepartout, *trémulo*; Viviano Borla, *contable*; Salvatore Salterio, *acucioso*; Paloma Cadera, *sofista*; Wendy Casquete, *ingenua*; Enrique Gibado, *atirisiado*; Tiresias Andante, *aeronauta*; Fidias Pensante, *grosero*; Kristina Hache, *exótica*; Gualterio Índigo, *ignoto*; Matilde Pecas, *quedada*; Yuya Pinole, *amorosa*;

Tomaso Gomezibáñez, *puerco*; Toña Girona, *figurosa*; Chabela Impetrante, *inestable*; Ruperto Urbina, *molusco*; Ivonne Potranca, *locuaz*; Fede Obligado, *injusto*.

Nomás que habrá que ver si este listado puede servir para algo. Lejos, Hinojosa:⁴¹ que no se acerque. Ya ayudó en lo que pudo, que ya no se meta más.

Olvidaba anotar que en otro archivo tengo algunos inicios de cuentos probables, y que ahí figuran ya las líneas inaugurales de aquel cuento sobre la impracticabilidad de la nostalgia, cuyo esbozo se encuentra líneas arriba⁴². No

⁴¹ Francisco. A quien estaba leyendo en esos días aciagos.

⁴² A la letra, dicho esbozo era éste: “La escena es la siguiente: en una mesa próxima hay dos mujeres —una de ellas inevitablemente hermosa—, y pasado un buen rato desde su llegada, descubro que están hablando de mí (en concreto, la más bella ha pronunciado mi nombre).”

”La primera, evidente posibilidad es la de que yo esté muerto. (Las mujeres, además, están enlutadas.)

”Otra opción es la de que a mí me tenga sin cuidado lo que estén diciendo, por más grave que pueda ser.

”Queda, sin embargo, el problema de ¿que no me hayan reconocido? Sólo que esté yo muy cambiado, o que sea de plano invisible. Pero son posibilidades que deben descartarse, lo cual nos conduce, irremediamente, al planteamiento de un absurdo en el sentido en que el orden natural de las cosas está siendo puesto en suspenso (y claro que en este tipo de circunstancias lo aconsejable es evitar patetismos y angustias, precisamente para eludir lo absurdo).

”Regresando a Tabucchi, hay, me parece, un recurso que puede ponerse en práctica en esta situación. Trataré de dejarlo en claro, antes de analizar lo factible de su aplicación. En el cuento “La trucha que se agita entre las piedras me recuerda tu vida”, la historia ingresa al pasado sin haber abandonado explícitamente el presente, y de ahí viene la conmovedora verosimilitud que posee el estadio emocional del protagonista. Lo asombroso de ese recurso en ese

va mal, creo: falta ver ahora cómo ajustarlo a las características del proyecto⁴³, o si es necesario incluirlo. Porque de que hay que terminarlo, eso que ni qué.

14 de agosto

Sobre el listado de personajes: lo rescatable son algunos epítetos que pueden informar las nociones de las virtudes

cuento es, en tanto procedimiento literario, que mediante él se demuestra que es prescindible la consignación lógica del orden natural de las cosas.

”Entonces: yo (habrá que considerar enseguida la pertinencia de usar la primera o la tercera persona) estoy presenciando cómo las mujeres están hablando de mí, pero no hace falta explicar el hecho de que no me reconozcan. Ahora únicamente hace falta esbozar el conflicto que merece esta situación peculiarísima.

”Las nociones que deliberadamente deben estar confundiéndose son: “instante”, “recuerdo”, “indiferencia”, “la inoperatividad de la nostalgia”, “desencuentro”, “la impracticabilidad del amor”.

”El pie puede darlo Arreola: “No la oigas hablar”, dice en “Dama de pensamientos”. Y el asunto: la recordación de V.”

Eso anoté el 5 de agosto. Pero enseguida se encuentra uno lo siguiente: “(Nota del 29 de julio) [¿Por qué? Misterio]: ‘Nostalgia de nada. Sólo una nostalgia en estado puro’, se lee en el cuento de Tabucchi.”

El cuento existió (el mío; claro que el de Tabucchi también), se llamó “De nada”, y pronto se reveló como algo absolutamente impublicable.

⁴³ El aspecto más siniestro de todo este asunto: querer escribir un libro en función de un “proyecto”, presentado con el solo propósito de obtener una beca. Dicho libro iba a titularse —y fue todo lo que tuve claro de principio a fin, aunque a decir verdad nunca terminé de empezarlo y mucho menos terminé de terminarlo— *Las encías de la azafata*. Qué título brutal para nada.

y mezquindades a desarrollar en las historias. De ahí el valor de continuar esa lista conforme vayan apareciendo nuevos personajes: parece que los adjetivos pueden ser los detonadores.

9 de septiembre

Casi un mes atareado en necedades. Hasta los dedos son lentos a la hora de retomar estas notas. Y la angustia comienza a hacer de las suyas.⁴⁴

El chiste, como siempre, es hallar una disciplina que no resulte perniciosa ni para la salud, ni para las relaciones, ni para los nervios ni para el cabal cumplimiento del trabajo. Imaginemos, por ejemplo, que puedo destinar dos o tres horas⁴⁵ (...) Y suspender mañana mismo las suscripciones con los Hermanos Ceniza. No pasa nada, y si pasa, pues nomás es cosa de renovarlas.

⁴⁴ Pues se acercaba el vencimiento del plazo para entregar el primer reporte de la beca. La maldita beca.

⁴⁵ Sigue una larga y tediosa relación de propósitos que, a la manera de Zeno, era (y soy) propenso a plantearme para avanzar en la escritura, apegado a una cierta disciplina. Al terminar ese listado, aparece el único propósito que acaso sea rescatable, por lo ridículamente torturante que era el mero hecho de imaginarlo: renunciar al hábito de comprar, cada domingo, unos siete u ocho periódicos y numerosas revistas cuya lectura me toma toda la semana. Los Hermanos Ceniza, amables periodiqueros, sabrán disculpar esa intención aviesa —que todavía a veces me asalta— de retirarles mi fidelidad y mi copioso desembolso dominical al recoger mis “suscripciones” (mi nombre figura en un cartón de cigarros donde anotan cuáles diarios y revistas deben guardar para cuáles clientes).

10 de septiembre

No pude, no supe quitarles a los Hermanos Ceniza el pan de la boca. No pasa nada, finalmente. Tal es mi consigna, para bien o para mal: no pasa nada.

30 de septiembre

¿Qué puede derivar de la habilidad para ser odioso? El odioso lo es por estupidez; está a la mano el expediente de J. V.,⁴⁶ para contar con una referencia próxima, y en su caso quizás la pregunta se responda planteando antes ésta: ¿qué lleva a alguien a ser odioso? Acá, en el sentido en que se pretende que funcione una ética, el asunto es que la habilidad para ser odioso sea una virtud y que, en consecuencia, deba tener una recompensa, un beneficio (por más insólito que sea, y dando por descontado que “beneficio” no debe entenderse literalmente).

Entonces, si el odioso lo es por estupidez (pues serlo acarrea complicaciones y miserias a su vida, arriconándolo al desprecio de los demás y dificultando las vías para ser feliz), el odioso de esta historia debe ser ¿querido? ¿admirado? ¿honrado con desproporciones? ¿temido? El punto es decidir qué gloria le conviene.

⁴⁶ Las iniciales refieren a personajes de mi entorno que ahora difícilmente puedo localizar con precisión. Si en verdad no me proponía publicar jamás estos apuntes, ¿qué me llevó a evitar los nombres completos?

De acuerdo al proyecto,⁴⁷ las historias deben aludir a una condición y una consecuencia básicas: la condición (virtuosa o infausta) que distingue al personaje, y el efecto que dicha condición tiene en él mismo y en su entorno. (Al echar un vistazo al proyecto, veo que ahí está apuntado el ejemplo de una historia sobre el talento que se requiere para ser odiado.) El odiado/odioso de

⁴⁷ El proyecto con que había ganado la beca, que iba sobre la intención de escribir un puñado de cuentos cuyo denominador común fuera la imposibilidad de su ocurrencia. Voy a citar un párrafo de dicho proyecto, para que se vea a qué extremos de arrogancia y fatuidad se puede llegar con tal de conseguir esos dineros:

Serán historias breves, afiliadas por el interés narrativo de investigar las circunstancias de sus protagonistas y por el afán de proponer para ellos los destinos posibles o imposibles que podrían alcanzarlos, pero siempre partiendo de que quienes las provocarán serán descubiertos en el instante crucial en que manifiestan una cualidad portentosa o una ruindad absoluta. Esto, que puedo definir como el afán de trazar una suerte de ética por vía de la ficción literaria (una ética *sui generis*, pues figurarán en ella los méritos y las bajezas que sugiera la naturaleza de cada personaje —por ejemplo, la obsesión como una forma de la dicha, la impaciencia como vía de santidad, la facultad de estorbar, el talento que se requiere para ser odiado, la impericia desastrosa para decir que sí, etcétera—, lejos de cualquier convención moral), entrará en juego con la averiguación de lo contingente respondiendo a la cuestión de qué puede ocurrirles a estos personajes, de manera que cada uno sea materia propicia para que la literatura los convierta en seres inusitados, insólitos, insospechables.

esta historia, entonces, es un virtuoso en el sentido en que tal cualidad le viene de ejercer un talento: ésa es su condición. Y la consecuencia es que gana por esa vía la feliz recompensa de que lo dejen en paz.

¿Qué quiere decir que lo dejen a uno en paz? La presencia de los demás y la ocurrencia del mundo y de la vida forman una continua sucesión de interrupciones, y el odioso lo único que anhela es un poco de silencio, un poco de calma para estar a solas consigo mismo. No se trata de un egoísta, pues fácilmente puede pensarse que, por definición, cualquier odioso lo es, o que todo egoísta es irremediamente odioso. (Y habría que considerar la posibilidad de una historia sobre el egoísmo como virtud.) Este individuo, por lo contrario, en tanto está en la búsqueda de la tranquilidad más pura, se mueve por un afán de paz y armonía: ha decidido que la única vía para que lo dejen en paz es ejercer su talento de manera impecable, denodadamente, y en ello se cifra una lógica transparente y honesta con la que no quiere violentar a nadie. Sólo precisa del odio más grande para estar en paz. ¿Su fin es la soledad? No: su propósito último es no figurar en el aprecio de nadie, y más allá, enlistarse a la cabeza del censo de resentimientos y desdenes y horrores y aborrecimientos de cada una de las personas que lo rodean, para poder estar en paz.

Podría pensarse, entonces, que al buscar escapar de los afectos ajenos, el odioso de esta historia lo que quiere es no tener la responsabilidad de corresponder a esos afectos, lo cual nos lleva de nuevo a la figura del egoísta. Pero nuestro odioso puede haber despachado ya todas estas cuestiones, y haber dado ya con la solución que hace falta para su historia: para él, estar en paz significa

estar a salvo del miedo, porque es muy inteligente, porque tiene muy claro que no ansía la soledad ni el solaz en el sufrimiento ajeno, pero lo único que quiere evitar es seguir sintiendo miedo. Entonces, la condición y la consecuencia: este personaje se ocupa minuciosamente en ser odiado porque así podrá ser valiente. Mediante la soledad se alcanza la inmortalidad; mediante el odio de los demás se alcanza a vencer el miedo. Sea.

(Hay un problema de índole iconográfica o simbólica: la imagen que obsede este bosquejo de la figura del odioso es la de J. V., a quien le viene más el sayo del odioso por estúpido. Pero nuestro odioso es más bien brillante, así que convendrá mejor hallarle otra estampa. ¿Cuál puede ser? ¿Quiénes son odiosos memorables? ¿G., M., McQ.? W. está en la misma estirpe que J. V. Respecto a Á., nomás lo odio yo. A aquella mujer llamada P llegué a aborrecerla, pero era chistosa la cabrona. ¿R. H., J. G.? Grises, grises. ¿P. C.? Ése era nomás estruendoso. Y están los fastidiosos, del género al que pertenecen P, E., O. ¿U.? No, demasiado tonto y vanidoso para poder tomarlo en serio. ¿P. B., O. A.? Son pedantes, claro, y no son imbeciles, pero no tienen gracia. A ver: ¿y si procedo mejor tomando una figura rica, sí, aunque sea en tanto icono, independientemente de lo que represente en la vida real? Hay dos candidatos: F., el del San Remo⁴⁸ [un correoso y nervioso ser movedido y alarmante, concentrado en chupar su cigarro], y el mismísimo M. [una mole inconmovible —mientras no escuche historias de fantasmas— y de inteligencia agudísima, incómodo en toda ocasión

⁴⁸ Café al que acudí por años.

—como él mismo dijo: “por cartográficas razones”—, cuya efigie ofrece inagotables posibilidades de acotar sus dimensiones humanas y físicas]. Creo que habrá que dejar la rotunda presencia de M. para otra ocasión —y, llegado el caso, ver bien qué uso podrá dársele a otro gordo de estas características, de manera que no se estorbe en un momento dado con el recuerdo del gordo Joe.⁴⁹ Además, la memoria es traicionera y subrepticia, y ya en una de estas notas —la correspondiente al 13 de mayo— figura el inicio de un cuento donde un hombre llamado F. está destinado a ser aborrecido. Se queda, pues, F., aunque el F. de la vida real, lo mismo que M., a mí me caen muy bien, dicho sea de paso.)

9 de octubre, en la madrugada

Para lo que puedan servir, dos anotaciones hechas al vuelo en el periódico:⁵⁰

“La viejita se ahoga. Yo estoy con el gordo Manríquez y la viejita se ahoga.”

“La imagen mirífica de Anette cabalgando desnuda sobre una vaca blanca.”

9 de octubre, por la noche

Me cuesta un poco de trabajo desechar el plan trazado hace unos días para el cuento sobre F. Está bien, me digo

⁴⁹ Protagonista del cuento “La noche de Joe”, incluido en *Cerrado las veinticuatro horas*.

⁵⁰ En el periódico donde yo trabajaba por aquel tiempo, valga aclarar.

al revisarlo, pero me resulta tan ajena esa situación que temo lo peor: que a la vuelta de unos párrafos deje de interesarme. Sin embargo, la figura de F. sigue siendo sugerente: el problema es cómo sacarlo del San Remo, cómo proporcionarle un contexto (o dónde descubrirlo practicando su indiscutible talento para ser aborrecido). Quizás fue una de las dificultades que hicieron tan penoso el desarrollo de “Si esa lluvia llega va a destruir la ciudad”:⁵¹ qué complicado era construir el entorno de Bernal y su erradicación de la esperanza, y con todo y que no es tan desafortunado el resultado, sigue pareciéndome un poco distante. Es una de las virtudes de Onetti: él está ahí, viendo de cerca lo que sucede y entendiéndolo al punto de que no importa que nos escamotee algunos detalles: nos orilla a creerle, a arreglárnoslas para comprender, y los personajes hablan de manera que uno puede estar escuchándolos muy de cerca.

Sábado 27 de enero, en la Plaza de Armas de Querétaro

El título para uno de los mejores cuentos que puedo llegar a escribir en la vida (por lo menos el título es insuperable): “Las grandes narices”. ¿De dónde sale? De la contemplación de los ojos de V., del juego que hacen con su perfil y de las posibilidades que ofrece imaginar un rayo láser recorriendo esos ojos, interviniendo en ellos. La palidez memorable de V., su tono de voz —enronque-

⁵¹ Un cuento detestable que jamás publiqué y cuyo archivo felizmente terminé borrando.

cida—, su sonrisa desmesurada, su rabadilla (¿habrá un mejor nombre para la baja espalda?)

“Es el tipo de individuo que todo el tiempo se las arregla para estar diciéndote cosas que no te importan”: apunte para una historia probable acerca del ejercicio del desprecio.

Y sobre lo esbozado dos párrafos atrás: cómo V. (hay que encontrarle un nombre que corresponda a su resplandor) tiene una mano sobre la boca, con la mirada extendida sobre esta plaza de Querétaro (luego me enteraría de que se llama zócalo), y cómo al quitársela aparece una boca dibujada a la perfección en su rostro: una boca de labios delicados que luego se despliega en una sonrisa de dientes grandes, como grande es la impresión, la mordida que dejan en la memoria. Y cuando veníamos aquí, el sol haciendo de su cabello un fuego insólito.

31 de enero

Me gusta cómo suena “Eneas Arriaga, gratuito”. Un hombre, digamos, que no persigue propósito alguno en la vida, y que todo lo que hace, aun cuando tenga sentido, carece de otro interés que no sea el de hacerlo porque sí. Que hace las cosas sin pretender nada, aunque eso no quiere decir que sea un inocente o un idiota. Es un escéptico que no espera absolutamente nada. Tampoco es un generoso, pues no lo mueve la caridad. ¿Es un pesimista? Creo que no, porque en ese caso esperaría el desenlace fatal y adverso de sus actos. Nomás se conduce así, sin objetivos, sin esperanzas, sin alicien-

tes. En realidad lo que ocurre es que está convencido de que el tiempo no pasa, de que nada bueno ni malo le vendrá de ninguna cosa que haga, y eso porque es un hombre que se halla permanentemente suspendido en la nada, que va hacia la nada, y porque todo él es acto en potencia.

¿A qué conflicto se puede enfrentar, a fin de que su historia no sea una mera sucesión de accidentes que dibujen su perfil insólito? Tal vez él mismo podría ser el conflicto, el enigma a resolver, la ecuación a despejar. Quizás funcione que un narrador observe a un testigo que a la vez observa a Eneas, tratando de explicárselo, y que dicha explicación, una vez que el testigo la alcance, sea la razón de que esta historia se cuente.

¿Cómo es, pues, Eneas Arriaga? Lo imagino alto, desgarbado, flaco, envejecido, con un bigotito recortado, quizás con el pelo teñido, con ojos pequeños que nunca miran directamente a sus interlocutores, evidentemente parco en lo que dice, lento, impasible, con pantalones grises, zapatos chuecos, rodillas que crujen, un gran reloj que sin embargo está detenido (¡eso!), dientes postizos y repugnantes. ¿A qué se dedica? Esto es muy importante, pues de ello dependerán los indicios de que es un gratuito; además, deberá ser la suya una ocupación carente de obligaciones, pues tener obligaciones supone que se cumplan para procurar algo y para evitar algo más. Entonces, ¿es rico? Tal vez deba darse por hecho que sí, pues la idea de riqueza, en una de sus lecturas más optimistas, libra a quien la disfruta de cualquier preocupación —como no sea la preocupación de que esa riqueza se conserve y no se agote. Más bien, la fuente

de sus ingresos no debe provenir de ninguna actividad que desempeñe (lo cual no quiere decir que Eneas sea un inútil, pues constantemente se halla en acción, aunque dicha acción sea del todo gratuita). Ahora: alguien que no tiene nada que hacer (que es rico, pues: que no debe trabajar ni preocuparse por nada), por lo general se dedica al ejercicio del ocio, que es actividad en la que abundan los propósitos y los objetivos: la búsqueda del placer, por ejemplo. Pero está claro que Eneas no es un ocioso, pues está lejos de él cualquier recompensa que pueda obtener de leer, de ir al cine, de dar limosna, de perseguir mujeres, de viajar, etcétera.

Quizás esta idea esté emparentada con aquella que me había sugerido Jáuregui⁵² acerca de no saber lo que sigue. ¿Eneas no sabe lo que sigue? Lo dudo: puede saberlo, pues ya quedó dicho que no es un inocente ni un idiota, pero en realidad no le interesa. Sólo hace las cosas por hacerlas. Es un hombre sin pasiones, sin interés en nada, sin motivos. Bartleby es la inmovilidad, la imposibilidad de que ninguna cosa ocurra, pero Eneas, por el contrario, es la posibilidad ambulante de que ocurra cualquier cosa. No le importa. No le importa nada. Si Bartleby decía “preferiría no hacerlo”, Eneas ni siquiera tiene que plantearse “lo hago”: sencillamente hace todo, sólo por no dejar. O no hace nada, también por no dejar. Es un hombre absolutamente gratuito. Insisto: no es que no sepa por qué hace o no hace las cosas: lo sabe y no le interesa. (Creo que esto podrá ir enten-

⁵² No tengo la menor idea acerca de quién pueda ser este Jáuregui.

diéndose mejor según vaya revelándose su conducta en la historia⁵³).

El personaje de Miss Gwilt, en *Armada* de Wilkie Collins, en los últimos capítulos del *Libro cuarto*, ha ido sufriendo una interesantísima transformación al punto de que su aterradora ruindad se ha visto ya derrotada por la fuerza del amor. Lo anoto porque se me ha antojado (ya apareció la mujer, qué le vamos a hacer) que el testigo que observe a Eneas Arriaga sea una mujer, aunque todavía no sé para qué. Ni cómo. Dicho testigo tendría que estar muy próximo a Eneas, de manera que se inquiete particularmente por su conducta y que dicha conducta le afecte al punto de querer explicársela. Lo primero ha sido imaginar a Eneas como parroquiano asiduo de un café o un bar donde la dependienta (o el dependiente: hasta el momento da igual) vaya enterándose de su naturaleza gratuita. Pero eso ya lo tengo muy choteado. Demasiado. Y si pienso en un compañero o compañera de trabajo, el problema es que sería difícil dar por hecho que entre ambos exista una relación lo suficientemente íntima como para que la conducta de Eneas represente un problema para dicho testigo (además de que Eneas no tiene por qué trabajar, está dicho). Se me ocurrió, también, que se trate de una inquilina suya (ahora sí, en esta posibilidad el testigo tendría que ser una mujer), pero también: ¿qué tan próximos pueden estar? Ahora: ¿qué tal que fuera una doctora a cuya consulta Eneas hubiera entrado inopinadamente? No suena mal: Eneas se

⁵³ Que terminó siendo el cuento “¿Eneas?”, también incluido en *Cerrado...*

mete, por meterse, al consultorio, se deja revisar por dejarse revisar, y la doctora no encuentra en él más que algunos achaques perfectamente naturales. Por cierto, la palabra distintiva de Enas es “Bueno”, en un tono que ni siquiera es de resignación, ni de esperanza, ni de alivio, ni de nada de nada. Es la única palabra de que puede echar mano para hacer lo que sigue, sin perseguir ningún objetivo.⁵⁴

⁵⁴ Hasta aquí. Los apuntes se extienden, para atrás y para adelante, por espacio de varios años y de muchos centenares de páginas. A quien haya llegado hasta este punto, gracias por la paciencia y por la atención.

ÍNDICE

LA MUJER CON GRIPA OCUPABA UN FRASCO DE ASPIRINAS

| | |
|---|----|
| TARDE O TEMPRANO | 13 |
| ¿ERES TITINO O, POR EL CONTRARIO, ERES TITINO? | 19 |
| ELOGIO EN ROSA | 25 |
| CÓMO ESCRIBIR UN ENSAYO ACERCA DE UNA MUJER IRACUNDA | 31 |
| CUANDO ESTAR <i>OUT</i> LLEGUE A ESTAR <i>IN</i> | 41 |
| EL TÍTULO, LA CIFRA | 47 |
| “¿TE GUSTA <i>ESO</i> ?” | 53 |
| “HIPO VERDE” | 59 |
| UNA SOLITARIA AVERSIÓN | 65 |
| BUENO, EL TREN | 69 |
| MI AMIGO OWEN | 71 |
| OJALÁ | 75 |
| LA INVENCIÓN DE LA CIUDAD | 79 |
| ANHELO Y NARIZ | 85 |

ESPRESSO DOBLE
(INTERLUDIO)

| | |
|------------------------|-----|
| DEL MÁLAGA AL PORVENIR | 97 |
| EL SUEÑO DE LOS JUSTOS | 98 |
| LA AMARILLA VERDAD | 99 |
| LOS TRENES DEL MADOKA | 100 |
| MADRID EN LA LUNA | 101 |
| UNA COSA U OTRA | 102 |

LAS ENCÍAS DE LA AZAFATA

| | |
|--|-----|
| ESTOY LEYENDO A PROUST | 107 |
| LA ZARZA ARDIENTE | 115 |
| ARREOLA RADIATIVO | 121 |
| LA MEMORIA INCENDIADA | 129 |
| WODEHOUSE, SEÑOR | 139 |
| LA ÍNFIMA GRANDEZA | 147 |
| UN SUEÑO EN EL MAR | 155 |
| LO ETERNO Y LO EFÍMERO | 169 |
| LOS CAPRICHOS DEL HÉROE | 175 |
| <i>DESIDIARIO</i> . ÉTICA, POÉTICA Y NEURÓTICA (FRAGMENTOS) | 183 |

Las encías de la azafata de José Israel Carranza se terminó de imprimir, mientras buscábamos la forma de retomar el hilo y escapar de los vericuetos de una larguísima digresión, en el mes de enero de 2010, en la ciudad de México. El tiraje fue de mil ejemplares. En la composición se utilizó la tipografía Century Schoolbook.

El ensayo, que lleva ya muchos años confundido entre el rigor de la academia y la prisa del maquinazo, vuelve en este libro a ser lo que era: meditaciones dispersas, elásticas, breves, con las que el autor da un rodeo para dibujar su retrato. Esbozos de un libro que no se decide a comenzar; digresiones que no tienen la menor intención de concluir, a cada párrafo uno es testigo de la retorcida compasión que cabe dentro de la burla de uno mismo.

Ante el incesante acoso de las vidas excepcionales, de los alardes disfrazados de biografía, queda el refugio de la autoexploración modesta, de las manías comentadas con desenfado y escarnio. En *Las encías de la azafata*, José Israel Carranza retoma el arte en desuso de poner la pluma en la llaga y exponerse, no en busca de una extendida pedagogía, sino del deleite verbal que implica dar a las obsesiones propias el lugar que se merecen.

Desde la complicidad del jugador de billar enamorado de su taco hasta el estira y afloja del fumador convencido de su vicio; desde la voz de la Pantera Rosa hasta las notas de un diario que no se resuelven en obra terminada, *Las encías de la azafata* es un ejemplo de cómo la introspección puede ser una actividad de lo más extrovertida.



www.tumbonaediciones.com



Artes Escénicas
y Literatura



cultura UDG



ISBN 978-607-7534-23-5

