

Poéticas y obsesiones



Marco Tulio Aguilera

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

POÉTICAS Y OBSESIONES

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

María Antonieta Salvatori Bronca

Secretaria de Administración y Finanzas

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Marco Tulio Aguilera

POÉTICAS Y OBSESIONES



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

Biblioteca
Universidad Veracruzana
Xalapa, Ver., México
2010

Diseño de portada: Queta, a partir de una fotografía de Estuardo Garcés
Mercado

Clasificación LC:	PQ8180.1 G824 P63 2010
Clasif. Dewey:	863.64
Autor personal:	Aguilera Garramuño, Marco Tulio.
Título:	Poéticas y obsesiones / Marco Tulio Aguilera.
Edición:	2a. ed.
Pie de imprenta:	Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2010.
Descripción física:	185 p. ; 21 cm.
Series:	(Biblioteca)
Notas:	En esta ed. el autor ha "agregado un encuentro quizás "final" con García Márquez" (Prólogo).
Nota bibliografía:	Incluye notas bibliográficas.
ISBN:	9786075020020
Materias:	Cuento--Discursos, ensayos, conferencias. Novela--Discursos, ensayos, conferencias.
Autor secundario:	García Márquez, Gabriel, 1928-

DGBUV 2010/19

Primera edición, junio de 2007

Segunda edición, 30 de marzo de 2010

© Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz
Apartado postal 97, CP 91000
diredit@uv.mx
Tel/fax (228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 968-834-793-0 (Primera edición)

ISBN: 978-607-502-002-0 (Segunda edición)

Impreso en México

Printed in Mexico

PRÓLOGO A VUELO DE PÁJARO

El primer texto que aparece en este libro fue la primera conferencia que dicté en Xalapa, Veracruz, en los tiempos en que esta ciudad era más provinciana, con un clima nublado, lluvioso, húmedo y una vegetación exuberante hasta el delirio. Una ciudad en la que había pocas actividades, como no fuera ir los viernes a escuchar a la Sinfónica interpretando las mismas de siempre, asistir a alguna conferencia, sentarse en el Café La Parroquia a esperar amigos que disiparan el tedio o leer un libro mientras terminaba de pasar el tiempo de ocio. La tesis de la conferencia es la siguiente: cada cuento es una criatura nueva que se instala en el universo con el esplendor con que se instalaría un nuevo insecto, una nueva bestia, creada por el azar genético o la mano misteriosa de un dios que juega a inventar especies.

La experiencia de escribir cuentos ya era parte vital de mi existencia y me movía a escribir el deseo de sistematizar lo aprendido y de aportar algo parecido a lo escrito por Cortázar en “Paseo por el cuento”. La conferencia fue organizada por Julio César Martínez, incansable y gratuito promotor cultural que todavía hoy sigue maquinando sus proyectos culturales.

Tres años antes yo había llegado a la Universidad Veracruzana, tras recibir de manos del entonces rector Roberto Bravo Garzón el Segundo Premio de Cuento de *La Palabra y el Hombre*. El Primer Premio fue asignado a Sergio Pitol, quien, como yo, terminó viviendo en esta ciudad.

El segundo texto incluido en este volumen está basado en una aventurada hipótesis, que no por aventurada deja de ser un lugar común: que las metáforas no son pocas sino una sola: el acto erótico, que remite y relaciona todos los temas y universos posibles. Postulo que el acto erótico comparte con el cuento una serie de características que me ocupo de destacar. Toda excitación intensa debe ser breve. Esa es la razón que esgrime Poe para sustentar su alegato en favor de la indispensable brevedad e intensidad del cuento. La comparación entre el acto erótico y el cuento da lugar a especulaciones que quizá entretengan y acaso inspiren a algún lector o algún aficionado a la creación de cuentos. La conferencia fue dictada el 19 de octubre de 1996 en el XXI Congreso de Lenguas y Literaturas Hispánicas en Indiana, Pensilvania, reunión anual a la que he asistido con frecuencia. El congreso es organizado por Peter Broad, que a más de ser amigo, es esforzado estudioso y traductor de mis obras.

Para el tercer texto me apoyé en la teoría de las epifanías, expuesta por James Joyce en *Stephen hero*, momento clave para comprender lo que es un cuento. El protagonista, en medio de sus reflexiones, logra recuperar para la literatura un término que luego haría una larga carrera entre teóricos y escritores. El término *epifanía* proviene del griego y, significa “lo que aparece, lo que se manifiesta”. Esteban, Stephen, “creía que le tocaba al hombre de letras registrar esas epifanías con extremo cuidado, puesto que ellas mismas son los momentos más delicados y evanescentes”. Anoto en la conferencia que no puedo evitar estar de acuerdo, pues la experiencia me dice que los cuentos que he logrado concebir son resultado de momentos especiales, de iluminaciones, del súbito descubrir de un ángulo de simetría en el mundo o de una coherencia antes no concebida. La conferencia fue dictada en la

Universidad Nacional de Colombia el 27 de abril de 1998 para conmemorar los diez años de la fundación de la carrera de Letras. A la Universidad Nacional de Colombia asisto también con frecuencia invitado por el director Fabio Jurado.

“Soy un criminal de amor, un cazador de cabelleras, un asesino. Soy insaciable...”, afirma Henry Miller en su novela inevitablemente autobiográfica *Sexus*. El hecho de que me ocupara de hacer unas cuantas reflexiones públicas sobre esta novela en la conferencia inaugural del Seminario Literatura y Erotismo en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja no es casual. La lectura de esta obra y en general de las novelas de Miller marcó mi trabajo, que aunque tiene diferencias con el suyo, no oculta su influencia: a lo largo de los años me he ocupado en varias obras de las mujeres, el erotismo, la vanidad masculina, el machismo y el trabajo literario. Temas que trató también Miller de forma me atrevo a decir más libre y despiadada. Quiero suponer que yo he sido más respetuoso que Miller al explorar en el misterio de lo femenino.

“Entre los límites de los nueve y los catorce años, surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana, sino nínfica (o sea demoníaca); propongo llamar “nínfulas” a estas criaturas escogidas”. Si ha habido un tema tabú en la literatura y en cualquier otro campo de las artes es el del erotismo de las y los jóvenes impúberes. Nabokov arrojó la tormenta de una sociedad puritana como la de Estados Unidos, creando un personaje que se transformó en arquetipo. Al análisis de *Lolita* dediqué la segunda conferencia que dicté en el ya mencionado Seminario Literatura y Erotismo en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja. Dice un personaje de *Viaje al centro de la tierra* que “es preciso aprender

a contemplar el abismo sin la menor emoción”. Eso es lo que han hecho los autores que se han atrevido a tocar temas tan delicados. Todos ellos han pagado las consecuencias. De Boccaccio a Sade es bien sabido que todo placer pecaminoso es atractivo pero acarrea castigos inevitables.

Cada escritor tiene su propia versión sobre el origen de sus cuentos. Yo quise contar la mía y compararla con las de otros escritores. Tal es la motivación de la conferencia “¿De dónde salen los cuentos?”, dictada en *The Cathedral of Learning* en la Universidad de Pittsburgh el 19 de octubre de 1993.

“La novela: seda entre las manos” es un texto en el que intento revelar y revelarme de dónde y cómo salieron las novelas que he escrito a lo largo de mi vida. Cada novela nació en medio de un caldo de cultivo y tiene, como los *icebergs*, sus secretos submarinos, sus trozos de vida adheridos, que sólo están en mi memoria, y que quise rescatar para seguir un itinerario paralelo entre la creación literaria y mi vida. No es mi idea ponerme como ejemplo o modelo de nadie, sino contar de la forma más sencilla una historia personal —en la que por desgracia a veces no pude ocultar un tono de autoelogio o autojustificación que espero los lectores sepan disculpar—. La vida durante muchos años se me antojó una marcha triunfal. Experiencias recientes me han hecho aceptar que lo importante no es el triunfo o el fracaso sino la lucha, mientras más personal y menos pública, mejor. Importa —me importa hoy— ser feliz y estar en paz con mi familia y los que me rodean. Lo demás, incluso la literatura, termina por ser vanidad. Vanidad sin la cual no puedo vivir. Por ello persisto en ella.

He sido un lector ávido e indisciplinado, pero de todos los libros que he leído sólo unos cuantos han dejado un sedimento que sirvió de tierra nutricia para mi literatura, una literatura cada vez más marcada por una especie de *Weltanschauung*

fundamentada en el universal dominio del erotismo. El rastro de esta veta, que se ha constituido en parte axial de mi literatura, es la intención de la conferencia llamada “El gran modelo”. Reconozco mi heredad. Pertenezco a esa clase de escritores que, como Proust, Miller, Durrell, Lawrence, se dejan llevar por sus torrentes interiores y se entregan con el cuerpo abierto y el alma de cristal a sus lectores. Soy de los que pueden sacrificar cualquier cosa de su vida personal para configurar su propia obra. Poco de lo que yo haya escrito pertenece a un territorio ajeno a mi propia persona. Lo que invento en el papel es lo que vivo, invento o imagino en mi vida cotidiana. De modo que mi literatura no es otra cosa que una serie de variaciones sobre mi propia existencia. Mis libros configuran el mapa de mis obsesiones y ni siquiera vale la pena ocultarlo. Y si hay excesos en lo que escribo, ello se debe a que yo mismo soy un excesivo, un desaforado: todo lo quiero hacer en grande: comer, beber, correr, escalar, escribir, pelear y, naturalmente, disfrutar de los dones del cuerpo.

Cuando escribí la anterior conferencia privilegiaba la literatura por encima de la vida. Experiencias complejas y traumáticas me han enseñado que es preferible no sacrificar la vida para salvar el arte. Hoy en día no creo que haya que destrozar el mundo para pulir un texto. Al fin y al cabo la fuerza del destino hará que la gloria desaparezca —y si no desaparece de todos modos qué le puede importar a uno cuando ya haya depuesto las armas— y lo más probable es que el esplendor de la vida no vuelva a repetirse. De todos modos, lo escrito escrito está y de todo podremos salvarnos, menos de nuestro pasado.

La prevalencia de la novela, como la prevalencia del arte, son labores tan importantes como la preservación del planeta: se juega en este golpe de dados, ni más ni menos, la existencia del espíritu, de la imaginación, de la libertad, de la creati-

vidad, de la diferencia, de la tolerancia, del disfrute inteligente del tiempo libre. Por eso el grito “¡Mi reino por una novela!” debería ser la consigna de cualquiera que quiera ser novelista. En la conferencia que lleva por subtítulo esta expresión tomada de *Ricardo III* de Shakespeare, definiendo y trato de comprender o de explicar qué es una novela, cómo se escribe y para qué sirve.

Propongo que la línea genealógica de los novelistas parta de Caín, el primero que se atrevió a imaginar otra versión de la historia, diferente a la oficial. Raza de cainitas es la de los novelistas, traidores a toda institución: la familia, la patria, la sociedad que los alimenta. En la ponencia “Raza de Caín” presentada en el Segundo Congreso Nacional de Novela Mexicana, celebrado en Xalapa, en 1993, trato de razonar la anterior afirmación. Tales elucubraciones correspondían sin duda a la concepción que por aquellos días tenía del arte de novelar, que no es otro que el arte de traicionar lo contingente para ser coherente con lo trascendente –tres rimas en menos de una línea es un alarde de torpeza estilística que me honro de presumir–. Sé que la frase llena de rimas suena lapidaria y subrayable, pero no por ello la considero menos acertada. He de decir que sigo sustentando tal idea, aunque ahora sea más cauto en mis relaciones con el entorno.

En agosto de 1974, cuando tenía 25 años de edad, me encontré por primera vez con Gabriel García Márquez. La admiración que por entonces le tenía hizo que escribiera todos los detalles de aquel encuentro. Pasados los años he vuelto a encontrarme con él varias veces. Y en todas las ocasiones he escrito pormenorizadamente nuestros coloquios y sus circunstancias, sin que mediaran grabadoras o notas tomadas de prisa. En general hemos hablado sobre nuestras vidas, nuestros proyectos y nuestros libros. Yo atesoro los suyos y él con-

serva los míos. Gabo tiene puntual memoria de mi primera novela y de *Cuentos para después de hacer el amor*. Cuando le concedieron el Premio Nobel ya se me hizo imposible encontrarlo. Siempre estaba en otra parte. Su personalidad deslumbrante y a veces del todo abarcante hace que se le escuche como se escucha el oráculo. Y es que él es como lo que escribe: encantador. Sólo le queda al lector y al espectador maravillarse. Únicamente una persona como yo, con una enfermiza vanidad, podría ponerse a hablar cuando lo que debió hacer fue escuchar, mientras pudo. Las cuarenta páginas en las que se narran estos encuentros podrían ser radiografía de sus virtudes y de mis debilidades.

El libro que el lector tiene en sus manos es una especie de cartografía de mis obsesiones, de mis flaquezas y tal vez de alguna improbable iluminación. Quisiera que fuese una invitación a la lectura de las obras que me han impresionado. También una puerta abierta a la ciudad que he querido construir con mi imaginación y poblar con mis personajes. En el hipotético lector queda la decisión de entrar o no en ella.

A la segunda edición he agregado un encuentro quizás “final” con García Márquez. En la última línea el lector hallará una sorpresa..., espero sea agradable.

La primera edición fue presentada en la Feria del Libro del Palacio de Minería por Juan Villoro, en 2007. Sus palabras fueron generosas. Mi compañero de la Editorial, Germán Martínez, también estuvo presente, así como el gran ex jefe, Joaquín Díez-Canedo. Este libro es usado como lectura básica en RENATA, Red Nacional de Talleres Literarios de Colombia.

Xalapa, Veracruz, marzo de 2010

LA CREACIÓN DEL CUENTO¹

Vamos a partir de una tesis que se antoja absurda para intentar comprender qué es el cuento, esa joya de la imaginación cuya confección es tan compleja y cuya lectura es tan satisfactoria. La tesis es la siguiente: cada cuento es una criatura nueva que se instala en el universo con el esplendor con que se instalaría un nuevo insecto, una nueva bestia creada por el azar genético o la mano misteriosa de un dios que juega a inventar especies.

El cuentista será entonces, siguiendo nuestra tesis, y repitiendo lo que tantas veces se ha dicho sobre los que crean o hacen arte, un dioscecillo ocupado en la labor de hacer más complejo el universo, llenarlo de nuevas entidades que hagan más divertido y rico el transcurso de los hombres por la vida.

Pero, ¿cómo comprender este fenómeno de la creación del cuento? ¿De qué manera una comparación absurda como la planteada puede ayudarnos a entrar en los mecanismos de elaboración de las nuevas especies de entes de ficción? No es precisamente mediante el conocimiento de las características de los insectos ni de sus costumbres de apareamiento como vamos a poder crear una libélula, un zancudo anófeles, una

¹ Conferencia dictada en 1983 en el antiguo Cineclub de Xalapa. Publicada originalmente en la revista *Plural*, núm. 175 (mayo), segunda época, México, 1986. También en Lauro Zavala, *Poéticas de la brevedad. Teorías del Cuento*, Textos de difusión cultural, Universidad Autónoma de México, México, [1996].

pulga. Saber que el nautilo tiene un pene vagabundo que se separa de su cuerpo y va en busca de la hembra o que las libélulas se aparean en pleno vuelo o que el macho de las chinches parásitas le fractura el caparazón a la hembra para fecundarla, nos habla de la variedad fantástica de la creación, pero no nos la explica.

La descripción de las costumbres de los insectos da cuenta de la fantasía de la naturaleza, y la descripción de los cuentos, por lo menos de ciertos cuentos ejemplares, nos puede enseñar algo respecto a las secretas alquimias que determinan las existencias de unos y otros. Pero ninguna definición, ninguna descripción puede explicar el origen y el funcionamiento de un ser o de una obra. Si hay algo de lo que debe huir una persona que intente hacer arte, es precisamente de las definiciones. Se dirá que hay una gran diferencia entre crear un insecto y escribir un cuento. Nadie, que yo sepa, ha logrado crear un insecto; por el contrario, abundan los buenos cuentistas: Poe, el maestro; Lovecraft, Bradbury, Ambrose Bierce, Katherine Mansfield, James Thurber, Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar, Rubem Fonseca, Lord Dunsany, Chéjov y quizá otros veinte son nombres perfectamente confiables de escritores que tuvieron la rara luz, la chispa sin la cual es imposible llegar a acrisolar esas extrañas criaturas llamadas cuentos.

Solamente el sutil arte de la analogía nos permite acercarnos al fenómeno —y hay que recordar el origen milagroso de la palabra *fenómeno*: del griego *faino*, lo que aparece, lo que se manifiesta— de la manifestación del cuento. La analogía puede darnos idea de aquello que escapa a toda idea. Un cuento, como un insecto, no es solamente la definición del insecto, con el número de patas, la alimentación, el tamaño y las costumbres, sino que es la síntesis de todo un universo que gira en torno a él, que le precede en el tiempo y le suce-

derá sin ninguna duda. Así, el cuento no se define por su extensión (que pueda ser leído de una sentada, dicen), por su anécdota (que podría ser cualquiera, desde la caída de la hoja de un árbol hasta una lucha a muerte), por su intención (que persiga un solo efecto, sin irse por las ramas y sin posarse demasiado en las indispensables), sino que se define por su propia existencia.

La definición del cuento es el cuento mismo y ninguna teoría nos enseñará cómo escribirlo. Para retornar a la analogía que sirve como hilo conductor de estas notas, diremos que cada cuento, como obra de arte que es, inaugura una nueva especie, aunque conserve ciertas similitudes con textos preexistentes.

Pasemos ahora de las generalizaciones —que pretenden sintetizar realidades complejas y no hacen sino ponerles camisas de fuerza— a los casos particulares, en los cuales hallaremos a los cuentos como organismos vivos en funcionamiento.

Hablemos, para entrar en un tema agradable y muy conocido por los lectores, de los cuentos de Edgar Allan Poe. Indaguemos en la afición del neurótico genio de Boston por cierto tipo de mujeres y el intento de fijarlas en sus cuentos. En *Ligeia*, *Morella*, *Lady Rowena*, el lector casi podrá olfatear un parentesco, un aire de familia, que lo hará exclamar: éstas no pueden ser sino hijas de la pluma de Poe. En general, sus mujeres son eruditas, hermosas, llenas de arcanos, vinculadas a ciertos secretos innombrables. Mujeres que parecen ser un calco del alma de Poe, de sus inquietudes espirituales. Más que hembras, fantasmas románticos que deben mucho al espíritu caprichoso e irracional de Lord Byron, a su desprecio por el mundo de las convenciones, a su lucha contra el racionalismo, a su rechazo a las simetrías que consideran que este mundo es el mejor de los mundos posibles.

Cada cuentista, quiéralo o no, imprime su sello en sus cuentos. Su arte es el resultado de una percepción particular y originalísima del mundo. Cortázar, por ejemplo, parecía estar escribiendo siempre el mismo cuento. Sus personajes masculinos y femeninos se repetían una y otra vez, y afrontaban situaciones aparentemente distintas, pero que resultaban ser en el fondo la misma: un mundo ordenado y cotidiano que súbitamente se quiebra y permite la entrada de lo fantástico. Cortázar defendía casi pedagógicamente en sus ficciones y en sus entrevistas la normalidad de la anormalidad, lo atractivo y convencional de lo insólito.

Cada cuentista instala su propia lógica y crea sus lectores, sus iniciados, su propio culto. Pero, ¿qué es lo que une a Cortázar con Poe, a Borges con Rulfo, a Leónidas Andreiev con Bradbury? Digamos que no lo sabemos, dejemos la pregunta abierta y conformémonos con afirmar que la única definición del cuento es el cuento mismo. El cuento no existe, hay los cuentos; el cuentista, como especie humana determinable, en la cual se pueden subsumir una cantidad de personas dedicadas al trabajo, tampoco existe: lo que hay son los cuentistas, todos diferentes, como distintas son las gotas de agua en un aguacero torrencial o las espigas en un enorme campo de trigo floreciente.

La mejor ruta para encontrar las diferencias entre los cuentistas y las diferencias entre los cuentos es acercarse a los casos ejemplares y estudiarlos como el entomólogo que en una selva no se contenta con atrapar un grillo verde, sino que necesita todos los grillos verdes para sacar sus conclusiones.

Seleccionemos algunos cuentos de calidad indudable: “Ligeia”, de Edgar Allan Poe; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Borges; “Un suceso sobre el río Owl”, de Ambrose Bierce; “Lo que sólo uno escucha”, de José Revueltas; “Remedio para

melancólicos”, de Ray Bradbury; “Bola de Sebo”, de Guy de Maupassant. Creo que sería difícil escoger una lista de textos más disímiles; algo así como, en el campo de los insectos, una libélula, un alacrán, un escarabajo, una araña y un funcionario público.

Leamos las primeras líneas de “Ligeia”: “Realmente, no puedo recordar exactamente cómo, cuándo ni dónde conocí a la señorita Ligeia. Han transcurrido muchos años desde entonces y mi memoria se ha debilitado de tanto sufrir. O quizá no pueda ahora recordar; pues, en realidad, el carácter de mi amada, su rara sabiduría, su belleza singular y tranquila y la elocuencia subyugadora y dominante de su grave lenguaje, cautivaron mi corazón paulatinamente, en forma total”.

El tono es discursivo, lento, preciso, con una serena monotonía que incluso musicalmente va dando unos acordes solemnes, abriendo los primeros compases de un enigma que sostendrá la atención del lector hasta el final. ¿Quién es Ligeia?, ¿qué oculta?, ¿qué secreta fuerza la impulsa a develar los misterios del conocimiento humano y divino?, ¿hasta dónde la llevará su curiosidad? Al final del cuento ni el lector ni el narrador habrán solucionado del todo los misterios planteados, y es ese precisamente uno de los encantos no sólo de este cuento, sino de los de Poe en general, y de todo buen cuento: deja un eco en la mente del lector, como el tañido de una campana que sigue resonando, como el maullido del gato emparedado al lado del cadáver del asesinado, como el latido del corazón delator.

Los buenos cuentos tocan a los seres humanos en sus fibras más sensibles y las hacen vibrar secretamente como el viento que arranca melodías a los bosques o a las arpas eolias.

Muchos cuentistas fracasan porque intentan demostrar tesis, ilustrar una situación, corregir una injusticia, enseñar a vivir a sus cuitados e ingenuos lectores. El buen lector de

cuentos no es un subdotado y en la lectura no busca lecciones de moral o de anatomía. Es, por el contrario, una persona sensible, que en la lectura busca divertirse sin embrutecerse, crecer sin fosilizarse.

Paradójicamente, todo buen cuento sí proporciona elementos que enriquecen la vida de los lectores; en cierta forma, enseña a vivir, pero no porque el escritor haya querido enseñar *a priori*, sino porque para llegar a concluir su texto debió explorar la realidad a fondo y comprometerse moralmente con lo que sucede en el texto. Cada cuento, quiéralo o no, defiende una concepción del mundo, una posición ante la vida. Por eso no basta contar una buena historia para tener un cuento, sino que hay que explorar las secretas raíces de los sucesos y develarlas discretamente.

El buen cuentista no enseña porque quiere enseñar, sino porque le es imposible no enseñar. Es parte de su oficio de estudiante de la realidad.

Poe, el más inquietante de los cuentistas que exploraron la irracionalidad, intentó definir de forma perfectamente racional su manera de escribir. En su "Filosofía de la composición", hija posiblemente de la lectura atenta de *El discurso del método*, planteó que el origen de la composición debe ser el análisis del efecto que se pretende producir en el lector. Una vez hallado el efecto —que puede ser el terror, la repulsión, la duda respecto al origen del hombre, la existencia de seres inquietantes y diferentes por completo a los humanos, o cualquier otro—, el escritor debe buscar los medios más propicios para crear tal sensación: debe inventar la anécdota propicia, los personajes indispensables, la época histórica, el decorado.

La teoría de Poe fue un *tour de force* que iba en contra de la práctica de los escritores de su tiempo. En general, los cuentos no nacen de una intención sino que las intenciones nacen o se

descubren durante la escritura de los cuentos. Y, sin embargo, la “Filosofía de la composición” quedó como un hito histórico en el largo camino de la ficción y la poesía, al igual que el célebre texto de Cortázar llamado “Paseo por el cuento”. Uno y otro ensayo son indispensables para quienes se dediquen a escribir ficciones breves.

El problema de la teoría es que en la mayor parte de los casos debe ser modificada por la práctica y, por lo tanto, su estatuto de guía de viajeros extraviados apenas sirve lo que serviría un mapa memorizado al transeúnte extraviado en la niebla.

Pero volvamos a “Ligeia” e intentemos entrar en ella con el faro de la “Filosofía de la composición”. ¿Qué efecto perseguía Poe al crear a Ligeia? Posiblemente algo como el terror metafísico, esa sensación de espanto cuyo origen no se puede precisar y que tiene que ver con lo que en el fondo el hombre es.

Poe parte de un texto ajeno y construye en torno a él la figura de una mujer que lleva su empecinamiento vital y su curiosidad intelectual al extremo de romper las fronteras de la muerte. El epígrafe que encabeza el cuento es de Joseph Glanvill y dice: “Y la voluntad quedó allí, pues no había muerto. ¿Quién conoce los misterios de la voluntad, con su vigor? Dios no es otra cosa que una gran voluntad que penetra todas las cosas, por su intensidad. El hombre no cede a los ángeles ni se rinde del todo a la muerte, salvo por la flaqueza de su débil voluntad”.

El cuento es la ilustración de las ideas de este párrafo: si el hombre muere es por cobardía, por debilidad, porque se siente derrotado por su propia pequeñez. Si llegara a desarrollar la voluntad en toda su potencia, podría vivir eternamente.

Aquí descubrimos lo que alguien podría calificar como debilidad en un cuentista supremo: la falta de originalidad de sus ideas. Y quien quiera indagar en la gran literatura hallará que

las obras maestras no hacen otra cosa que magnificar y darle vida a las ideas de su tiempo, a las inquietudes de su época: Joyce y Proust son deudores de Bergson y Freud; Fuentes saquea la historia sin recato; Homero se apropia de la mitología; Ovidio sistematiza el caudal de fábulas de la antigüedad helénica y romana; García Márquez se apoya en Ovidio, en la Biblia, en un desconocido premio Nobel llamado Halldor Laxnes.

La idea de la voluntad como fuerza primigenia no es ni de Poe ni de Glanvill ni de Schopenhauer, ni siquiera de los faraones egipcios que quisieron perpetuarse en sus momias. En realidad, los artistas, en lo que se refiere a las ideas, son los seres menos originales del mundo. No hay nada que no esté planteado, al menos en germen, en los presocráticos, cinco siglos antes de Cristo.

Entonces, ¿qué hay nuevo en el cuento de Poe? ¿Por qué se ha transformado en un clásico indiscutible? ¿Acaso porque plantea una de las mayores angustias del hombre: su incertidumbre acerca de la muerte? ¿Tal vez porque saca al hombre de sus casillas y sus costumbres y lo pone a meditar sobre su condición? Posiblemente.

Volvamos a “Ligeia”, esa bestia sublime que es un paradigma del hombre. Veamos cómo está escrito. Notemos que las frases se anudan y exploran las diversas posibilidades y que no ceden certezas precisamente, sino dudas, tanteos, pasos sigilosos en terrenos cenagosos. Si comparamos el estilo de este cuento con los otros del mismo autor, hallaremos que hay una característica común en esa ramazón de frases, en esa elaboración sistemática, casi científica, de la duda, en la digresión paralela, antitética o retórica, en la enumeración de gran cantidad de posibilidades.

Los cuentos aprisionan el alma de los cuentistas. Los cuentos aunque son como los cuentistas, los revelan y los desbor-

dan. No hay escapatoria. El estilo de vida de los cuentistas pasa casi directamente al estilo literario. El retorcimiento y la morbosidad de Poe como persona está en sus cuentos; la agresiva actividad vital de Hemingway se trasluce en una percepción directa de la realidad, en una prosa áspera, periodística; el carácter fabulador de García Márquez en su vida cotidiana pasa casi sin tamiz a sus relatos. Los mejores cuentistas son aquellos que seleccionan de la realidad, para sus personajes, a aquellos que se les parecen: pensar en “El perseguidor” y Cortázar, en “Blacamán” y García Márquez, en “El hombre ilustrado” y Bradbury.

El cuento resume un universo, lo comprime en una masa apretada, densa, contenida que, como la fuerza del átomo, debe estallar ante los ojos del lector y revelar amplios espacios. A esto lo llama Cortázar *apertura*: “un fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria”. Es como quien mira a través de un orificio de un centímetro de radio y contempla un paisaje de dimensiones que se pierden en el horizonte.

Otro de los procedimientos que utiliza Poe para suscitar interés en sus cuentos es la erudición. Datos insólitos o apartados de la experiencia común o inadvertidos. El buen lector no lee para que le describan su propia vida o para que le relaten lo que ya sabe, sino para que lo sorprendan, le revelen datos que quizás estén a su alcance pero que pierde por prisa o pereza. Para que su vida se haga más compleja, más llena de opciones, más enigmática y, por ello, si no más feliz, por lo menos más interesante. Schopenhauer afirma que sufren más las almas más desarrolladas, pero también que el sufrimiento es condición indispensable de la felicidad y que los cambios de estado son los que permiten la libertad no sólo de la vida rastrea sino el vuelo de la imaginación.

Otro caso de cuentista erudito es Borges. Acerquémonos a su cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, caso típico de un texto construido a partir de ideas en general extraídas sin pudor de la filosofía y de la historia y puestas a vivir por medio de la imaginación. Borges, personaje, partiendo de un suceso cotidiano, llega al descubrimiento o invención de todo un universo, con sus ciencias, sus lenguas, sus filosofías y sus costumbres.

La diferencia entre la erudición de Borges y la de Poe estriba en la extremada frialdad del argentino, que va cediendo los datos de sus historias como quien dicta un informe forense. No hay retórica, no hay explicaciones, no hay sentimientos involucrados. El lector debe entender sus cuentos más que sentirlos.

Ser lector de Borges no es asunto fácil. Comprender plenamente sus textos exige la sagacidad del detective, la sabiduría de un enciclopedista y un sentido del humor digno de Chesterton.

Un adjetivo incómodo puesto en medio de una frase puede trastocar por completo el sentido de todo. En los cuentos de Borges hallamos una de las características ideales del buen cuento: su carácter inagotable, de fuente que siempre está manando. Cada uno de sus cuentos puede leerse varias veces y las nuevas lecturas no sólo reiteran el placer de la lectura sino que revelan elementos antes insospechados.

Esto no quiere decir, naturalmente, que otro tipo de cuentos, en los que predomina la narración de acontecimientos íntimos como “Un suceso sobre el río Owl” de Ambrose Bierce o “Lo que sólo uno escucha” de José Revueltas, tengan un valor menor, de la misma manera que en el orden de la naturaleza tanto un mastodonte como un infusorio cumplen una función importante en la historia de la evolución de las especies. Lo que pasa es que en este tipo de cuentos existe como

otra dimensión literaria, donde importa más la sensibilidad de los personajes, las percepciones extraordinarias que logran, que las elaboradas construcciones conceptuales.

Comparemos, por ejemplo, la fantasía de Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, con la intensificación de la sensibilidad del personaje de “Un suceso sobre el río Owl”. Borges, a partir de un hecho cotidiano –una reunión con Bioy Casares, en la que se menciona la existencia de un dato extraño en una enciclopedia–, se va elevando, tras una serie de investigaciones, a la conclusión de que existe un mundo fantástico, paralelo al que conocemos. Bierce no entra o descubre un mundo sino que penetra en un personaje y gracias a él halla que el tiempo de la subjetividad no depende de acontecimientos objetivos –como postuló Kant– sino que obedece a la calidad de las experiencias que se tienen. Peyton Farkuhar, el protagonista, está a punto de ser ahorcado pendiente de una viga del puente sobre el río Owl. Entre el instante de la orden de ejecución y la muerte, Peyton vive una vida entera, cae al río, escapa, corre por un bosque, mira en el cielo las estrellas que se hallan dispuestas de forma extraña, llega a su casa y en el momento en que está a punto de abrazar a su mujer, que lo espera en la puerta, siente el golpe de la cuerda en el cuello.

“Un suceso sobre el río Owl” pertenece a una especie de cuentos muy diferente a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En el primero no está involucrada la humanidad, sino el hombre, un hombre. Por la ley de los contrarios, una y otra especie dan cuenta de lo mismo: de esa capacidad que tienen los fantasiosos de trastocar los órdenes aparentemente inapelables.

También Borges tiene un cuento en el que se violentan las fronteras del tiempo y del espacio. Me refiero a “El Aleph”, donde un hombre descubre, en un sótano, un maravilloso punto en el que se concentra el universo, su pasado, presente

y futuro. Los dos textos –“Un suceso sobre el río Owl” y “El Aleph”–, aunque el uno se circunscriba a la experiencia íntima de un personaje y el otro se ocupe de una experiencia en la que se involucra al universo, parten de una misma idea que planteó Heráclito y que Borges ha repetido hasta la saciedad: todo es uno, en el uno se puede contener el universo, un instante puede ser todos los instantes, un espacio puede contener todos los espacios. La física es una ciencia estéril en los dominios de la imaginación. La imaginación, por el contrario, es poesía fecunda que ha enriquecido desde la antigüedad a la física y a todas las ciencias.

Borges, el más humilde de los escritores, ha dicho que quizás la historia de la literatura no sea más que la de unas pocas metáforas, y ha agregado que sus relatos no los inventa él, que se los dicta alguien o algo, tal vez el mismo genio que le dictaba la sabiduría a Sócrates.

En la cuentística predomina, como en ningún otro campo, la democracia: cualquier tema bien tratado puede dar origen a un buen cuento. Léase si no “El árbol”, de María Luisa Bombal: la caída de un gomero permite la creación de un texto de los más hermosos y sugerentes. Como dice Cortázar, “no hay temas buenos ni malos, hay solamente un buen o mal tratamiento del tema”.

La mayor parte de los buenos cuentos involucra una ruptura, una crisis. La felicidad, por ello, es mal asunto para un cuentista. Por la misma razón es que tantos autores han declarado preferible irse al infierno, donde hay más variedad, que aburrirse en el cielo, donde se trata de cantarle alabanzas al Señor y contemplar su Majestad. La descripción de un fragmento de la vida o de la naturaleza, sin fragmentarlo, iluminarlo, exaltarlo o violentarlo de alguna forma, con dificultad dará material para un buen cuento.

Es la lección que nos da Kafka en la primera línea de *La metamorfosis*: para crear el *pathos* narrativo es necesario descubrir y revelar aquello que de extraño e insoportable tiene lo cotidiano. Estoy seguro de que más de una persona ha despertado en la mañana y descubierto que se ha convertido en un monstruoso insecto.

Contar la vida tal y como parece —no tal y como es— carece de gracia. Vivimos convencidos, por una multitud de falacias, de que somos felices y que nuestra vida es soportable. Romper estas falacias, a las que contribuyen la televisión y la subliteratura, es una de las funciones de la buena literatura.

Un buen cuento puede desnudar al lector de sus mentiras y hacerlo afrontar su vida más auténticamente. Recuerdo ahora —en el momento en que escribo esto y de nuevo cuando lo leo— un cuento de Revueltas, ese retórico que se salvó para las letras por las exigencias de contención que le impuso al género breve. El cuento que recuerdo es “Lo que sólo uno escucha”. En él, un violinista en decadencia, antes de morir, interpreta una pieza de fantástica brillantez y dificultad. En la pluma de Revueltas el acto adquiere dimensiones verdaderamente universales y mesiánicas: la interpretación es el acto final mediante el cual el violinista se salva ante sí mismo, se justifica y se libera de la mezquindad de su propia vida.

Revueltas, mediante un certero cambio de punto de vista, rompe la distancia que existe entre el violinista y su público —que en realidad es su propia conciencia, pero también es el lector— y hace que este último comparta la experiencia de salvación previa a la muerte.

Y nos hallamos aquí ante otra de las funciones del cuento en particular y del arte en general: permitir que los lectores y todos aquellos que gocen de una obra, penetren en conciencias ajenas, se transformen en otros, vivan más vidas, y gracias a

ello gocen con mayor profundidad de las posibilidades que les ofrecen sus propias existencias.

Pienso que el cuentista debe ser un hombre abierto a toda posibilidad, sin límites sociales, sin restricciones ni cortapisas, sin sentimiento del ridículo, sin pudor si se quiere, porque sólo los espíritus amplios y libres pueden entender la variedad infinita que ofrecen el género humano y la naturaleza.

La leyenda negra de autores como Poe, Lovecraft, Dostoievski no es siempre parte de una escueta concepción romántica del mundo, sino resultado de una actitud vital que los seres convencionales que los rodearon no supieron comprender. Saber que nada hay de vituperable y sin explicación en los más peregrinos actos de los hombres es parte de la serena actitud de la mayor parte de los grandes escritores. Quien no esté dispuesto a romper con lo que existe de frágil y sofo, quien se pliegue a la autoridad de los imbéciles que son quienes generalmente se ocupan de la política, quien se deje enterrar por las minucias cotidianas y sepulte en ellas su imaginación, no puede ser un buen cuentista.

Condición indispensable del cuentista es la libertad, aunque la descubra en una mazmorra, como le sucedió a Cervantes. Sólo siendo libre, el hombre es capaz de llegar a la raíz de sus temas. Jamás la censura debe preocuparle, jamás el temor a lo que pensarán sus contemporáneos. Quien escribe pensando en la censura o en la aprobación es como quien pretende nadar con las botas puestas, o como quien, para usar la expresión del poeta español Blas de Otero, “tiene alas de cadenas”. La moralidad y los principios, las premisas, no deben existir previas a la escritura del cuento, sino que deben ser consecuencia de éste, y deben obedecer a la lógica de las acciones y de los personajes, y no a las debilidades del autor.

Si pretendiéramos demostrar en un cuento que los obreros son buenos y los capitalistas malos, que las mujeres son intuitivas y los hombres racionales, haríamos con certeza copias acartonadas de nuestras ideas y mentiríamos no sólo al suponer que la realidad obedece a nuestras ideas, sino al empobrecer sectores de la existencia que siempre son más complejos que cualquier generalización. El siguiente es el primer principio que debe tener presente el cuentista: nada es lo que parece ser; ni el bueno es bueno del todo ni el malo es malo del todo. Un hombre, cualquier hombre, contiene en sí la posibilidad del infinito. La condición del hombre es ambigua y eso es lo que hace posible el arte. Si tal cosa no sucediera, la ciencia podría dar cuenta por completo de la complejidad de los seres humanos. El arte sería un lujo que desaparecería. En la literatura, aún más que en las ciencias, funciona la teoría de la relatividad.

En la mayor parte de los cuentos, es más importante el acto que la reflexión sobre el acto; la presentación de los personajes, que los conceptos que sobre ellos emita el narrador.

Otra idea tradicional y archisabida es que en los cuentos —como en la mayor parte de las obras literarias— debe haber una transformación. ¿Transformación de qué? Digamos que de la médula. En ciertos cuentos la médula es el personaje, en otros la acción, en otros el ambiente.

“Remedio para melancólicos”, de Ray Bradbury, muestra a la perfección cómo se lleva a cabo una transformación del espíritu de una adolescente por medio de la narración de una serie de sucesos. La chica sufre de melancolía y logra superarla mediante el descubrimiento del amor. A esta transformación, casi metamorfosis —concepto básico en la literatura desde Ovidio y aun desde antes, en la fábula de Eva y la serpiente—, asiste el lector gracias a su inteligencia y su sensibilidad, que van interpretando los indicios que el autor le va cediendo.

Bradbury tiene una gracia –y dice Fray Luis de León que la gracia es la belleza del alma– que poseen muy pocos cuentistas: es el don de la poesía. Pero su poesía no se da por medio del alambicamiento en el lenguaje o de las figuras retóricas, sino por medio de un lenguaje simple que es fruto de la amorosa contemplación de las cosas y de los seres humanos.

Generalmente –por una fatalidad propicia a las fuerzas del bien–, triunfan los valores morales. Nunca un buen texto estimula el vicio o la corrupción. Presenta, sí, las lacras del mundo, pero actúa en el lector a la manera de reactivos. Es lo que sucede en los sueños donde se llevan a cabo actos terribles, pero que impulsan a reflexionar sobre la vida y persiguen un mejoramiento de la actitud frente al mundo.

Recordemos ahora otra transformación célebre, en este caso no del personaje central, sino de quienes lo rodean. Una mujercita humilde del cuento “Bola de Sebo”, de Guy de Maupassant, es la que mueve a la transformación de los personajes en torno a ella. La mujer va en un carruaje, acompañada por *damas de la sociedad*, un caballero peripuesto y una monja. La mujercita –posiblemente una prostituta, a juzgar por su atuendo y su actitud– es despreciada por aquellas *buenas gentes*. El carruaje sufre una avería y el grupo se ve obligado a permanecer una noche en campo abierto. *Bola de Sebo*, la mujercita, ofrece sus viandas a las personas que la acompañan. Los pasajeros, hambrientos, rompen sus prejuicios y hacen amistad con la viajera de profesión dudosa. Comen opíparamente y pasan una noche de amistad y jolgorio. Al amanecer el carruaje es reparado. Los viajeros llegan a la ciudad y se restablecen las distancias sociales. La mujer vuelve a ser una prostituta indigna de una mirada, y los pasajeros retornan a su dignidad de personas probas que no se rebajan a despedirse de *Bola de Sebo*.

Lo que Maupassant ha hecho es mostrarnos el enfrentamiento entre dos tipos de moralidad. Y lo ha hecho sin endilgarnos discursos. Actos, actos, actos y no conceptos. Guy de Maupassant con este cuento da una lección inolvidable de la secreta alquimia que se requiere para llegar a entender la vida y sus mezquindades.

Hay tantos tipos de cuentos como cuentistas. Generalicemos para poder hablar de algo: están los cuentos eruditos de Poe y de Borges; los que se centran en un instante significativo de la vida como “Remedio para melancólicos”, “Un suceso sobre el río Owl” de Ambrose Bierce y “Lo que sólo uno escucha” de Revueltas; los que se basan en una metamorfosis social o individual como “Bola de Sebo”; los que se emiten por medio de un merolico o discurseador; los que se basan sólo en la descripción de actos, como algunos de Hemingway, y así sucesivamente podríamos enumerar especies y especies, para intentar dar cuenta de un universo literario paralelo y tan rico como el que nuestros sentidos perciben y nuestra imaginación construye.

Aunque se pueda fabricar toda una ciencia en torno al arte de escribir y analizar cuentos, nada puede sustituir al acto de lectura; en él, de una manera natural, se manifiesta la creación y vive un nuevo género de realidad. Una realidad paralela a la conocida, pero concentrada, interpretada sutilmente, por una persona que se ha dedicado a estudiar la realidad exterior e interior, todos los campos del conocimiento, para ofrecer, en pocas páginas, no sólo diversión sino pasión compartida. El cuentista es un vividor, explotador de la experiencia, un vampiro de sus semejantes, que todo lo pone en función del momento luminoso en que pueda sentarse a escribir, a descubrir, las epifanías que pasan velozmente por su imaginación, su memoria o sus sentidos. Pero no llega a esos momentos inspirados, o de catarsis, o de explosividad vital, o de eclosión

del inconsciente, sino gracias a su disciplina, al sudor ante la máquina, a la represión de la energía, a la acumulación de los conocimientos, a la larga maduración de una idea que de pronto florece, a la contemplación prolongada de ciertas palabras y ciertos símbolos en los que está cifrado eso que buscan no sólo los artistas sino todos los seres humanos: el sentido, el significado, la función del hombre sobre la tierra. Cada hombre, como cada insecto, por pequeño o extraño, por absurdo o simétrico que sea, tiene o debe tener un objetivo sobre la tierra, y si no lo tiene, lo busca. La creación de un cuento y la aparición de una nueva especie vuelven a actualizar este problema, que después del molesto asunto de la subsistencia, es el más importante al que pueda enfrentarse cualquier ser.

LA MECÁNICA DEL CUENTO ERÓTICO²

Jorge Luis Borges, ese fabricante de citas célebres, dijo que las metáforas son muy pocas y que todas ya están inventadas. Yo, que no soy un académico, sino algo como un escritor de historias o un tergiversador de los relatos que me ofrece mi realidad, he llegado a la conclusión de que esas metáforas no son pocas sino una sola: el acto erótico, que remite y relaciona todos los temas y universos posibles. No se trata, por supuesto, de aplicar un freudismo ramplón a la teoría literaria, puesto que ni soy psicoanalista ni soy teórico de la literatura, aunque de todos modos, como escritor común y corriente, es decir, como megalómano convencional, me siento en derecho de hablar sobre el cielo y el infierno, sin olvidar, naturalmente, la tierra.

Decir que la única metáfora es el acto erótico puede entenderse como una falacia que tiene varias vertientes o filones. Y a quien quiera argüir que basar una serie de teorías en falacias es un absurdo elevado a la absurdísima potencia, me permitiré reconstruir que más absurdos hay en la tierra que coherencias y lógicas, y más aún, que la metáfora misma es un absurdo lógico pero un hallazgo literario.

Para circunscribir un tema que de por sí englobaría todo lo posible, tanto lo existente como lo imaginario, me limitaré a establecer relaciones entre el cuento (la creación y la lectura)

² Conferencia dictada el 19 de octubre de 1996 en el XXI Congreso de Lenguas y Literaturas Hispánicas en Indiana, Pensilvania, Estados Unidos.

y el acto erótico. Veamos cómo se vincula el erotismo con la literatura, y más específicamente, con el cuento. Lo primero que tiene que existir entre los participantes de un encuentro erótico es la atracción. Pienso que mientras más intensa y desconocida, mejor. Relaciono toda esta atracción con una fuerza atávica, telúrica, irracional, que me lleva a buscar parentescos con otros ámbitos de la experiencia humana. Súbitamente viene a mí el célebre Maelström del cuento de Poe: un remolino en el mar que engulle todo lo que se pone al alcance de su voracidad y que el narrador ve desde un acantilado. Pues un cuento, un buen cuento tiene que ser como ese remolino, como ese vórtice, al cual el buen lector no podrá resistirse. Tenemos aquí el primer ingrediente de la receta que podrá darnos dos platillos fuertes del menú que nos ofrecen Dios o la naturaleza: la celebración erótica y el banquete literario. Tenemos aquí también la primera gran metáfora que nos obliga a consustanciar cuento con acto erótico: el remolino que atrae, atrapa y transforma, si es que la víctima sobrevive al vértigo.

Con la celebración literaria y el banquete erótico debe ir aparejado el misterio: tanto el misterio de un buen cuento como el misterio de una mujer (voy a adoptar el punto de vista que más me conviene y acomoda, es decir, el masculino) deben ofrecer y conservar un núcleo de significación, una zona oscura, inaccesible, que permita y obligue a su posterior exploración. Una buena mujer, como un buen cuento, exigen relectura. Y en algunos casos esas relecturas pueden hacerse casi de manera cotidiana, con lo que tendríamos, pues, ese extraño fenómeno que se llama amor conyugal.

Entiendo que estoy manejando una serie de lugares comunes, que por comunes, tanto pueden tornarse caricatura como pasar por verdades de bulto.

Vayamos al aspecto de los procedimientos. Un buen cuento requiere sutileza, gracia en la develación del misterio, cariño en el manejo de las palabras. Cualquier torpeza o desvío, cualquier digresión, pueden echar a perder esa unidad de efecto que pedía Poe. Un buen cuento requiere que se lea de una sentada, para que se conserve viva esa excitación, esa exaltación, esa posesión o alejamiento de la realidad circundante. “Toda excitación intensa debe ser breve.” Esa es una razón psicológica que esgrime Poe para sustentar su alegato en favor de la brevedad. En el campo erótico se da la gran paradoja de que se quiere prolongar lo que se desea apurar. En este aspecto, los amantes se parecen a los niños que apenas se atreven a tocar su helado con la punta de la lengua. Pero tanto el helado como la excitación amorosa, si se aplazan demasiado, terminan por derretirse. Un final demasiado explícito en un cuento o un final apresurado corresponderían a dos etapas del disfrute del helado que echarían a perder el placer: comérselo demasiado frío o cuando ya está derretido y ha dejado de ser helado para convertirse en líquido. El helado debe ser comido en cierto momento, de la misma forma que el acto erótico debe ser consumado en el instante en que los dos jolgoriantes logren cierto estado de cristalización erótico-amorosa.

El acto amoroso y el acto de la escritura del cuento exigen un desnudarse gradual, un tratamiento ritual y a la vez satánico: se trata de destruir lo que se quiere conservar, de revelar lo que se desea ocultar.

Un buen acto erótico-amoroso (y espero disculpen que yo relacione amor con erotismo, pero me es inevitable, tal vez porque a medida que pasan los años me vuelvo más conservador, o porque supongo que para que el erotismo sea tal se necesita la luz que transforma un impulso eléctrico en una emoción, una emoción en una racionalización, una racionalización en un pen-

samiento y un pensamiento en un recuerdo) exalta, eleva, sublima y derrota, permitiéndole al hombre caer con la conciencia limpia en el territorio del sueño. Lo mismo sucede con un buen cuento. Éste sirve como trampolín hacia nuevas dimensiones, como un ojo aplicado a la cerradura. Un buen cuento no se termina una vez que el lector cierra el libro, sino que sigue actuando como un fermento y de alguna manera cambia la percepción del mundo. (Me parece estar repitiendo lo que ya varios, entre ellos, Cortázar, trajinaron..., pido disculpas, reconociendo que sólo existe un tema, el erótico, y, naturalmente, sólo existe un autor, cuyo nombre es impronunciabile.)

Un buen cuento es un escape de la realidad convencional, es un tiempo de excepción, una ruptura en la cotidianidad, de la misma forma que un acto erótico representa una fundación especial, en cierta forma mítica, y paradójicamente personal, en la que dos seres construyen el edificio de su propia religión (que puede ser tan fatalmente aburrida como una misa en mi parroquia en la Colonia Ferrocarrilera de Xalapa o fulgurante y apocalíptica como una de esas películas de Hollywood en las que se destruye un mundo para arrancar un suspiro del espectador).

Sé que muchos de estos términos (mito, religión, sagrado, etc.) pueden sonar obsoletos o cargados de sentidos que prefiero eludir. Habitamos un mundo donde los *bites*, es decir la reducción de todo a impulsos eléctricos, comienzan a avasallar. No es nada sorprendente esto que está sucediendo: es algo perfectamente natural. Las computadoras están transformando el mundo en un gran cerebro, que todo lo conoce y lo controla. La computadora, se ha afirmado, es una extensión elementalísima del funcionamiento del cerebro, cuyo principio básico consiste en relacionar neuronas por medio de impulsos eléctricos.

Vayamos a otra parte. A lo que se ha llamado la experiencia de Bernard,³ citada por el filósofo Jean Guitton en su libro *Dieu et la science*.

Esta experiencia es muy simple: tomemos un líquido, por ejemplo el agua. Hagámosla calentar en un recipiente. ¿Qué constatamos? Que las moléculas del líquido se organizan, se reagrupan de una manera ordenada para formar células hexagonales, un poco parecidas a segmentos de un vitral. Este fenómeno, al que no se le ha puesto atención frecuentemente, se ha conocido como la inestabilidad de Bernard [...] ¿Por qué y cómo estas células aparecen dentro del agua? ¿Qué es lo que pudo producir el nacimiento de una estructura ordenada en el seno del caos?

Esta misma pregunta es la que nos podemos hacer a nivel de electricidad cerebral. ¿En qué momento los impulsos electromecánicos se transforman en pensamiento, creación, y hacen que el hombre sea algo más que una masa animada? Es aquí donde caemos en cuenta de que la ciencia hasta el momento no ha explicado nada a fondo, que seguimos siendo un misterio, y que sólo conocemos superficialmente el funcionamiento de un aparato físico-psíquico cuya verdadera esencia, origen y fin ignoramos.

Y al caer en cuenta de nuestra ignorancia podemos descansar en la certeza de que ni en el erotismo ni en la creación literaria hay realmente explicaciones válidas. Hay juegos ingeniosos como los de los niños, o aburridos como los de los amigos semióticos, que de alguna manera han de ganarse la vida, pero nunca habrá fórmulas que vayan al puro fondo.

³ Jean Guitton, *Dieu et la science*, Grasset et Frasquelle, París, 1991 (la traducción es mía). El libro apareció capítulo a capítulo en *La Ciencia y el Hombre*, revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., México.

Los escritores, en el acto de sacar un cuento del caos de la vida cotidiana, son como esa agua que entra en ebullición; los escritores disfrutan de esa magnífica inestabilidad que ya no es la de Bernard sino otra, cuyo nombre no se ha acuñado. Los escritores viven a media agua entre la realidad y la fantasía: por eso generalmente son pésimos maridos y peores padres de familia. Viven, literalmente, más del otro lado que de éste.

Pero sigamos con los diálogos de Jean Guitton: “Tengo la tentación de establecer una analogía entre la formación de estas estructuras y la emergencia de las primeras células vivientes. ¿No habría acaso, en el origen de la vida, en el seno del hervor primitivo, un fenómeno de autodestrucción comparable a aquel observado en el agua calentada?”.

Tanto la creación de un texto literario como un buen acto erótico consisten en un sobrecalentamiento de la estructura cerebral y una alta excitabilidad del organismo en acción. Es algo parecido a lo que sucede cuando se consumen hongos alucinógenos: hay una exaltación de la sensibilidad, una percepción del más allá sin salir del aquí y ahora. Tanto el amante juicioso como el creador de un buen cuento y la persona que ha consumido hongos y ha disfrutado de un buen viaje tienen comunicación con otras esferas de conocimiento y de percepción. He aquí la estructura de vasos comunicantes: erotismo, literatura, experiencia de lo sagrado. Nuestra metáfora del Maelström ahora crece: ya no es sólo el remolino que absorbe, sino la experiencia que altera, una especie de hoyo negro que nos da entrada a otra dimensión, a otra experiencia de la vida y del tiempo.

Estos tres territorios de lo humano –lo sagrado, lo literario y lo erótico– son los que diferencian al impulso eléctrico del pensamiento. Un buen cuento, un acto erótico pleno, una comunión con lo sagrado, son tres niveles de la restauración

de los tejidos que la vida contemporánea va lesionando. A medida que va pasando el tiempo y que se va haciendo más sofisticada la tecnología, el hombre tiene una mayor capacidad para destruir la Tierra y para destruirse a sí mismo, pero también mejores instrumentos para restaurarla y restaurarse.

El hombre parece ser un accidente que surgió sobre la Tierra, del mismo modo que ésta parece un accidente en el Sistema Solar, y éste un accidente en la Vía Láctea. Todo parece accidental mientras no se pruebe lo contrario. Pero el accidente, en el acto de ser accidente, se torna necesario. Tal vez el mismo universo haya sido un accidente. Acaso el universo no sea otra cosa que un descuido de Dios. Los científicos, a partir del reinado de la teoría del campo cuántico, aseguran que el universo físico observable no está hecho de otra cosa que de fluctuaciones menores sobre un inmenso campo de energía. ¿Y qué son el erotismo y la creación sino fluctuaciones de energía, modificaciones en el nivel de energía acumulada? Los seres humanos somos un microcampo magnético donde se escenifican pequeñas tragedias y jolgorios, que no son otra cosa que cambios de energía. Reconocerlo y disfrutarlo nos hará más sosegados en el momento en que nuestras neuronas reventen su último chispazo y nos entreguen a la muerte, que debe ser “un océano infinito de energía que tiene la apariencia de la nada” en palabras del físico John Wheeler. Pero todo lo anterior no debe preocuparnos demasiado. Mientras tengamos acceso a los pequeños paraísos del erotismo, la literatura y la experiencia de lo sagrado podremos ser felices sin saber a ciencia cierta cómo se llama la más irreductible de las partículas atómicas.

Sócrates tuvo razón cuando afirmó que sólo sabía que no sabía nada. Pero también tuvo razón Henri Bergson al consolarlos con la idea de que el hombre sólo puede soportar la per-

cepción de una parte menor del universo y que si quisiera abarcar más, se volvería loco. El erotismo, la literatura y la experiencia de lo sagrado son condensaciones, metáforas, de ese universo inconmensurable, de ese mar de energía del cual nacimos y al que regresaremos. Estos tres territorios de la experiencia humana son pequeños ombligos de poder, hoyos negros, Maelströms, que podemos tener en casa sin correr el peligro de suscitar conflagraciones irremediables.

EL PÁJARO QUE CRUZA POR EL CIELO DEL CUENTO⁴

Un texto clave para comprender lo que es un cuento se halla en la novela *Stephen Hero*, de James Joyce, en la cual Esteban, el protagonista, en medio de sus reflexiones, logra recuperar para la literatura un término que luego haría una larga carrera entre teóricos y escritores: *epifanía*. El término epifanía proviene del griego y significa “lo que aparece, lo que se manifiesta”.

¿Qué entendía Esteban por epifanía? Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual motivada por cualquier circunstancia, por nimia que fuera, de la vida.⁵ Este concepto de epifanía tiene una relación indudable con un término filosófico y con un descubrimiento literario de un afamado y poco leído escritor francés. El término filosófico al que me refiero en primer término es el de *anagnórisis*, utilizado por Platón. Según la teoría de la anagnórisis, la percepción de un objeto de esta realidad que nos rodea nos remite al recuerdo del arquetipo, es decir, al recuerdo del primer y perfecto árbol, de la primera y perfecta mujer, etcétera. Quizás recuerden que la

⁴ Conferencia dictada en la Universidad Nacional de Colombia el 27 de abril de 1998 para inaugurar las celebraciones de los diez años de la fundación de la carrera de Letras.

⁵ James Joyce, *Stephen, el héroe*, trad. de José María Valverde, Lumen, Barcelona, 1978.

idea básica de Platón es que vivimos en un mundo de sombras, en un submundo, modelo degradado de otro mundo, que es el *topos uranos*, es decir, el mundo perfecto, el de los arquetipos. Según esta concepción, lo que vemos en esta vida son sombras de otra realidad más alta, que hemos perdido y a la cual deben aspirar los hombres.

El descubrimiento literario al que hice referencia diez líneas arriba es el que hace Marcel Proust y que le llevó siete libros exponer y toda una vida publicar: tal descubrimiento es que un objeto o suceso de la vida presente nos recuerda algo que se halla oculto entre los pantanos del inconsciente.

Esteban –volviendo a nuestro hilo rojo– “creía que le tocaba al hombre de letras registrar esas epifanías con extremo cuidado, puesto que ellas mismas son los momentos más delicados y evanescentes”. Estoy de acuerdo: la experiencia me dice que cada uno de los cuentos que he logrado extraer de mi vida son resultado de momentos especiales, de iluminaciones, del súbito descubrir de un ángulo de simetría en el mundo o de una coherencia antes no concebida. Scott Fitzgerald, en un texto que tituló “Cien salidas en falso” dice que, siempre que escribe un cuento y éste le sale bien, tiene que partir de una emoción que le ha sido cercana y que pudo comprender.⁶

Hablando de un caso que me es más cercano diré que la mayor parte de mis cuentos nacen de experiencias y emociones personales, pero que ha habido dos o tres textos que resultan de la lectura de notas periodísticas. Tengo también cuentos que surgen del hecho de haber conocido a personas admira-

⁶ Scott Fitzgerald, “One hundred false starts”, en *Afternoons of an Author*, Plaza y Janés, Nueva York, 1957.

bles, particulares o curiosas. Tal es el caso de “¿Quién no conoce a Sammy McCoy”, “Juan flemas despierto otra vez”, “Arrepiéntete pecador” y “Próxima guerra en Alaska”. Sólo tengo un cuento escrito a la manera de Poe, es decir, utilizando el método científico: se trata de “Historia de un orificio”. Los cuentos de mi autoría que involucran aventuras con mujeres, generalmente resultaron de aventuras –más imaginarias que reales– con mujeres. No tengo miedo alguno a utilizar material autobiográfico en mis cuentos y no sigo los consejos de Chéjov al respecto: mi subjetividad tiñe muchos de mis cuentos y ello hace que yo sea precisamente quien soy.

También hay cuentos que nacen con la pureza de un diamante: no resultan de una historia que le cuentan a uno ni de personajes interesantes ni de notas periodísticas, sino de algo que se ve, de una frase que se escucha. Tal fue el caso de “Una rosa para Emily”, el célebre cuento de William Faulkner. Ese cuento surgió, según el mismo autor, “de la imagen de una hebra de cabello en la almohada en una casa abandonada”. Un cuento mío, que Luz Mary Giraldo seleccionó para una antología del cuento colombiano del Fondo de Cultura Económica y que se llama “Las tablas crujientes”, nació de haber escuchado la siguiente frase de los labios de una anciana norteamericana que fue mi alumna en los cursos para extranjeros de la Universidad Veracruzana: “En una casa de madera no se puede tener secretos”.

Algunos cuentos nacen de un arrebato (recuerden que para los griegos el amor era un arrebato, incluso una rabia). Otros cuentos nacen como iluminaciones, como visiones súbitas que hay que atrapar antes de que se disipen. Otros cuentos nacen de la molienda y remolienda de una idea o de un tema: son como obsesiones, que un día encuentran su punto de madurez, y caen del árbol: es decir, de la imaginación al papel.

Imagino que lo que llamaba Esteban *epifanía* tiene más relación con el arrebato que con la obsesión. El arrebato es como un ataque de epilepsia, que viene y se va, dejando al enfermo ignorante de lo que le ha sucedido; la obsesión tiene mucho que ver con motivos patológicos, es constante e involuible. Desde este punto de vista, el cuento nacido de una epifanía sería más puro que el nacido de una obsesión, pues pertenece al territorio de la iluminación y no al de la patología.

Hay algunos cuentistas que buscaron sus cuentos en sus propias patologías. Ejemplos: Poe y Nerval. Otros cuentistas prefirieron buscar sus cuentos en iluminaciones, en descubrimientos exteriores a sus propias personalidades: Borges, por ejemplo, y acaso García Márquez.

Avanzando en el texto de Joyce sobre las famosas epifanías leemos: “En el momento en que se alcanza el foco, el objeto queda epifanizado. Es precisamente en esa epifanía donde encuentro la tercera, la suprema cualidad de la belleza”. En efecto: el cuento es un súbito recorte de la realidad, un trozo vibrante de vida, que nace, crece, madura y, con suerte, llega a su publicación. El cuento es una especie de territorio aislado del resto del mundo por el cuentista; es, en verdad, un universo completo, que no necesita luz, agua o sustento provenientes del exterior. Es una casa autótrofa, que se alimenta a sí misma. Un cuento no puede ni debe depender de nada exterior a él.

Un buen cuento reproduce con pocos elementos la historia completa de la creación, nos describe el delirio de un ser humano, nos cuenta la iniciación de una persona en las lides del amor, cifra en un solo gesto una batalla, nos permite asomarnos sin recato a una relación particular entre amantes o esposos, incluye de alguna manera, sin mencionarlos, a todos los elementos posibles.

Un buen cuentista es como un buen anfitrión, que desde la primera línea nos da hospitalidad en su casa. Veamos las primeras líneas de algunos cuentos memorables y permitámonos el juego de adivinar la identidad de sus autores:

“No espero ni pido que nadie crea el extravagante pero sencillo relato que me dispongo a escribir...”

“Al anochecer, cuando llegaron a la frontera, Nena Daconte se dio cuenta de que el dedo con el anillo de bodas le seguía sangrando...”

“Eugenio Karl salió aquella tarde de domingo a la calle diciéndose: ‘Es casi seguro que hoy me va a ocurrir un suceso extraño’”.

“Hay personas que nacen con un instinto, una vocación o, sencillamente, un deseo especial que despierta en cuanto principian a balbucir y a pensar. El señor Sacrement, desde su infancia, tuvo una idea fija...”

Veamos los títulos de los cuentos y los nombres de los autores: “El gato negro” de Edgar Allan Poe. “El rastro de tu sangre en la nieve”, de García Márquez. “Una tarde de domingo”, de Roberto Arlt. “Condecorado”, de Guy de Maupassant.

Un elemento común de todos estos inicios es que son como la punta del hilo de una madeja, como un camino de semillas que va dejando caer el cuentista para que el lector las siga hasta el final. Claro que cada cuento tiene su modo de zarandear al lector desde el puro inicio: hay unos que lo motivan con la simple descripción del repiqueteo de unos tacones en el suelo, otros crean una atmósfera opresiva, otros abren con una frase filosófica lapidaria, y otros, como los cuentos de Katherine Mansfield, inician describiendo una situación lo más doméstica posible.

Volvamos, para no perdernos, al texto de Joyce: “Tu mente, para aprehender ese objeto (es decir, el objeto epifanizado), divide el universo entero en dos partes, el objeto y el vacío que no es el objeto”.

El cuento es una suspensión del tiempo y del espacio convencionales. Del tiempo, por dos razones: porque rompe el tiempo real del lector (con sus cotidianidades) al meterlo de lleno en el tiempo del texto y porque descuaja un suceso de toda historicidad, para convertirlo en un universo cerrado, con principio y fin. El cuento es como una célula aislada por un científico, en la que se cifra todo; es como un cromosoma, que contiene todo lo que se va a desarrollar en la mente del lector.

Una característica muy importante del cuento es que debe ser como un árbol, pero como un árbol muy especial: que tenga raíces, tallo, ramas y frutos, pero también su propia tierra y su propio aire. En otras palabras, el cuento tiene que ser autónomo, no debe depender de nada (ni de la historia, ni de la filosofía, ni de la actualidad...). El escritor José de la Colina tiene una frase muy interesante al respecto: “Si un escritor no logra que su cuento se sostenga por sí mismo, como aquel puñal del pensamiento visto por Macbeth, o como aquella sonrisa del gato, vista por Alicia, entonces mejor será que se dedique a cualesquiera otros géneros: el ensayo literario, la crítica, la crónica bursátil, la reseña de modas”.⁷

Un cuento debe ser como una de esas casas que se construyen para durar siglos: debe tener una estructura que mantenga al cuento armado incluso cuando haya terremotos; debe tener circulación de aire por medio de ventanas o conductos especiales, debe tener un sistema de drenaje, debe tener luz, cimientos fuertes y un techo que no deje filtrar el agua y que proteja contra los rayos de luz.

⁷ José de la Colina, “El cuento tras el cuento”, *Textual*, revista de *El Nacional*, núm. 1, México, febrero de 1997.

Todo en la naturaleza parece estar integrado de una manera sutilísima, todo parece compartir un mismo tejido, y si las ratas —como dice Fernando Vallejo— tienen una pasmosa semejanza cromosómica con los seres humanos, los cuentos y las casas comparten milimétricamente sus características.

Veamos: un cuento debe tener cimientos sólidos: que el lenguaje se ajuste a lo que se cuenta; que sea verosímil, que sea interesante, que su longitud no exceda lo que su intensidad permita, que sea significativo, que abra puertas al lector. Un cuento debe tener una estructura como la de las casas: una serie de varillas de hierro bien amarradas que se entierren en los cimientos, a los que se unirán por medio de cemento; a esas varillas se amarrará el tejido de otras varillas de hierro que formarán los pisos y el techo. La estructura del cuento debe estar formada por las escenas básicas: el planteamiento de una intriga, el desarrollo y el desenlace. Algo tiene que atarse al principio del cuento, para que algo se desate al final (o a la inversa). Y esto, que parece referirse solamente al cuento tradicional, puede aplicarse a todos los demás. En un cuento no debe haber elementos ociosos, y si un pájaro cruza por el cielo del cuento, ese pájaro debe tener una función bien específica. Si no es así, mejor que se vaya a volar a otra parte.

Bueno, pero una vez epifanizado un suceso, un recuerdo, una historia, es decir, una vez que el escritor logra esa iluminación y corre a escribir su texto antes de que reviente como una pompa de jabón o acabe como una promoción por tiempo limitado, ¿qué hace el escritor, qué debe hacer?

El mismo Esteban nos responde: “Luego viene el análisis. La mente considera el objeto en su totalidad y en sus partes, contempla la forma del objeto, atraviesa todo rincón de su estructura”. Sutilizando estas palabras, diremos que el escritor, que ya tiene el embrión de su cuento en el papel, es decir, su epifanía a

medio tostar, debe aplicar ya no el sentido estético, sino el racional, debe considerar las partes del cuento, para buscar la armonía. Buscar la armonía quiere decir tratar de que sus piezas cuadren con perfección y funcionen acabadamente las unas con las otras, formen un conjunto concertado, como sería el de un sistema solar o el de una sinfonía de Mozart.

Y aquí debemos recurrir a otro filósofo para que nos ayude con su método: me refiero a Renato Descartes. Una vez que uno tiene en las manos el cuento, el átomo original, la epifanía a medio tostar, debe estudiarlo, descomponerlo, recomponerlo, en busca de una simetría, de una armonía, de un equilibrio de proporciones, que haga agradable la lectura, que la haga rítmica, que le ponga su música. En otras palabras: el escritor debe hacer el intento de entender hasta el más íntimo rincón de su cuento. Y con esto quiero decir que no sólo debe analizarlo, sino sintetizarlo: buscarle un núcleo y eliminar la impurezas. Y ahora es cuando nos explicamos por qué grandes escritores han llegado a escribir diez o veinte versiones del mismo cuento. Y como el panadero sabe cuál es el punto preciso de cocción del pan francés para que tenga su cascarón quebradizo y en el interior la masa de textura carnal, esponjosa y blanca, así el escritor debe saber cuándo debe dejar en paz un cuento y entregarlo a la imprenta o al olvido.

Pero según el Esteban o el Stephen de Joyce todavía falta un paso. Veamos cómo sintetiza su camino hasta este tercer punto, que es ya la plenitud de la epifanía: “Primero reconocemos que el objeto es una cosa integral, luego reconocemos que es una estructura compuesta, organizada; finalmente, cuando la relación de sus partes es exquisita, cuando las partes se ajustan al punto especial, reconocemos *qué* es esa cosa que es. Su alma, su quiddidad, salta hasta nosotros desde la vestidura de su apariencia”.

El escritor no puede estar seguro de que su cuento funciona hasta que lo termina por completo, hasta que descubre qué es lo que se hallaba en potencia en la materia bruta de esa epifanía, de ese informe grupo de intuiciones que fue su primer borrador.

Una idea de Borges sobre el cuento, tomada de Stevenson, es que sólo debe contener lo esencial. Y aquí es donde muchos teóricos diferencian lo que es el relato de lo que es el cuento: el relato sería un flujo, algo caótico, con ripios y meandros, con miasmas, de una narración que no busca la perfección, sino el regocijo del simple contar. El cuento sería lo estrictamente esencial, un flujo de agua clarísima que lleva a un sitio bien determinado, sin circunloquios, sin digresiones, sin personajes accesorios, sin escenas que no tengan un significado fundamental para el desenlace del cuento. Chéjov tiene una frase muy diciente respecto al papel fundamental de todos los elementos que aparecen en un cuento. Según él, si un rifle aparece colgado en la pared de un cuarto en la primera escena de un cuento (creo que se refería a una obra de teatro, pero para el efecto es lo mismo), ese rifle tiene que ser disparado en el cuento o en la obra de teatro tarde o temprano.

En este sentido, un cuento debería contar con un mínimo de escenografía, apenas lo básico. Tal aseveración me parece un exceso: cada cuento requiere de la creación de una atmósfera, de un aire cargado de presagios, que puede conseguirse ya sea con un rifle colgado de la pared o con perfume de magnolias impregnando el aire al inicio del cuento. La idea de que sólo lo básico debe aparecer pertenecería a lo que podríamos llamar la “economía del cuento”. Esta economía del cuento nos lleva a suponer que sólo la racionalidad debe privar en el cuento, lo que, sin duda, nos cerrará varias esclusas a las vías de la imaginación.

El mismo Borges despotrica contra la racionalidad, al decir lo siguiente: “No creo, contrariamente a la teoría de Edgar Allan Poe, que el arte, la operación de escribir, sea una operación intelectual”.⁸ Recordemos que Poe, en sus textos teóricos sobre el cuento, quiere guiarnos paso a paso, explicando la forma en que se puede escribir un cuento a partir de, por ejemplo, “cierto efecto único y singular”, que servirá de arranque para “inventar los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido”.⁹

Sin duda que escribir un cuento puede ser una operación altamente científica, en la que es posible y hasta necesario buscar simetrías matemáticas, personajes contrapuestos, longitud de escenas idénticas, un número determinado de palabras e infinidad de constantes que se podrían planear estadísticamente, pero en términos generales (esta es una opinión apenas) se necesita de esa epifanía que señala Esteban, de esa iluminación, de ese golpe de suerte de la imaginación, sin el cual la fuente no comienza a brotar clara y providencial. Y es por eso que desconfío de los escritores que como John Updike se sientan horas enteras ante la máquina de escribir, a ver qué cae —en descargo he de decir que disfruté enormemente la novela *¡Corre conejo!*

Me parece que el mejor lugar para el cuentista no es ante la máquina de escribir, sino ante el mundo, en el campo de batalla de la vida real. El caminar los caminos del mundo, el conocer gente, el curiosear hasta el cansancio, el ensoñar, el leer, tener libertad y tiempo, y también (esto es muy importante)

⁸ Jorge Luis Borges, “Borges cuenta cómo hace sus cuentos”, suplemento *Sábado de Unomásuno*, México, 19 de junio de 1982.

⁹ Edgar Allan Poe, fragmento de “Review of *Twice told tales*”, *Graham's Magazine*, mayo, 1842.

tener el estómago lleno, todos ellos son factores que propician la posibilidad, la facilidad de escribir. (Pero el hambre y hasta las ganas de aliviar el cuerpo a veces sirven para escribir... Recuerdo que mi relato "Viaje compartido" se lo dicté a una grabadora mientras estaba sentado en la taza del baño sufriendo por lo que debía llegar y no llegaba. ¿Conclusión? No hay ciencia alguna en el arte de escribir cuentos... Cualquier circunstancia, penuria o alegría pueden ser propicios.)

Ahora una pregunta algo ociosa pero tan lugar común que vale le pena tener en cuenta: ¿las desgracias, la ruptura de la rutina, los divorcios y las súbitas viudeces, la salida del mundo de lo cotidiano, son propicias para escribir cuentos? Sin duda. Podríamos aventurar un pequeño postulado: hay que sufrir para merecer, pero también hay que triunfar a veces para poder recordar con sentido estético los tiempos de penuria. Oigamos lo que dice la Francesca de Dante: "No hay mayor miseria que acordarse del tiempo feliz en tiempos de miseria". Ni tanto que queme al santo ni tanto que no lo alumbré. No podemos ni debemos esperar que la literatura salga de la desdicha, si no queremos celebrar la misma desdicha como fuente de felicidad. Sería tanto como celebrar de antemano el triunfo de la muerte y de las fuerzas oscuras.

¿Qué tanto vale la experiencia personal para la escritura de los cuentos? Sherwood Anderson se preguntaba si debería utilizar en su escritura palabras que no eran parte de lo que él decía todos los días, es decir, de su propio pensamiento cotidiano. La verdad es que resulta muy difícil, si no imposible, escribir sobre lo que no se conoce con las palabras que no se conocen. En términos generales cada escritor tiene su propio mundo, sus propias obsesiones y, naturalmente, su propio estilo, que está formado por las experiencias de su propia vida, sus lecturas, su lenguaje. Así como al entrar a un museo

podemos identificar con facilidad a un Picasso y diferenciarlo de un Miró o un Botero, también podemos identificar al autor de un cuento a partir de la lectura de un texto suyo. Establecer la diferencia entre un Cortázar y un Hemingway es asunto bastante sencillo para un lector avezado. Generalmente los cuentistas son monotemáticos y esto no es precisamente un defecto.

El mismo Anderson dice: “En la vida no hay historias con un argumento central”. Esto nos lleva a una reflexión sobre la verdad y la verosimilitud. El escritor de cuentos nunca debe tratar de ser fiel a la realidad, sino que debe intentar ser fiel a su pieza literaria. Esto quiere decir que la realidad tiene demasiados recovecos, demasiadas vueltas, los personajes de la vida real van demasiadas veces al baño y repiten actos poco literarios, es decir, poco interesantes, poco estéticos. Al escritor le corresponde editar esas vidas y esas situaciones, si es que de ellas quiere sacar historias interesantes y sobre todo significativas. *Verosimilitud* es la capacidad que tiene una historia de hacer que se crea en ella, que respire a sus anchas, sin que comience a cojear y a hacer detenerse al lector a preguntarse si vale la pena continuar leyendo o no.

Por *significativo* entiendo el hecho de que cada lector halle en el cuento algo que le importe, le impresione o lo transforme. Un cuento que deja impávido al lector, que lo deja intacto, sin la percepción de una nueva luz o de un nuevo azoro, es un cuento insuficiente, desechable.

Quedan por exponer muchos aspectos del cuento, pero hay uno que no he visto hasta ahora comentado por ningún escritor y creo hallar la razón de ello en un prurito de dignidad o vergüenza. El asunto es el siguiente: ¿qué hacer con el cuento una vez que está terminado, una vez que ya no tenemos dudas sobre él y nos quema como un pan caliente y queremos que lo lea el mundo entero para que nos diga que hemos escrito algo

maravilloso? En países como los latinoamericanos no tenemos el consuelo que tenían por ejemplo Scott Fitzgerald o Henry James, de saber que si les salía un buen cuento, con él podrían pagar algunas de sus deudas. Por estos lados el escribir un buen cuento nos puede llevar a varios senderos: el primero, publicarlo en un suplemento literario, lo que nos dará una fama efímera, que puede durar si acaso un par de meses; el segundo, mandarlo a un concurso, a ver si una conjunción de astros hace que gane unos cuantos miles de pesos; el tercero, guardar el cuentito con fe de labrador, para juntarlo con otros cuentitos, y formar, al cabo de diez años, un libro de cuentos que tal vez alguna editorial quiera publicar o que de pronto gane un concurso de libros de cuentos; el cuarto y más común de los destinos es fracasar en los destinos anteriores y acumular cuentos en baúles de nostalgia bajo la cama. Los cuatro destinos son bastante crueles: lo más probable es que efectivamente el cuento no se publique, el concurso no se gane, nunca se reúna un libro de calidad pareja o el volumen quede como alimento de la amargura. Casi nadie se hace rico con cuentos. Esto hay que tenerlo claro. El placer de escribir cuentos y la satisfacción de hacerlo constituyen raras habilidades que, como las de los verdaderos virtuosos del violín, encuentran su premio en el ejercicio del arte. El resto debe llegar por añadidura.¹⁰

Xalapa, 13 de abril de 1998

¹⁰ Varias de las citas de esta conferencia fueron tomadas de las recopilaciones hechas por Lauro Zavala y publicadas por la Universidad Autónoma de México: *Teorías de cuentistas I, II y III*, México, 1995, 1995, 1996.

SEXUS: LAS VARIEDADES DE LA CARNE¹¹

El amor

Casi al inicio de *Sexus*,¹² Henry Miller o el narrador de su historia hace una confesión inusualmente comprometida: “Rendirse absoluta, incondicionalmente, a la mujer que se ama es romper todas las ataduras, salvo el deseo de perderla, que es la más terrible de todas”. Es una confesión inusual, pues Miller generalmente habla de sexo, no de amor, y habitualmente confiesa desprecio a las mujeres, no devoción. Avanzando en el texto, descubrimos que la receptora de esta protesta de amor no es la esposa de Miller, Maude, sino otra mujer, de nombre Mara, a quien busca con desesperación en un salón de baile de dudosa reputación en Nueva York.

En contraste con la adoración que muestra hacia Mara, Miller se refiere a su esposa Maude como puta. Luego dice, refiriéndose a Mara: “Estoy enfermo de amor. Mortalmente enfermo...”. Y refiriéndose a sí mismo: “Soy un criminal de amor, un cazador de cabelleras, un asesino. Soy insaciable...”.

Por esos días la situación de Miller y su mujer era la siguiente: “Vivíamos en un barrio morbosamente respetable, ocupando la planta baja y el sótano de una lúgubre casa de bien.

¹¹ Conferencia inaugural del Seminario Literatura y Erotismo en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja, en Colombia, en 1983.

¹² Henry Miller, *Sexus, La crucifixión rosada 1*, trad. de Carlos Manzano, Alfaguara, Barcelona, 1960.

De vez en cuando había intentado escribir, pero la tristeza que mi mujer creaba a su alrededor era superior a mis fuerzas”.

El libro se inicia con la búsqueda infructuosa de Mara. Cuando finalmente logra una cita con ella, la lleva a cenar, paga la cuenta (haciendo malabarismos, pidiendo prestado, como de costumbre), montan en taxi y salen...

Montamos en un taxi y, mientras giraba, Mara impulsivamente se me subió encima y se puso a horcajadas. Echamos un polvo de espanto, mientras el taxi daba bandazos, nuestros dientes chocaban, nos mordíamos la lengua, y ella vertía jugo como sopa caliente. Al pasar por una plazoleta abierta al otro lado del río, justo al amanecer, capté la mirada asombrada de un guri, al pasar a toda velocidad. “Está amaneciendo, Mara”, dije, intentando soltarme con suavidad. “Espera, espera”, me rogó, jadeando y agarrándome furiosamente, y acto seguido se sumió en un prolongado orgasmo en que pensé me arrancaría la picha.

Este es casi el modelo del acto erótico amoroso de Miller: el arrebató, la llegada al coito casi sin transición, sin preliminares y el orgasmo abundante, desbordado, de la mujer.

Los amigos de Miller se extrañan de verlo tan enamorado. Él lo verifica, al decirle a Urlic, compañero de fechorías: “Quiero decirte una cosa... quiero decirte que estoy enamorado, locamente enamorado. Sé que parece ridículo, pero esto es diferente. Nunca había estado así antes. Me preguntas si tiene un buen polvo. Sí, magnífico... Pero eso me importa un comino”.

Y Urlic le responde: “¿Ah, sí? ¡Hombre, eso es nuevo!”. El enamoramiento no impide que Miller, en una fiesta en la misma casa de Urlic, eche otro de sus célebres polvos de gallo con una mujer enteramente desconocida, la esposa de un parálítico que descubre a Miller, medio borracho, orinando con la *polla* semi erecta en la mano...

La cogí de la mano y la hice entrar de un tirón, al tiempo que cerraba la puerta con la otra mano. “No, por favor, no haga eso”, suplicó, con expresión de absoluto espanto. “Sólo un momento”, le susurré, mientras le restregaba la polla en el vestido. Apreté los labios contra su boca roja. “Por favor, por favor”, me suplicó, intentando zafarse de mi brazo. “Me va a deshonorar.” Sabía que tenía que soltarla. Puse manos a la obra rápida y furiosamente. “Te voy a soltar”, le dije. Sólo un beso más.” Dicho eso, la recosté contra la puerta y, sin molestarte siquiera en levantarle la falda, se la clavé una y otra vez, lanzándole una densa descarga sobre el vestido de seda negra.

No es necesario abundar sobre el carácter machista de las escenas sexuales de Miller, sobre el hecho de que trata a las mujeres como objetos o que lo suyo se convierte no en literatura realista, sino en una especie de sexo-ficción, donde las mujeres se le entregan una tras otra, casi sin preámbulos. Sexo-ficción para los seres humanos convencionales, para quienes el llegar a una copulación con una mujer requiere una serie de acercamientos, de ceremonias, de ritos, generalmente largos y a veces tediosos. Que Miller era una persona encantadora, lo atestiguan muchos de sus amigos. Incluso el mismo Henry, percatándose de ello, en ocasiones se endiosa y pone en labios de las mujeres que lo adoran parlamentos como: “Me estoy enamorando del hombre más extraño de la Tierra. Me asustas. Eres tan suave. Apriétame fuerte... cree siempre en mí... tengo casi la impresión de estar con un dios”. Es Mara quien emite estas palabras.

Tras el acto en el baño, Urlic le pregunta con ironía si todavía está enamorado, a lo que Miller responde con una sonrisa imprecisa. (Una y otra vez Miller insistirá en que el amor y el sexo no tienen ninguna relación, aunque en ocasiones el lector tenga la impresión de que no cree en lo que dice.)

El tercer coito del libro se lleva a cabo al aire libre, sobre el pasto, con Mara; el cuarto acto sexual ocurre entre las fron-

das, en la entrada al apartamento de Mara y es más salvaje que los anteriores:

Esa vez ni siquiera nos preocupamos de buscar un descampado, sino que nos desplomamos allí mismo, en la vereda, bajo un gran árbol. La vereda no era demasiado cómoda: tuve que retirarme y correrme un par de metros, donde había un poco de tierra blanda. Junto a su codo había un charquito y yo iba a sacarla de nuevo y a correrme un poco más allá, pero cuando intenté hacerlo se puso frenética: “No la vuelvas a sacar más”, me rogó. “Me voy a volver loca. ¡Fóllame, fóllame!” Se la tuve metida un largo rato. Pero antes se corrió una y otra vez, chillando y gruñendo como un cerdo abierto en canal. La boca parecía habersele vuelto más grande, más ancha, totalmente lasciva; los ojos le daban vueltas, como si fuera a darle un ataque epiléptico...

La escena no culmina ahí sino que sigue, hasta terminar en un acto *a la derrière*, descrito con poca fineza: “Empecé a picarla como un barreno, dentro y fuera cuan larga era y sin interrupción mientras ella exclamaba: ¡Oh... ah! ¡Oh... ah! Y después, ¡jaz!, me corrí como una ballena”. La escena se torna patética cuando, tras el acto, que Miller supone de gran amor o entrega, Mara dice: “Y ahora, apoquina... necesito cincuenta dólares. Los necesito para mañana”. (Y es aquí cuando Miller comienza a sospechar que el erotismo que comparte con Mara implica más que una relación estrecha, más que una complicidad o una afinidad de cuerpos... un interés económico. A partir de la sorpresa que le ocasiona a Miller el hecho de que Mara le pida dinero tan poco elegantemente tras el coito, el lector descubre que Miller realmente no separa el erotismo del amor, sino simplemente usa ese argumento como una forma convencional de su retórica contestataria, que generalmente se lanza contra el matrimonio y las instituciones capitalistas.)

Tras los años de cinismo, descritos en *Trópico de capricornio*, Miller, en *Sexus*, ensaya un nuevo tema, un nuevo tono, en el

que hay un asomo de pureza, un deseo de centrarse en algo valioso: el acto puro de escribir, lo que sucede en coincidencia con el hecho de que cree haberse enamorado por primera vez hasta los huesos. Y sin embargo ese amor sigue siendo turbio, con carne de la vieja y gastada lujuria de sus pasados libros. Miller sigue siendo monotemático: su personaje, es decir, su *alter ego*, que en este caso es su *ego ego*, es el mismo de antes: sablista, sibarita, mujeriego, machista, racista, desaforado, verborreico, filosófico, simpático en su cinismo.

El tercer capítulo de *Sexus* consta del encuentro con el amigo Kronski y con Mara, una discusión filosófica, el abandono de Mara en manos de Kronski, quien le ofrece 300 dólares prestados a la amada de Miller; la salida de Miller a la calle, donde imagina que Kronski utiliza sexualmente a Mara —y la descripción del acto imaginado es minuciosa—, la caminata de Miller por las calles de Nueva York, donde se dedica a recordar lo maravillosamente bien que fornicó su mujer, Maude; finalmente la llegada del narrador a su casa, donde se mete sigilosamente a la cama y se da gusto con el cuerpo de su mujer mientras ella duerme o finge dormir. Al final del capítulo, Miller pinta su pequeño paraíso:

Verdaderamente, Maude, esto es maravilloso. Te quitas toda la ropa y te quedas en la hierba; te inclinas a dar de comer a las palomas y el toro sube a la colina y te mete el aparato, terriblemente largo. ¡Oh, Dios, pero es terriblemente bueno recibirla así! La limpia y verde hierba, el olor de su cálida piel, ese largo y suave aparato que mete y saca... ¡Oh, Dios, quiero que me folle como a una vaca! ¡Oh Dios, quiero follarse, follarse, follarse!...

Es clara la intención bucólica, el intento de dar alguna luminosidad, alguna inocencia a la escena, en la que, sin embargo, el grueso pincel de Miller no puede evitar meter ese toro diabólico, bestial, sin el que Miller no sería Miller.

Nueva vida

En posteriores capítulos Miller se entrega a una pequeña orgía con Mara, Urlic y Lola, en la que hay sangre menstrual en abundancia.

Cuando Miller va a visitar a su mujer, Maude, para decirle que está dispuesto a terminar la relación matrimonial porque está enamorado de otra mujer, hace una disquisición sobre el amor y el sexo, en la que uno excluye al otro: “Mara nunca cogía un polvo, por decirlo así. Creía que follar tenía que ver algo con el amor: el amor carnal, quizás”. La despedida de Miller termina, naturalmente, con un nuevo coito, en el que Maude se muestra más entusiasta y compungida que nunca.

Tras tomar la decisión de terminar la relación, Miller sueña con una nueva vida, lejos de Nueva York, trabajando humildemente en un pueblito de Texas, al lado de Mara. Pero ese esquivo paraíso no le será dado sino varios años más tarde, en París.¹³ Pronto descubre —aunque finge ignorarlo— que Mara es una prostituta solapada, que vive a costa de un anciano millonario, Carruthers.

La vocación de escritor de Miller se disuelve entre mujeres, amigos y cartas a mujeres, al tiempo que trabaja como empleado de la oficina de telégrafos de Nueva York. Parece estar en un camino sin salida.

En más páginas de las soportables Miller muestra sus dotes de predicador, divaga sobre la felicidad, el sentido de la vida y la pérdida de los auténticos valores. MacGregor, un amigo, pone en palabras concisas el problema de Miller: es un cínico,

¹³ Henry Miller, *Días tranquilos en Clichy*, Literatura Alfaguara, Barcelona, 1981.

un individualista, lo que necesita es una mujer que trabaje, consiga dólares y lo alimente como a un marrano, para que él pueda mostrar la genialidad que siempre pregona. Con Maude nunca podría lograr eso pues ella exigía dinero; con Mara, tal vez sí. “Dice que ya ha escrito varios libros... bien, entonces, ¿dónde están? ¿Los ha visto alguien alguna vez?” Durante un viaje, MacGregor y Urlic dialogan. Miller los deja desgranar un discurso filosófico de antología sobre la literatura y la justicia, un discurso que Platón no se habría avergonzado de firmar.

El contrapunto entre una filosofía profunda (en la teoría) y la práctica de una vida desahogada es lo que conforma al Miller de esos días. Tal contrapunto oculta para muchos lectores el hecho de que Miller no es un pornógrafo, sino un filósofo desgarrado, que ha sido mal leído y que utiliza su propia vida para hacer una reflexión sobre la condición humana, sobre el amor, el erotismo y los papeles de machos, hembras, hombres y mujeres.

En el discurso que Urlic desgrana ante Miller, se devela lo que, podría decirse, es la metafísica de toda esta actitud cínica, despectiva, destructiva de Miller:

Para gozar de algo tienes que prepararte para recibirlo; entraña cierto control, disciplina, castidad, podríamos decir incluso. Sobre todo, supone deseo, y el deseo es algo que tienes que alimentar mediante una vida recta... Envidio al hombre que tiene el valor de ser un artista: lo envidio porque sé que es infinitamente más rico que ninguna otra clase de ser humano. Es más rico porque se prodiga, se entrega todo el tiempo, y no solamente entrega trabajo, dinero o regalos... Tú nunca podrías ser artista —le dice MacGregor—, en primer lugar porque te falta la fe. Niegas lo que hace falta para crear belleza, que es el amor, el propio amor a la vida, el amor en sí...

Parlamento básico en la estructura conceptual de la novela. De alguna forma nos percatamos de que Urlic se está convir-

tiendo en portavoz de Miller, a quien, de paso, al final del capítulo, declara un artista auténtico. Toda la rabia de Miller, ahora se entiende, es resultado de la impotencia que le impide cumplir a cabalidad con esa alta misión: sacar al artista que tiene dentro, ponerlo a actuar para satisfacción propia y tal vez, pero sólo en segunda instancia, del mundo. Mara y la literatura, el amor y el arte, se erigen entonces como formas de redención de Miller.

El alejamiento de Maude permite a Miller tener una dosis de poesía, de sosiego: hace paseos con Mara, va a la playa, al campo, sueñan juntos con irse a otro país. Miller expresa una verdad que suena a cursilería: “Mi vida entera era absurda... hasta que te conocí”. Luego, claro que sí, culmina la escena con un polvo que se antoja romántico:

Me senté en el tosco banco y Mara se sentó en mis rodillas. Llevaba el vestido de muselina almidonado que tanto me gustaba. Debajo, nada. Bajó por un momento de mis rodillas y, alzándose el vestido, se me puso a horcajadas. Echamos un polvo maravilloso, estrechamente enlazados. Cuando acabamos, nos quedamos sentados un rato, mordisqueándonos en silencio los labios y las orejas.

Después, el detalle rústico, tan milleriano: se lavan las partes sexuales con agua de charco y... los descubre un policía. Luego van a dormir a la casa de Miller, pues Maude está de viaje. Sorpresivamente llega Maude, se arma el alboroto, lo que finalmente favorece a Miller, pues consigue que su mujer quiera divorciarse.

Ya sin matrimonio, sin hogar, Miller, que siempre encuentra quien lo proteja, halla un cuartucho que le presta un médico judío que practica abortos. Es *Cockroach Hall*, el Palacio de las Cucarachas, donde el escritor se instala con

Mara, quien ahora se cambia de nombre y comienza a llamarse Mona. La rutina con Mara-Mona se establece:

Mona estará en el Palacio de las Cucarachas esperándome. Me abrazará cariñosamente, como si nunca nos hubiéramos abrazado. Pasaremos sólo dos horas juntos y después se marchará... para ir al baile donde sigue trabajando de taxi girl. Cuando regrese a las tres o cuatro de la mañana, estaré profundamente dormido. Se enfurruñará e irritará si no me despierto, si no la rodeo con los brazos apasionadamente y le digo que la amo. Tiene tanto que decirme cada noche y no hay tiempo para contarle. Por las mañanas, cuando me marcho, ella está profundamente dormida. Ese es el comienzo de nuestra vida en común.

A continuación Miller hace una confesión de amor, que contrasta con sus anteriores conceptos y prácticas:

La amo en cuerpo y alma. Es todo para mí. Y sin embargo, no se parece en nada a las mujeres con que soñé, a esos seres ideales a los que adoraba de muchacho. No corresponde en nada a lo que había concebido en lo más profundo de mi ser. Es una imagen totalmente nueva, algo extraño, algo que el destino trajo como un remolino por mi senda desde una esfera desconocida. Al mirarla, al llegar a amarla pedazo a pedazo, descubro que su totalidad se me escapa. Mi amor aumenta como una suma, pero aquella a la que busco con amor desesperado y ávido, se me escapa como un elixir. Es completamente mía, casi como una esclava, pero no la poseo. Soy yo quien estoy poseído. Estoy poseído por un amor como no se me había ofrecido nunca: un amor absorbente, un amor total—un amor de mis propias uñas de los pies y de la suciedad debajo de ellas— y, sin embargo, mis manos siguen agitándose eternamente, intentando asir y empuñar, pero sin coger nada.

¿Qué le falta a Miller? Siente a la mujer como misterio, lo que no es nada nuevo ni en la literatura ni en la vida, pero sigue insatisfecho, acaso porque le falta la otra parte: su desarrollo

como artista, no de la vida, sino del arte mismo. Este tipo de satisfacción insatisfecha le hace recordar un amor de adolescencia, que fue totalmente puro, un amor en el que no había más que devoción: se llamaba Miriam y simplemente desapareció, dejando un vacío en la vida de Miller, un vacío en el que quisieron entrar mil mujeres inútilmente.¹⁴

A partir de este recuerdo el narrador comienza a recuperar a sus mujeres: Ida Verlaine, la muy indiferente esposa de un amigo, con la que hizo absolutamente lo que quiso. La escena donde fornicaba con ella es quizás la escena más erótica de la novela. Esa mujer extremadamente hermosa, fría y despectiva, un día cae en manos de Miller, quien la humilla y termina llenándole la boca de semen.

La crisis

La ruptura con su mujer y el inicio de la relación más seria con Mona desencadena en Miller una nueva crisis, que es sin duda la de la libertad: ya libre de la responsabilidad familiar, puede ocuparse de otras cosas, antes aplazadas. Incluso la misma Mona se encarga de agravar la crisis al impulsar a Miller a escribir: “Val [Mara, al cambiar de nombre, también le cambia el nombre a su amado: a partir de ahora se llamará Val, diminutivo de Valentine, nombre cursi si lo hay, pero que Miller acepta de buen grado], “¿por qué no escribes en el

¹⁴ Nabokov, en *Lolita*, utiliza un *flashback* semejante, con la diferencia que el amor del protagonista, Humbert Humbert, no es sólo platónico, sino que incluye escenas sexuales explícitas. Y ello sucede entre un niño y una niña de trece años. Y a pesar de ello *Lolita* es una novela de una propiedad, de una cautela, insuperable en lo referente a escenas sexuales. Lo que no impidió que se la censurara acremente.

tiempo libre?... Siempre has querido escribir. No necesitas venir a buscarme a menudo. Mira, prefiero venir a casa y encontrarte trabajando en la máquina”.

La solicitud de Mona adquiere luego un carácter imperativo, a partir del hecho de que varios amigos —y la amistad es una categoría que tiene altísimo nivel en Miller, casi cercana al amor o al erotismo—¹⁵ le hacen notar que es, en efecto, un artista, un artista genial, un iluminado, y que está perdiendo miserablemente su tiempo en el trabajo de la Oficina de Telégrafos de Nueva York.

Muchas páginas ocupa Miller en celebrar a su amigo, el hindú Ghopal, quien de alguna manera representa toda esa zona del ser humano que Miller extraña: la de la paz y la serenidad que las culturas orientales supone pueden dar. La crisis desemboca en una pregunta desgarrada, que es resultado de una crisis de identidad: ¿quién es Henry Miller, para qué sirve, qué sentido tiene su vida? La respuesta es clara y previsible: Miller es un artista y nunca será feliz si no se realiza como artista. Todo su desprecio al mundo, todo su uso destructivo de las mujeres, no son más que reacciones casi infantiles ante la impotencia, ante la incapacidad de sacar la cabeza de la rutina y sentarse a escribir. Y el origen de esta crisis ha sido, ni más ni menos, el amor: Mona es el amor y el amor le abre las puertas a la literatura.

Hay expresiones que unen a los artistas a través del tiempo. La expresión “combustión interna” se puede hallar en Dostoievski, en Proust, en Nabokov; podría rastreadse incluso

¹⁵ Uno de sus libros se llama *El libro de mis amigos*. Otros libros suyos fueron dictados por la amistad y son elogio de personalidades que impresionaron a Miller. Entre ellos destaca el inolvidable *El Coloso de Marusi*, una obra hermosísima y profunda en la que el personaje central es D. H. Lawrence.

hasta Aristóteles, y se refiere a una especie de fuego interno, una energía superior, que intranquiliza, inquieta y sirve de acicate a personas o personajes que de alguna manera se convierten en modelos, en profetas o iluminados, en guías. Tal vez se podría hablar de superhombres, si los seguidores de Nietzsche no hubieran llenado de estiércol y racismo su filosofía.

Y sin embargo Miller se empeña en sostener su filosofía cínica, egoísta. En el capítulo décimo Miller emprende una perorata contra el amor, que considera un obstáculo al placer —pero resulta que en Miller hay una extraña paradoja: tal parece que uno debe leerlo al revés, como si siempre estuviera diciendo lo que en realidad no quiere decir, lo contrario a su pensamiento—. En el capítulo mencionado hace mofa de las ideas que tenía su mujer, Maude, cuando la conoció:

Quería que le hiciese fiestas como a una niña, que le susurrara tiernas naderías al oído, que la mimase, que la complaciera, que le siguiera la corriente... No quería reconocer que ella tenía un coño y yo una picha. Quería palabras de amor y presiones y exploraciones furtivas y en silencio con las manos. Para su gusto, yo era demasiado violento, demasiado brutal...

Más adelante toca el tema con más deleite filosófico: “Que el cuerpo y el alma no pudieran separarse, especialmente en el acto sexual, era para Maude motivo para la más profunda irritación...”. Cuando visita a su esposa, comienza a jugar. Es como si Miller no pudiera estar un solo instante al lado de una mujer sin meterle mano, es como si viviera en una angustia constante, una falta de sentido vital, un vacío, que lo ataca si no está trabajando a una mujer para su propio placer. Placer que no es pleno si no hace reventar a la mujer en orgas-

mos cataclísmicos: reacción evidentemente narcisista¹⁶ que hace pensar en una especie de superhéroe sexual.

Una de las características de los coitos prototípicos descritos por Miller es el hecho de que en ellos se muestra un dominio total sobre la mujer. Es ella, son ellas, las que al final gritan e imploran y celebran el triunfo del macho. Un ejemplo de esto se halla en el vigésimo coito del libro, de nuevo con su esposa, Maude, en una escena de alto calibre, quizás tan inflamada como la que vivió con la indiferente Ida Verlainne.

Las variedades de la carne

El capítulo décimo de *Sexus* es central no sólo por hallarse en la página 300 de las 670 de que consta la novela, sino por el hecho de que Miller, después de la crisis planteada en el capítulo anterior, cree encontrar el pie a partir del cual puede lanzarse a escribir. Ya tiene la razón y el razonamiento, tiene la cristalización joyceana,¹⁷ tiene el fundamento de su arte poética. El hallazgo de esta arte poética nace —claro— de una conjunción de excesos sexuales, una tragedia y una reflexión típica de Miller —cuando todo se pone en crisis, Miller en lugar de actuar, lo que hace es tejer imágenes, razonamientos, intrigas, imaginaciones en torno al asunto—: Miller descubre que

¹⁶ Freud hizo estudios muy interesantes sobre las relaciones entre la personalidad narcisista y el carácter artístico. *Introducción al narcisismo*, Alianza Editorial, 1989.

¹⁷ *Epifanía*. ¿Qué entendía Esteban Dédalus, de Joyce, por epifanía? Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual motivada por cualquier circunstancia, por nimia que fuera, de la vida. Esteban “creía que le tocaba al hombre de letras registrar esas epifanías con extremo cuidado, puesto que ellas mismas son los momentos más delicados y evanescentes”.

solamente se puede escribir de manera inspirada, iluminada, cuando se ha superado la cotidianidad, cuando se ha ido más allá del límite de la resistencia, cuando se ha incurrido en un exceso desafortunado,¹⁸ lo que representa para el autor una especie de santidad. Es entonces cuando todo se ordena claramente en el mundo y el escritor lo devela y puede escribirlo. Tras la experiencia del exceso con su esposa, Miller encuentra una expresión que cristaliza todo el proyecto de su literatura: “Las variedades de la carne”. Miller llama “coágulos verbales” a este tipo de expresiones que sintetizan un mundo a partir del cual se pueden escribir volúmenes: “Aunque tardara años en hacerlo, recordaría esa serie de fabulaciones, captaría su secreto, lo expondría por escrito. Cuántos centenares de mujeres había perseguido yo, había seguido como un perro perdido, para estudiar algún rasgo misterioso...”. Esta reflexión surge a partir del hallazgo del *coágulo verbal*: “las variedades de la carne”. Y es aquí, incluso a nivel conceptual, donde se muestra Miller como un macho metafísico: él es el que capta el sentido, el que explora, el que descubre. Las mujeres son instrumentos, medios, espejos de la plenitud, que el narrador debe interpretar y entender, para luego fijar sus coágulos y sus flujos en el papel. Esta paranoica concepción del artista (compartida por muchos grandes hombres) es la que le permite atreverse a ir más allá de lo convencional y crear arte, sentido y belleza: a partir del supremo egoísmo se llega a la suprema entrega: ese es el camino que Miller entendió para sí y quiso vivir. Y lo vivió a plenitud, desde sus primeras miserias hasta sus últi-

¹⁸ Exceso sin duda relacionado con el estar siempre ebrio de Baudelaire, pues los vasos comunicantes llevan torrentes de sentido de Miller a Baudelaire, a Dostoievski, a Blake...

mos años, en Big Sur, donde recibía toneladas de correspondencia, cuando tenía más de noventa años, millones de lectores y millones de detractores (que sin duda no habían leído sus libros o lo habían hecho con una mano en el escapulario y otra en la entrepierna).

Miller, El Gran Narciso, reconoció su cruz y su gloria y supo hallar justificación a su ideología en otros pensadores. Casi hacia el final de *Sexus*, Miller cita a Buda: “No creáis nada, independientemente de dónde lo leáis o de quién os lo haya dicho, ni aun en el caso en que lo haya dicho yo, a no ser que coincida con vuestra propia razón y vuestro propio sentido común”.

Aquí habría que mencionar el mito de Don Juan: Miller es una especie de Don Juan, no tanto por lo insaciable en el aspecto sexual, sino por su sed de conocer el poder que tiene sobre las mujeres, sobre el mundo... El amor a sí mismo le impide fijar su afecto en otro. El amor y la relación erótica son para Miller en realidad formas de admirarse como hombre, de convertirse en la obra de arte viva, de conocer a la mujer, porque ella es la cifra del conocimiento. De ahí el carácter bíblico, profético, mensajístico, que asume gran parte de la obra de Miller. El final del capítulo 14 expresa lo que Miller cree de sí mismo: que es el Profeta de la Felicidad, el que señala defectos no por molestar, sino por enseñar a vivir: “Todos somos culpables de un crimen, el gran crimen de no vivir la vida al máximo”.

La enfermedad metafísica

El capítulo 15 es el de las revelaciones. A partir de unas llagas que le aparecen a Miller en *la pinga*, comienza a indagar si Mona le ha sido infiel. Es entonces cuando ella cuenta la típica

historia de la mujer violada y explotada por los hombres. Miller disfruta de esta historia, pide detalles, se excita, y con ello muestra más que su habitual cinismo, una tolerancia infinita: acepta que la otra persona tiene y tuvo una vida personal y que él no tiene derecho a juzgarla. Miller sabe disfrutar de todo, incluso de su propia desventura y del sufrimiento de las personas que ama.

Una vez curado de la enfermedad venérea Miller vuelve a la situación anterior: militancia amorosa con Mona y fugaces deslices con Maude (el trámite de divorcio se prolonga y Miller aprovecha esto para disfrutar de un *affaire* con su legítima y una situación casi conyugal con su amante).

El final del libro de alguna manera desdice los avances espirituales de Miller. El narrador reconoce abiertamente que Mona le es infiel con muchos hombres, que se prostituye. Mona lleva a vivir a una amiga a su casa y con ella tiene relaciones eróticas y complicidades de las cuales se excluye al escritor. Miller se entrega a la desventura, bebe, vaga por Nueva York, no escribe, y termina ladrando como un perro. Ladra tratando de alcanzar un hueso en el que se halla engarzado un anillo de compromiso. Miller añora una respetabilidad, una estabilidad, aunque ello implique aceptar la total bancarrota del amor.

En este mundo de desastre moral queda como única posibilidad de salvación el que Miller haya tenido razón en alguno de sus momentos de lucidez, de iluminación: no todo está perdido si las variedades de la carne ocultan, en algún lugar, la verdad, el sosiego, la posibilidad de vivir una vida creativa... En el fondo, la única posibilidad de salvación de Miller —y del hombre en general— se halla en la posibilidad de que la carne no sea solamente carne, es decir, que la carne traiga, como los buenos juguetes, la pila incluida: es decir, el espíritu. En otras

palabras: que el erotismo auténtico no sea otra cosa que amor. Y todavía más: que el hombre no sea solamente materia, sino espíritu. En síntesis: que Dios exista y que todas sus argucias no sean más que formas del erotismo que rodea al último misterio.

Xalapa, 11 de septiembre de 1998

EROTISMO Y SENTIDO DE LA POESÍA EN *LOLITA*¹⁹

Dostoievski, Proust, Poe y Platón parecen estar en el trasfondo de *Lolita*, la novela más conocida de Vladimir Nabokov. Dostoievski por el concepto de crimen, de la ética que de este concepto se deriva, por la morbosidad y el deleite que causa la conciencia del pecado. Proust por la conservación de un recuerdo que ha marcado una vida. Poe por la presencia constante de la impresión que causó la lectura de un cuento de Edgar Allan Poe en la mente del protagonista de *Lolita*, Humbert Humbert. Platón por la idea de que existe una vida superior, de la cual la terrenal es una pálida sombra.

El recuerdo que ha de marcar a Humbert Humbert a lo largo de su vida es el de su amiga de infancia Anabel Lee, con quien no pudo realizar sino un acto de amor y erotismo inconcluso, que marcará la existencia del protagonista. Hijos de familias adineradas, protegidos desde la cuna, Humbert niño y Anabel Lee de trece años tienen una relación intensa y secreta:

Nos enamoramos simultáneamente, de una manera frenética, impúdica, agonizante. Y desesperada, debería agregar, porque ese arrebató de mutua posesión sólo se habría saciado si cada uno se hubiera embebido y saturado realmente de cada partícula del alma y el corazón del otro; pero ahí nos quedábamos ambos, inca-

¹⁹ Conferencia pronunciada en el Seminario Literatura y Erotismo en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja, en Colombia, en 1983.

paces hasta de encontrar esas oportunidades de juntarnos que habrían sido tan fáciles para los niños callejeros.

Esta incapacidad de culminar una relación amorosa y erótica tiene su desenlace en una escena que es la que ha de marcar a Humbert, como a Proust lo marcaron las famosas margaritas mojadas en té. Cuando los dos niños finalmente logran escapar de la vigilancia de sus padres, bajo “un macizo de mimos nerviosas y esbeltas, al fondo de la villa de Anabel, encontramos amparo en las ruinas de un muro bajo”.

Allí vi su rostro contra el cielo, extrañamente nítido, como si emitiera una tenue irradiación. Sus piernas, sus adorables piernas vivientes, no estaban muy juntas y cuando localicé lo que buscaba, sus rasgos infantiles adquirieron una expresión soñadora y atemorizada. Estaba sentada algo más arriba que yo, y cada vez que en su solitario éxtasis se abandonaba al impulso de besarme, inclinaba la cabeza con un movimiento muelle, letárgico, como de vertiente, que era casi lúgubre, y sus rodillas desnudas apretaban mi mano para soltarla de nuevo; y su boca temblorosa, crispada por la actitud de alguna misteriosa pócima, se acercaba a mi rostro con intensa aspiración. Procuraba aliviar el dolor de mi anhelo restregando ásperamente sus labios secos contra los míos; después mi amada se echaba hacia atrás con una sacudida nerviosa de la cabeza, para volver a acercarse oscuramente, alimentándose con su boca abierta; mientras, con una generosidad pronta a ofrecérselo todo, yo le hacía tomar el cetro de mi pasión.

A partir de ese instante toda relación erótica auténtica de Humbert estará relacionada con esa escena y las demás relaciones (con mujeres adultas) serán “profilácticas”, “higiénicas”, exclusivamente orgánicas. Al referirse a su ex esposa, dice “yo recurría pocas veces a su carne rancia”; al hablar de una mujer atractiva la califica como “esa cosa lamentable y chata que es una mujer atractiva”.

Lolita tiene doce años y está completamente a merced de Humbert, su padrastro, un adulto, que la adora. Humbert la lleva lejos de quien pueda juzgar esa relación. La madre de Lolita muere en un providencial accidente de tránsito al mes de haberse casado con Humbert.

Desde que Humbert se sabe dueño de la potestad de Lolita se inicia la tensión novelesca. Humbert lleva a su amada a un largo viaje a través de Estados Unidos. La espera es un ingrediente muy importante del erotismo y, en el caso de Humbert, está matizada por un voyeurismo bien asumido y una imaginación febricitante:

Y Lolita era mía, la llave (de la habitación del hotel) estaba en mi mano, mi mano estaba en el bolsillo, Lolita era mía. Durante las evocaciones y esquemas a que había consagrado tantos insomnios, había ido eliminando poco a poco todo rasgo superfluo, y apilando capa tras capa de traslúcida visión, había conformado la imagen última. Desnuda —sólo con un calcetín y su brazaletes—, tendida en la cama donde mi filtro la había abatido... así la concebí. Su mano todavía así una cinta de terciopelo; su cuerpo color de miel, con la imagen blanca en negativo de un traje de baño rudimentario impresa sobre la piel tostada, me presentaba sus pálidos pezones; en la luz rosada, un minúsculo penacho púbico brillaba sobre su redondo montículo. La llave fría, enganchada en su cálido aditamento de madera, estaba muy bien colocada en mi bolsillo y mi mano la asía firmemente.

El erotismo en el que hay un verdugo y una víctima, un culpable y un inocente, un corrupto y un puro, en síntesis, una injusticia que se ejerce, es de un atractivo extremado. Platón afirmaba que es preferible sufrir un agravio que inferirlo. El filósofo griego se coloca, con ello, en el fiel de la balanza que privilegia la bondad, el bien y la justicia sobre cualesquiera otros valores, a diferencia de Nietzsche, Schopenhauer y, más al extremo de la balanza, el

Marqués de Sade, para quienes primero está el bien a sí mismo, la voluntad de poder, la voluntad de placer, que deberían privilegiarse sobre cualquier otra categoría.

Pero veremos que en la novela de Nabokov los términos de la balanza no son tan claros, y la división entre bien y mal no es demasiado precisa. El erotismo que maneja Nabokov está lleno de problemas de conciencia. No es el erotismo abierto, despiadado, que manejaría, por ejemplo, Bataille. Es por ello que Humbert, en su larga confesión, afirma que “el aspecto del placer es siempre triste”, y ello es así porque supone a su amada asediada por otros hombres que, como él, mueren subyugados por la belleza y la frescura de la niña, y porque el otro (Lolita) no es su igual: no compite en el campo del placer, de la adoración, del amor, con él, sino que simplemente se deja llevar por la corriente.

Pero Lolita no es la pureza encarnada o por lo menos Humbert nos quiere hacer creer que no lo es. Lolita es una *nínfula*, término acuñado por Nabokov y que quedará impreso en la literatura del siglo XX como uno de los hallazgos que da cuenta de una de las más ocultas debilidades del ser humano. Veamos el párrafo en que Humbert nos define a las nínfulas: “Entre los límites de los nueve y los catorce años, surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana, sino nínfica (o sea demoníaca); propongo llamar ‘nínfulas’ a estas criaturas escogidas”.

Pero si las nínfulas son criaturas escogidas, los Humbert son también personajes especiales, dispuestos a jugárselo todo por el placer que proporciona la posesión de una nínfula. Por eso Nabokov los llama “viajeros”: porque su misma actividad les impide permanecer en un mismo lugar, asumiendo respetabilidad, luciendo máscaras convencionales.

En una escena se muestra cómo mientras Humbert sufre por los remordimientos que le proporciona su placer, la niña simplemente ignora todas esas torturas (o finge ignorarlas) y se entrega a su papel de niña. Aquí se describe cómo Humbert obtiene su placer teniendo a la niña sobre las piernas, mientras Lolita simplemente lee unas revistillas infantiles, aparentando no enterarse de las efusiones de su padrastro:

Durante algunas tardes especialmente tropicales, en la pegajosa proximidad de la fiesta, me gustaba sentir la frescura del sillón de cuero contra mi maciza desnudez mientras la observaba sentada en mi regazo; no era sino una típica chiquilla que se hurgaba la nariz, concentrada en el suplemento de historietas de un diario, tan indiferente a mi éxtasis como si hubiera sido algo sobre lo cual se había sentado sin querer —un zapato, una muñeca— y demasiado indolente para quitarlo de su asiento.

Humbert afirma que “no hay en la tierra otra felicidad comparable a la de amar una nínfula”. Y ello es sin duda así para el transgresor, pues viola la ley del equilibrio, la de la armonía, la de la justicia, leyes que, incluso en la naturaleza, imperan. La nínfula parece inerme, es protegida por la sociedad, e incluso hoy, cuando se han despenalizado tantos tabúes, hay furiosas campañas para proteger la “pureza” de los jóvenes, su “castidad física y espiritual”.

Humbert, una vez que posee en exclusividad a la nínfula, decide asumir por entero su profesión “humbertiana”. Arranca a la niña de su entorno y se la lleva en un viaje a través de Norteamérica, sin que tenga en mente otro rumbo que el que le dicten los mapas y los moteles de paso. ¿Qué busca Humbert en esta huida a través de Norteamérica? Parece buscar un paraje apartado en el que pueda gozar de Lolita sin que nadie lo esté mirando. Veamos este pasaje en el que Humbert

parece encontrar ese dichoso paraíso cerca de un río: “Recuerdo que la operación [se refiere naturalmente al acto sexual] estaba terminada cuando estuvimos más cerca que nunca de ser descubiertos. Y no es de asombrarse que esa experiencia mitigara para siempre mi sed de amores rurales”. Desnudos tras el acto, Humbert y su amada son descubiertos por dos niños y luego por una matrona, con el embarazoso resultado de que deben huir a medio vestir, montar en el auto y escapar, antes de ser denunciados.

La relación de Humbert con Lolita tiene claroscuros: no se puede conjeturar del todo la maldad, la corrupción de Lolita, sino como un argumento del mismo Humbert, que busca justificación. En ese viaje de 27 000 millas a lo largo de Estados Unidos, desde agosto de 1947 hasta agosto de 1948, visitaron infinidad de hoteles, vieron 157 películas de vaqueros, musicales y gánsters, hicieron el amor todas las noches, y, un detalle revelador: Lolita lloraba cuando creía que Humbert estaba durmiendo.

El amor, la pasión de Humbert por Lolita, no es exclusiva, sino parte de una tendencia, de un placer generalizado, hacia todas las nínfulas. Es por ello que Humbert inscribe finalmente a su niña en una escuela de niñas para poder mirar a las compañeras de Lolita a su entero placer, por medio de binoculares o directamente.

Lolita, la novela, es un alegato por la libertad de la perversión compartida, por la posibilidad de vivir la otredad y la falta de juicio por parte de los demás. Es la otra cara de la civilización cristiana, ortodoxa, con su negación del cuerpo y su negación del misterio del erotismo y de la sexualidad que nace demasiado pronto para ser ocultada. Humbert termina viviendo en un pueblo chico, y no oculta su paraíso de los ojos judicadores de sus vecinos, de alguna manera se atreve a vivir

en público su pasión. Humbert necesita más Lolitas para su imaginación y siente indispensable el juicio de los demás para que su placer sea mayor.

La relación de Humbert con Lolita, ya establecida la cotidianidad en el pueblo, comienza a deteriorarse cuando la niña inicia su carrera de prostitución de sus dotes, pidiendo cada vez más dinero por ciertas caricias especiales que Nabokov describe de la forma más indirecta posible:

Conocedora de la magia y el poder de su suave boca, se las arregló –jen un lapso de un año escolar!– para elevar el precio de un abrazo especial a tres y hasta cuatro billetes... Se reveló una cruel negociante cuando estaba en su poder rehusarme ciertos filtros extraños, demolidores, tontamente paradisiacos, sin los cuales no podía yo vivir más que unos pocos días de gran conmoción y que, por la misma índole de la languidez amorosa, no me era posible obtener por la fuerza.

Lo que destaca en el comportamiento de Humbert es la absoluta necesidad de control sobre su amada. Las reglas que le impone son cada vez más rigurosas. Humbert está contra la educación convencional de las niñas norteamericanas: la permisividad, las fiestas, los juegos en grupo, las idas al autocinema, los besuqueos, las largas conversaciones telefónicas con amigas para discutir asuntos de citas con muchachos. Todo lo anterior lo prohíbe Humbert a su amada niña, creando una situación cada vez más tensa.

Humbert quiere elevar a nivel de ciencia la ninfología y por ello teoriza constantemente sobre el asunto: “Los elementos básicos del encanto nínfulo son... una figura perfecta de púber, ojos de lento mirar y pómulos salientes”. Nabokov pone en labios de Humbert teorizaciones en torno al carácter histórico y literario de los regocijos entre niñas y adultos: cita la relación entre Poe y Virginia, la de Dante y Beatriz, la de Petrarca

y Laura. Humbert recurre a tradiciones culturales en las que es normal el disfrute de las púberes, cita costumbres romanas, de la India, de China.

En los casos en que –ya avanzada la relación basada en el hecho de estar juntos– Humbert trata de permitir que aparezcan el amor o la ternura, es Lolita quien lo rechaza: “Oh no, no vamos a comenzar de nuevo”. Como si Lolita, con el paso de los días, llegara a aceptar el erotismo como una obligación más allá de la cual no soportaba tonterías que le hicieran perder el tiempo. Entonces es cuando Humbert se siente mal y exclama “soy un miserable”, para luego agregar, “no importa, sigamos con mi desgraciada historia”.

El hecho de que Lolita haya pasado de ser un nombre a convertirse en un género –el de las nínfulas–, de la misma forma que el Quijote o la Celestina adquirieron su trascendencia en el lenguaje popular al caracterizar entidades culturales más que personas, hace que estas obras literarias hayan alcanzado dimensiones universales. Ello denuncia que la novela de Nabokov, como la de Cervantes y la obra teatral de Rojas, lograron calar en necesidades básicamente humanas, que son ocultadas y secretamente disfrutadas.

Una búsqueda en internet nos dice que hay 30 100 000 documentos sobre *Lolita*, lo que es índice del interés que la novela sigue despertando. El tema del amor a las niñas es recurrente en la literatura y en la cinematografía. Hay una novela bellísima que se le atribuye a Víctor Hugo: *La novela de Violette*, que se lee en un estado de constante excitación (lo que no sucede con la de Nabokov, que se lee con curiosidad: es demasiado racional y no se permite libertades a la hora de afrontar el erotismo: es demasiado oblicuo).

El hecho de que en la novela no haya ni una sola escena sexual explícita es en gran medida lo que le da su carácter

estético, y es precisamente eso lo que hace que sea una novela erótica: mantiene una tensión constante de ocultación, algo atado que no se desata del todo. Hay dos párrafos en los que se dan explicaciones muy claras, una filosófica y otra operativa, de las razones que Humbert tiene para justificar su gusto, su perversión por las niñas. En la primera se llega de alguna forma a lo esencial de la situación, al carácter poético de esa relación entre un adulto y una niña, al carácter poético de la paradoja:

En verdad, es muy posible que la atracción misma que ejerce sobre mí la inmadurez resida no tanto en la limpidez de la belleza infantil, inmaculada, prohibida, cuanto en la seguridad de una situación en que perfecciones infinitas cierran el abismo entre lo poco concedido y lo mucho prometido... la rosa gris inasequible.

(La explicación es cómoda y justificante: lo que busca el adulto en la púber es la emoción que proporciona lo imposible, “la rosa gris inasequible”, la posesión de la belleza absoluta en un instante, la consecución de esa verdad total de los sentidos, el placer pleno de los instintos... que generalmente termina en una vil polución.)

El otro párrafo que quiero destacar corresponde a una *addenda* colocada al final de la novela. Nabokov escribe:

En las novelas pornográficas, la acción debe limitarse a la copulación de clichés. Estilo, estructura, imágenes, nunca han de distraer al lector de su tibia lujuria. La novela debe consistir en una alternancia de escenas sexuales.

La novela de Nabokov no sigue este procedimiento: lo suyo es el ahondamiento en la investigación de una obsesión y la búsqueda de una verdad poética en una situación heterodoxa. Esto es lo que permite que *Lolita* sea una obra auténtica-

mente erótica, puesto que hace coincidir el espíritu con la carne, la narración de unas vidas con la búsqueda de su sentido, el hallazgo de un punto de encuentro, en el que la poesía da sentido y razón a unas existencias que podrían terminar reducidas a notas policíacas.

“Para mí –escribe Nabokov– una obra de ficción sólo existe en la medida en que me proporciona lo que llamaré lisa y llanamente placer estético, es decir, la sensación de que es algo, en algún lugar, relacionado con otros estados del ser en que el arte (curiosidad, ternura, bondad, éxtasis) es la norma.” En otras palabras, el arte es otra forma de ser, y el arte del arte estriba en saber reconocerlo, disfrutarlo. Una elevada forma de alcanzar este bienaventurado estado es el erotismo, que es, sin duda alguna, una forma del arte, es decir, y para terminar redundando, otra forma de ser en el mundo, una forma de ser plena, heterodoxa y, por lo tanto, absolutamente individual, intransferible: no sujeta al juicio de otras personas que no sean las involucradas en el gracioso deporte del amor.

¿DE DÓNDE SALEN LOS CUENTOS?²⁰

Borges afirma que no se le deben atribuir a él los méritos de los textos que escribió. Faulkner, hacia el final de su vida, manifestó en una carta lo siguiente sobre el poder que tenía para escribir narraciones:

Me doy cuenta de qué don tan asombroso me fue dado: sin ninguna educación formal, sin compañeros ya no digamos cultos sino capaces de leer y escribir, pude hacer sin embargo las cosas que hago. No sé por qué Dios o los dioses o quien fuere me escogió para ser su vehículo. Esto no es humildad o falsa modestia, es simplemente asombro.

Cortázar escribió que la mayoría de sus cuentos fueron escritos al margen de su voluntad, por encima o por debajo de su conciencia razonante, como si él no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena.

Cada escritor tiene su propia versión sobre el origen de sus cuentos. Yo contaré la mía. Es frecuente que a los escritores se nos pregunte de dónde salen nuestros textos. También es común que lleguen personas a ofrecernos sus historias. “Vengo a regalarte este cuento”, dicen, como quien trae un obsequio de cumpleaños. Un momento. No es tan sencillo. La mejor historia, sembrada en el escritor incorrecto, no dará

²⁰ Conferencia dictada en *The Cathedral of Learning* en la Universidad de Pittsburgh el 19 de octubre de 1993. Publicada originalmente en *La escritura del cuento. Teorías del cuento*, t. II, Textos de Difusión Cultural, selección, introducción y notas de Lauro Zavala, UNAM, 1995.

nunca frutos. Sería como sembrar cactus en Alaska o eucaliptos en el desierto.

Voy a atreverme a lanzar un primer postulado sobre la escritura de los cuentos: la constitución espiritual de cada escritor es propicia para cierto tipo de cuentos. El espíritu morboso, enfermizo, la imaginación sin límites de Poe, no podrían hacer germinar cuentos elementales como los de Hemingway o Katherine Mansfield. El espíritu ecuménico de Marguerite Yourcenar es tierra propicia para un tipo de cuentos muy diferentes a los de Faulkner.

Y otro postulado: cada cuento tiene su momento para manifestarse y ese momento tiene relación con el estado espiritual, con la situación existencial y el ánimo del autor. La etapa previa a la escritura de un cuento generalmente se caracteriza por una especie de ebullición de la imaginación, por una situación de receptividad, de susceptibilidad y de rechazo al mundo. El escritor en trance de escribir es como el enfermo, que pierde el afecto hacia el mundo y se concentra en su propio dolor, que es —hay que decirlo— el dolor del parto espiritual.

Una condición del escritor de cuentos y de todo auténtico creador es el egoísmo, el carácter implacable, que lo hace capaz de sacrificar su vida, su familia, su estabilidad, por pulir un texto. Los escritores son gente inconsciente, irresponsable, irrespetuosa. García Márquez afirma que la certeza de que estaba listo para escribir *Cien años de soledad* le llegó mientras viajaba con su familia rumbo a unas vacaciones en Acapulco. También afirma que suspendió sus vacaciones y regresó al D. F. a escribir. No sé si creerle. Cada escritor crea su propio mito y lo alimenta. Es parte del juego.

Uno de mis primeros cuentos, “Historia de un orificio”, nació a partir de una combinación de circunstancias. Había fracasado en una carrera de cinco mil metros para la cual me había

preparado durante un año, llevaba varios días dedicado a leer de manera casi febril, padecía de un insomnio terrible que me había mantenido durante casi una semana en vela. A más de ello estaba descontento con mi vida: mis estudios formales de filosofía me tenían insatisfecho. Una noche, después de un día de gran actividad, me acosté. Tras varias horas sin conciliar el sueño, imaginé que yo era un ser que había dilapidado su vida leyendo y que había perdido la alegría de vivir. Súbitamente tuve la iluminación: supe que aquella era una buena historia y que si la escribía resultaría digna de ser leída y tal vez publicada. El método de escritura lo tomé de Poe, de su “Filosofía de la composición”. Es decir, construí el cuento a partir de una serie de esquemas perfectamente cartesianos. Lo escribí, pues, lo envié al *Magazín Dominical* de *El Espectador*, que era por entonces el umbral iniciático de los nuevos escritores colombianos. Dos o tres meses más tarde vi publicado el texto. Entonces supe que sí podía llegar a ser escritor y que los atisbos que había tenido en el pasado eran premoniciones.

Recuerdo que en las clases de redacción de doña Vilma Alfaro de Vega, en el Liceo Unesco en San Isidro del General, Costa Rica (en esos tiempos tendría yo acaso catorce años), a mí me tocaba leer al final mis escritos, pues siempre tenían algo que llamaba la atención. Escribía sobre el sargento de policía, sobre el tonto del pueblo, sobre las prostitutas, siempre con humor y un poco de mordacidad, características que de alguna manera conservo.

Otro cuento, cuyo origen recuerdo con emoción, es “El ritmo del corazón”, que me dio el primer reconocimiento internacional, cuando apenas estaba comenzando a escribir. Recuerdo que por alguna razón entré a una bodega abandonada, llena de objetos viejos cubiertos de polvo y que estaba sumida en la oscuridad. Fui sintiendo los objetos, tratando de reconocerlos

con el tacto. Como no lograra reconocer uno de ellos, lo levanté, y al hacerlo, algo se desprendió, liberando un sonido majestuoso, bellissimo, que me llenó de placer. La luz me hizo reconocer que aquello era un acordeón, pero esta confirmación no nubló la sensación que había tenido y esa misma noche escribí el cuento, en el que un negro descubre la música y con ella el sentido de su vida de poeta extraviado.

Hay cuentos que no nacen de una inspiración o una emoción o de la acumulación de causas, sino de circunstancias más triviales. “Manicomio con ventana al mar”, que también titulé “El suave olor de la sangre” (del cual se hizo una excelente película breve), nació de la lectura de una nota periodística en la que se relataba el asalto a un autobús por parte de un grupo de maleantes. Guardé esa noticia en la memoria y comencé a inventar, a alimentar el texto, a ponerle carne a ese esqueleto. Para terminar el cuento leí la Biblia de principio a fin y me documenté sobre los sacrificios humanos de los aztecas; también estudié los cuentos de Rubem Fonseca, cuyo tono me parecía fundamental para escribir un texto de esa naturaleza. Otro cuento que tengo en proceso y que se llama “Olor a macho” nació de la lectura de una nota periodística: una *vedette* brasileña fue asaltada y violada en su propia casa por un individuo que saltó la tapia y llegó hasta la habitación donde ella dormía. La mujer planeó una forma bastante literaria de vengarse: se fingió enamorada, invitó a su violador a visitarla el día siguiente y cuando éste, vanidoso e ingenuo, llegó a visitarla, lo estaba esperando la policía tras la puerta.

Otro cuento, “¿Quién no conoce a Sammy McCoy?” nació de una imagen: la de un hombre que en una cantina, mientras bebe de gorra, se dedica a presumir que ha hecho todo tipo de proezas amoratorias y militares, científicas y ascéticas, lo que le sirve para ocultar (y revelar) que es el más grande embustero,

el farsante por excelencia. El tema lo tuve en la punta de la pluma durante varios meses, hasta que me sentí en el ánimo propicio y decidí que un cuento semejante sólo podría salir si tenía a mi lado una botella de tequila, cigarrillos y absoluta libertad para entregarme al exceso. El resultado de este trance de intemperancia está en mi libro *Cuentos para después de hacer el amor*. La misma escritura del cuento es en sí un cuento: el hecho de haber bebido tanto tequila en tan poco tiempo me causó una terrible e interesantísima duplicación de mi personalidad —o más bien de la realidad—. Tal trance lo relaté en mi novela *Las noches de Ventura* (que apareció en Colombia con el nombre de *Buenabestia*).

Otro relato, “Arrepiéntete pecador”, es el resultado de una típica aventura de congreso: un hombre maduro conoce a una joven estudiante de sociología, bailan, se emborrachan, etcétera. Muchos relatos y cuentos resultan de encuentros entre el autor y personas (personajes) muy atrayentes que impresionan y prácticamente obligan al autor a convertirlos en carne de literatura.

Si bien algunos cuentos pertenecen al reino de las fantasías (tal es el caso de “Cantar de niñas”), muchos parten de variaciones sobre la realidad: “¿Qué hubiera sucedido si...?”. A partir de este tipo de planteamiento las posibilidades son infinitas.

Hay un cuento que nació de una manera muy graciosa. Se trata de “Visitas nocturnas”. Resulta que por las noches acostumbraba leerles a mis hijos cuentos. En una de esas noches les estaba leyendo un texto que comienza diciendo: “¿Así que no crees en fantasmas, hermano?”. Apenas leí esa frase, la luz se fue y no regresó. ¿Qué hacer? Mis hijos no se dormían si no tenían su cuento completo. Lo que hice fue inventar el resto de la historia, que resultó tan llamativo que esa misma noche la escribí. Ese fue mi primer y hasta ahora único cuento de fantasmas.

Si hay cuentos que nacen sobre variaciones de la vida, también existen los que resultan de lecturas. Hace poco leí un cuento de Hoffman, en el que se habla de Zulema, la perla de las cantoras musulmanas, el rey moro Boabdil y el sitio de la ciudad de Granada por parte del ejército castellano. Ese cuento me gustó mucho, pero quedé insatisfecho con su final. Decidí volver a escribir el relato dando una versión personal, que de paso me sirvió para modificar la historia. Esta idea de rehacer la historia ya ha sido utilizada con frecuencia, en tiempos recientes por Pedro Gómez Valderrama, uno de los más interesantes narradores colombianos. (Hoy, muchos años después, mientras reviso este texto me doy cuenta de que nunca publiqué ese cuento, que lo perdí, y pienso que fui injusto con él.)

También hay cuentos que nacen en situaciones de crisis. Recuerdo particularmente uno de ellos, “Viaje compartido”, que resultó cuando yo estaba aquejado por un terrible estreñimiento. Me sentía mal, muy mal, y estaba desesperado. Lo único que se me ocurrió hacer fue poner la grabadora a funcionar. Comencé a contar una historia angustiosa, hilarante, ridícula, que resultaba de unir dos extremos: un sitio *non sancto* y un irredento santurrón.

En general casi ningún cuento nace gratuitamente, de la imaginación pura, sino que tiene, como los sueños, un sustento en la realidad objetiva: algo visto u oído sirve de pie al vuelo de la fantasía. Lo que sí es importante —esa red cazadora de mariposas— es la actitud del perseguidor de historias. El cuentista vive pendiente de las posibilidades de la existencia, de los juegos del azar, y aunque viva en una realidad anodina, la vive iluminando, la vive potenciando, de modo que le resulta una veta fecunda, interminable.

LA NOVELA: SEDA ENTRE LAS MANOS²¹

La primera novela que escribí, *Breve historia de todas las cosas*, fue el resultado de varias circunstancias, algunas bastante incompatibles. Entre ellas podría enumerar las siguientes: el aburrimiento que me ocasionaban ciertas clases de filosofía en la Universidad del Valle, la lectura deslumbrante de *Cien años de soledad*, el fracaso en mi profesión de fondista, un pasado de lector omnívoro, la necesidad de reconocimiento y el sentimiento de que en mi memoria había todo un universo a presión, como un átomo original, que necesitaba expresarse.

El resultado de todas estas circunstancias y de otras que sin duda se me olvidan o que no conozco hizo que me pusiera a escribir en mis cuadernos la historia de San Isidro del General, pueblo de Costa Rica donde pasé mis años de adolescencia. Mientras un profesor soberanamente aburridor paseaba su figura de batracio frente a los aletargados alumnos y tejía y destejía argumentos en torno a *La Crítica de la razón pura*, yo escribía mis recuerdos de ese pueblo de putas, comerciantes, mujeres hermosas, tontos de capirote, sacerdotes herejes, solteronas enamoradas y progreso caótico. Relataba la llegada de grandes artistas, el arribo de las compañías norteamericanas, describía los bailes, reseñaba las grandes pasiones

²¹ Conferencia dictada en la Universidad Nacional de Colombia el 23 de abril de 1999.

y todo lo hacía con la inocencia absoluta de los ignorantes y los novicios. El resultado fue un texto de casi 500 páginas, escritas a mano, que luego pude pasar a máquina gracias al auxilio de tres secretarias, cuyos nombres nunca olvidaré: Fanny, Luz Marina y Eva. Viéndome con aquel volumen y sin saber qué hacer, recurrí al único escritor que por entonces conocía, Gustavo Álvarez Gardeazábal. Gustavo, con la generosidad y la energía que siempre lo han caracterizado, leyó el texto con enorme celeridad y pronto me lo devolvió lleno de anotaciones, signos de interrogación y de admiración. Lo que me dejó en claro en primera medida fue que yo tenía capacidad para escribir, don de narrar, pero que me faltaba orden y sosiego. Debía aprender a contener el alud de anécdotas, debía dar tiempo a que el lector respirara y, sobre todo, debía buscar una especie de estructura. Me dijo que era necesario recordar la existencia de los puntos. Aquello que yo había escrito era una masa amorfa de personajes, situaciones, espacios, ideas, como una imparable pelea de perros en la que a veces sacaba la cabeza un personaje memorable o se narraba una situación interesante, que luego se perdían en las aguas turbulentas de un lenguaje brillante pero descuidado.

Al margen de las páginas de mi manuscrito aparecían de pronto los mencionados signos de admiración, puestos allí por Gustavo para señalar los momentos que le parecían sobresalientes de la obra. Gustavo sugirió que antes de emprender la corrección del texto, debía dedicarme a leer obras ejemplares, que me dieran noción de lo que era una novela. Por aquellos días yo era una persona con gran entusiasmo. Emprendía proyectos monumentales con una tranquilidad de santo: así fue como se me ocurrió que debía leer las obras más importantes de la humanidad, de principio a fin, antes de entrar de nuevo a mi novela. Recuerdo haber leído en tiempo récord *El Quijote*,

La Divina Comedia, La Iliada y La Odisea, el *Ulises* de Joyce y *En busca del tiempo perdido*. No sé qué tanto pude aprender de esa maratón literaria, lo que sí tengo claro es que estuve a punto de abandonar mi carrera de licenciado-filósofo y que obtuve el título casi a regañadientes y gracias al estímulo del profesor Francisco Jarauta, un español digno de todo mi respeto.

Después de la preparación atlético-literaria me senté a corregir *Breve historia de todas las cosas*. Para ello lo que hice fue buscar bloques de significación independientes y vigorosos. Aislé, un poco a la manera cartesiana, algunos personajes destacados: el alcalde, el sargento Robustiano, los dos músicos del pueblo, los dos negros del pueblo, los muchachos del liceo, el tonto, el poeta gordo, las cuatro hermanas de belleza deslumbrante (Sol, Cielo, Estrella y Lucero). Pero no bastaba tener a los personajes aislados, con sus respectivas historias, divididas por subtítulos semejantes a los del Quijote, sino que había que buscar una columna vertebral, que tirara de la novela desde el principio hasta el fin, de modo que la obra no quedara reducida a un inventario de personajes extravagantes. La columna vertebral la hallé en el tonto del pueblo, Californio El Simple (el hecho de haberle puesto el mote de “El Simple” sirvió para que algunos críticos me acusaran de plagiar algunas ideas de *Cien años de soledad*, relacionando a Californio El Simple con Remedios La Bella). Californio, que abría la novela lanzando agua sobre el polvo rojo del pueblo para aplacarlo y cerraba la novela descubriendo el secreto de su genialidad musical, fue entonces la médula de la novela. Californio servía como elemento estructurador y condensaba de alguna manera la visión totalizadora del pueblo. Era como el ta ta ta tan de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Aparecía y desaparecía. A veces era dominante y en ocasiones apenas una sombra, su

presencia recorría toda la novela de modo que servía para unir el principio, el medio y el fin, y posibilitaba el estallido del desenlace. Fue una novela escrita de manera rústica pero con alegre despreocupación, y ello supieron notarlo y agradecerlo lectores y críticos.

La vida pública de esta novela fue destellante y fugaz: seis meses después de terminada ya estaba publicada en Ediciones La Flor de Buenos Aires. Recibió crítica abundante, palos y elogios. García Márquez llamó por teléfono para felicitar me. En Costa Rica me dieron por ella el Premio Nacional y la obra estuvo a punto de ser traducida al italiano. En 1979 apareció una edición colombiana en Plaza y Janés. Edición que fue de 10 000 ejemplares. Después ya no hubo una tercera edición. No estoy seguro si la novela me gusta o no. Muchas personas la recuerdan. Entre ellas Gabo. (Ver nota al final del libro.)

Fue sin duda un despegue acelerado, que con el paso de los años me dejó la idea de que había rozado la gloria y la había extraviado pronto sin darme cuenta cómo. Vendrían después otras novelas, que fueron recibidas unas con escepticismo y otras con entusiasmo.

Paraísos hostiles, publicada en 1985, diez años después de mi primera novela, fue una obra que apareció en México en una pequeña editorial llamada Leega. Entre 1975 y 1985 había pasado mucha vida frente a mis ojos. Terminé mi licenciatura en Filosofía, viajé a Estados Unidos donde dicté clases de español y terminé casi a contracorriente mi maestría en Artes en la Universidad de Kansas, me trasladé a Monterrey, México, donde duré casi seis meses al borde de la más absoluta miseria, dicté clases de traducción y creación literaria en la Universidad Autónoma de Nuevo León, renuncié a mi trabajo y viajé a la ciudad de Xalapa, donde durante seis meses estuve desempleado, comencé a escribir guiones radiofónicos para Radio

Universidad, entré a laborar a la Dirección de Publicaciones de la Universidad Veracruzana y ahí, aquí, me quedé.

Paraísos hostiles es la novela de la miseria humana. En ella se describe una casa en la que se hacinan, como en los siete círculos del infierno, personajes de las más diversas características, dominados por los instintos básicos: el hambre, la pulsión sexual y el amor. En esta novela hay aproximadamente treinta personajes principales y cada uno tiene su historia. No hay un protagonista central, como no sea la misma casa, el perro Triciclo o Sebastián, un inocente que hace su aprendizaje de la vida a lo largo de la novela. Como podrán notar, esta novela se parece a *Breve historia de todas las cosas* en el hecho de que presenta a muchos personajes situados en un espacio cerrado. Solamente que el espacio de *Paraísos hostiles* es mucho más reducido: una casa de huéspedes. Sin embargo hay o quiere haber una ambición mayor: la de llevar a cabo una reflexión sobre la vida, la muerte, el amor, el erotismo, la mujer, el hombre.

Para escribir esta novela tuve pretensiones —o más bien juegos— de orden científico: hice tablas estadísticas de frecuencia para medir la aparición dosificada de los personajes, tracé gráficas de la longitud de los fragmentos, elaboré esquemas sobre los diversos ingredientes de la receta literaria (lo épico, lo cómico, lo dramático, lo cursi...).

También —y esto lo recuerdo con gran claridad— trabajé el estilo de forma tan minuciosa que podía pasar varias horas en una sola página, buscando las palabras adecuadas. Tanto tiempo pasaba sentado ante la máquina de escribir, que fue necesario inventar una mesa alta, como un atril, para escribir de pie, pues me dolían enormemente las rodillas. (Luego supe que Hemingway también tuvo los mismos problemas y los solucionó de manera similar.)

Cada vez que uno escribe una novela tiene que afrontar varias decisiones muy graves, de las cuales depende el éxito o el fracaso de la obra. Una de ellas, quizá la más importante, es la selección del narrador o los narradores. La pregunta básica sería: ¿quién cuenta la historia? Otras preguntas serían: ¿Desde qué perspectiva temporal se cuenta? ¿Desde el futuro, cuando lo que se cuenta es pasado? ¿De forma contemporánea, es decir, se va contando a medida que las cosas van sucediendo? ¿Desde el pasado, inventando lo que va a suceder? Etcétera.

Para *Breve historia* yo había inventado un narrador al que llamé el historiador-literato Mateo Albán, periodista capturado en 1948 en San Isidro y recluso en la cárcel del pueblo, desde donde escribe lo que oye, lo que ve, lo que inventa. Pero este narrador no es único, sino que la novela se complica con otros narradores de tipo omnisciente, que no se determinan, e incluso con narradores en primera persona. Para *Paraísos hostiles* no busqué un narrador preciso, sino que lo difuminé entre los habitantes de la casa. Nunca se sabe quién cuenta las historias, pero se supone que es un habitante. Se escuchan chismes, relatos, se leen partes de un libro hallado entre las camas, se oyen voces en la oscuridad, y entre todas ellas se va armando la novela.

La estructura es fragmentaria y la fragmentación tiene nuevos fragmentos. Es decir, cuando hay una historia larga e interesante, se corta, para dar paso a otras, y luego la primera historia se reanuda, luego la segunda y luego la tercera, con lo que se va creando un tejido bastante intrincado de relatos. La palabra “tejido” es muy importante cuando se habla de novelas: el novelista tiene los hilos —a veces abundantes— en las manos, y no debe permitir que se le enreden, debe buscar que haya una simetría, una armonía, una música de fondo. Hay

hilos argumentales, hilos temporales, hilos estilísticos, hilos estructurales, que deben tejerse con minuciosidad. Lo ideal del tejido novelístico sería encontrar una textura como la de la seda: que resbale entre las manos, que acaricie, que arroje, que seduzca, que se convierta en espacio habitable, digno de ser extrañado.

Hubo diversas y contradictorias reacciones a *Paraísos hostiles*: generalmente los lectores menos avezados rechazaron la obra, mientras que los lectores cultivados la celebraron a altos niveles. Es una novela que tiene intenciones filosóficas expresas y me parece que su nivel es bastante decoroso, pero requiere de un lector atento, que esté dispuesto a reflexionar. El lector que quiera disfrutar de la obra deberá regresar a fragmentos anteriores, lo que no sucede con la novela *Breve historia...* que se puede leer de varias sentadas y disfrutar sin complicaciones estructurales o de conciencia.

¿Qué gané o qué perdí de la primera a la segunda novela? No sé. Creo que toda pérdida es ganancia y que no hay experiencia que no tenga valor.

Cuando escribí mi tercera novela, *Mujeres amadas*, que apareció publicada tres años después de *Paraísos hostiles*, ya había perdido casi por completo la inocencia del novato. Había leído muchas novelas, con la intención expresa de aprender el oficio de novelista, conocía dos o tres teorías a las que no les prestaba atención y estaba dispuesto a escribir una obra que recogiera no sólo mis experiencias sobre el amor, sino las aportaciones de la literatura universal. En la contraportada de la segunda edición mexicana, que reproduzco por ser altamente sintética, dice:

Germán Vargas, uno de los sabios de *Cien años de soledad* y maestro de Gabriel García Márquez, definió a *Mujeres amadas* como un *tratado de erotismo burlesco-trascendental*. Es una novela de amor,

pero también de autoconocimiento. Un escritor persigue a una elusiva musa de empecinada castidad y le cuenta, a la manera de Scherezada en *Las mil y una noches*, las historias (reales o inventadas) de sus pasados amores. El resultado es una narración divertida y a la vez firme que nos hace reflexionar sobre el eterno y siempre novedoso tema del amor, y su culminación, el erotismo.

La fuente vivencial de mi novela fue mi relación con una mexicana que conocí en Estados Unidos y que por diversas razones no quería dar su brazo a torcer. A ella, en la vida real, le conté las historias de mis pasados amores –craso error: creer que contárselo todo a la mujer amada es un buen movimiento resulta ser una especie de pasaporte al eterno retorno: esa mujer estará el resto de su vida recordando a las otras mujeres, aunque uno ya las haya olvidado. Contarle todo a la mujer amada es como condenarse a llevar un chimpancé en el hombro toda la vida.

Una vez que fracasó mi conciliación con esa mujer –el amor es, en cierta medida, una conciliación de intereses–, una vez que la perdí y me perdió, quise recuperarla por medio de la literatura. Y aquí tenemos una definición provisional de lo que podría ser una novela: el intento de recuperar algo que hemos perdido o el deseo de crear algo que añoramos. Una prueba de ello es el título de la obra maestra de Proust: *En busca del tiempo perdido*.

En *Mujeres amadas* inventé un narrador que perseguía a una mujer y que utilizaba como medio de seducción el arte de la narración de sus propias aventuras amorosas pasadas. Yo quería inventar mi propia *love story* pero no deseaba repetir lo que ya se había hecho, aunque tampoco quería desaprovechar las experiencias pasadas. De modo que una vez que escribí la historia básica, me di a la tarea de leer todo lo que hallé sobre el amor: *Romeo y Julieta*, *El Banquete*, *El Cantar de los canta-*

res, Dafnis y Cleo, Mujeres enamoradas, El amante de Lady Chatterley, todo Henry Miller. A manera de collage introduje o parodié escenas de esas obras, diluyéndolas de tal manera que parecieran partes de mi novela. También esboqué una teoría general sobre el amor y el erotismo.

El resultado fue una obra fragmentada en la que alternaba la primera y la tercera persona, utilizando vagamente la primera persona para la seriedad y la tercera para la parodia. El tono general es o quiere ser divertido. La novela se burla del autor, los personajes se critican a sí mismos, las personas y los personajes se confunden. En este caso la definición de la novela ya no sería el espejo que recorre el camino, sino el espejo —la memoria— que persigue al autor.

La crítica fue abundante y positiva, pero ello redundó en poco provecho para mi vida práctica. Hasta entonces había ganado poco dinero con mis obras y debía seguir trabajando en oficios no siempre agradables. Las condiciones empeoraron: no fue fácil publicar esta novela y no sería fácil publicar las siguientes. En *Mujeres amadas* hay una serie de preguntas que quise responder. No se trataba de contar simplemente una historia, sino de buscarle un sentido, una trascendencia: ¿qué es el amor, qué es el erotismo, qué son las mujeres, qué buscan, cómo se comportan y por qué? En la medida en que los lectores compartan estas curiosidades y sientan que el novelista está dando respuestas, sentirán que la novela es de ellos, que el novelista está contando una historia conocida que puede iluminar sus propias vidas.

El año siguiente apareció publicada *El juego de las seducciones*, una novela cuya escritura había iniciado en 1973, es decir, quince años antes. En ella cuento tres historias básicas: la historia de mi primera salida al mundo de los adultos, la historia del subsiguiente proceso psicótico que sufrí al ale-

jarme de mi familia y al hacerle frente al mundo, y la historia de mi familia. Son tres historias que avanzan de manera paralela, cortándose cada cuatro o cinco páginas. Esta novela es la novela de la formación de un hombre, una *bildungsroman*, como las llaman los críticos. El santo patrón de esta novela fue Dostoievski: quise narrar a su manera las profundidades de un espíritu en crisis, sin omitir ningún detalle, por doloroso que fuera. El tono es de extrema seriedad. Las pocas personas que la leyeron opinaron que era mi mejor novela, la menos casquivana. Álvaro Mutis hizo un comentario bastante escueto: dijo que tenía una estructura muy bien pensada, interesante.

Durante quince años estuve arrastrando este texto a lo largo de mis viajes. Me estudié a mí mismo, hurgué despiadadamente en mi pasado, estudié psicología, psiquiatría, antropología, historia. Puedo asegurar que ninguna novela me ha hecho sufrir tanto como ésta y supongo que si algún día se hace un balance de mi trabajo, se dirá que es la mejor que he escrito –hoy, mientras corrijo estas páginas, mi opinión ha cambiado: considero que mi mejor novela, la más cercana al hecho novelístico, la más artística, es *El amor y la muerte*-. Creo que con *El juego de las seducciones* exorcicé por completo la imagen ya pesada de García Márquez, que gravitaba sobre mi literatura. Al liberarme de mí mismo, de mis temores, y al contar lo que parecía incontable, se me abrió el horizonte y comencé a encontrar mi veta: el erotismo. De esta liberación surgieron mis libros *Cuentos para antes de hacer el amor* y *Cuentos para después de hacer el amor*, que son las obras que más se conocen, las más celebradas y las más leídas. (Recientemente, con la aparición de *El pollo que no quiso ser gallo*, cuentos o fábulas infantiles que espero tengan lectores adultos, la anterior afirmación fue refutada.)

En *El juego de las seducciones* hay un trabajo estructural y estilístico más complejo que en las obras anteriores: una sección está narrada en monólogo interior (el narrador se habla a sí mismo), otra sección está en tercera persona (se cuenta la historia de la familia) y la otra en primera persona (el narrador cuenta el proceso que lo llevó a la locura o disociación respecto a la sociedad que lo rodea). El crítico Peter Broad comenta que la impresión que produce esta estructura es que se están leyendo tres novelas a la vez, tres novelas claramente relacionadas e integradas. De nuevo exijo en esta novela un lector atento, dispuesto a releer partes ya leídas, para comprender mejor.

La fortuna, la carrera de esta novela ha sido limitada, en parte por el hecho de que salió publicada en una editorial que estaba en decadencia. No ha habido edición colombiana. Por desgracia las novelas están estrechamente vinculadas a la situación económica del país en que salen publicadas: si el país está en crisis, la novela está en crisis. Si la novela no dispone de un aparato publicitario que la apoye, corre el riesgo de permanecer en bodega. Pero las novelas tienen sus misterios y de pronto salen de la oscuridad y comienzan a venderse y a tener lectores. Yo sospecho y espero que esto sucederá pronto con *El juego de las seducciones*. Lo mismo pasa con los países y las civilizaciones: dan vuelcos sorprendentes. Ningún imperio es eterno y ninguna desventura interminable.

Después de las largas angustias que me ocasionó *El juego de las seducciones*, vino una novela totalmente diferente, en la que yo como fuente temática, estoy ausente. En *Los placeres perdidos* narro episodio a episodio las andanzas de un caballero andante del amor, del arte y de la vida, Adolfo Montaña Vivas, el frenáptero. Y aquí tengo que explicar lo que es un frenáptero: un ser de mente alada, una criatura angelical que

anda extraviada por el mundo, tratando de alguna forma de arreglarlo o iluminarlo.

Los placeres perdidos fue escrita con enorme facilidad y presteza. No tuve que recurrir a otro libro diferente al libro de la vida para encontrar mi personaje y mis situaciones: Adolfo vive en, disfruta y padece de la ciudad de Cali, donde es un personaje bien conocido y amado por todas las personas que lo conocen: Adolfo es músico genial, es literato, es erudito en asuntos botánicos y zoológicos, es pintor, es maestro de la vida. Si alguien quiere conocer cómo eran los profetas bíblicos que hablaban con Dios como por teléfono, si alguien desea tener la experiencia de conocer a un iluminado por todas las gracias, debe buscar a Adolfo.

El método que utilicé para recoger las anécdotas de mi novela fue el de los apóstoles: seguir al Señor a todas partes y recoger sus palabras y escribir sobre sus hechos. Tal es mi novela *Los placeres perdidos*, que ha gozado de gran cariño por parte de las personas que la han leído y que han incorporado a su lenguaje la palabra “frenáptero”, que a veces utilizan incorrectamente refiriéndose a mí. Que hay personas privilegiadas por la gracia —esa belleza del alma—, por el don de la simpatía y por la capacidad de despertar el amor de todos cuantos los rodean, es un hecho. Adolfo es una de esas personas y yo no hice más que recoger las palabras y los hechos que iba dejando caer a su paso con naturalidad de santo inocente. Para algunos apresurados Adolfo puede parecer una persona con problemas de retardo mental, para otras un hombre mimado, para otras, un ser que se negó a crecer. Para mí fue y sigue siendo el modelo más acabado del “frenáptero”, un ser con mente alada, muy diferente al “frenolito”, que es el de mente petrificada. Estas dos palabras las inventé a partir de raíces griegas.

Seguiré incurriendo en el inefable placer de hablar de mí mismo, como dijera, creo, Ortega y Gasset. No es un misterio que todos los que escriben se describen y revelan a sí mismos incluso en los personajes y situaciones más distantes de su propia personalidad. Algunas de las personas que ya leyeron *Buenabestia/Las noches de Ventura* han dejado a un lado la literatura para indagar la identidad de los personajes femeninos que allí describo. Otras encuentran ciertas situaciones algo exageradas. Las mujeres que han leído el libro sienten hacia él una atracción morbosa. Y es que la novela es una novela sobre mujeres, y sobre cuáles mujeres puedo escribir si no es sobre las que he conocido e imaginado. Muchas mujeres que me han querido o padecido, si es que me leen, se habrán identificado con uno u otro personaje. De las mujeres han partido críticas y censuras. Una dijo que yo era “un misógino colado en la neoliteratura rosada”. Otra me calificó de nacote refugiado, sudaca y autor de fotonovelas porno. La acusación de que soy un escritor de pornografía me ha perseguido, de la misma forma que ha llegado a molestar a mi esposa, a quien frecuentemente acosan. Ella, que ya ha aprendido a vivir conmigo y con mi fama o mala fama, ha desarrollado respuestas para defenderse. Una de ellas es sencillísima: preguntar al ofensor si ha leído aunque sea uno solo de mis libros. Habitualmente quienes me atacan es porque no han leído mis obras y se dejan llevar por una envidia malsana y barata.

Entiendo perfectamente a las mujeres que han reaccionado contra mis escritos. Lo que yo intenté hacer en *Buenabestia/Las Noches de Ventura* fue dar una visión lo más completa posible del erotismo y de las complicaciones y deleites que involucra la búsqueda del amor, todo ello desde mi punto de vista y por lo tanto desde mis experiencias y mis lecturas. No se trataba simplemente de describir situaciones enervantes y conflictos entre

el protagonista y sus mujeres, sino de comprender las situaciones y hacerlas palpables. La mayor parte de las personas que escriben por necesidad, siguiendo el mandato interior que pregona Kafka, lo hacen para comprenderse, para explicar su posición en el mundo, incluso para justificarse. La escritura es una satisfacción solitaria. Ser leído es como escapar del onanismo y entregarse al amor: compartir la pasión pero también el veneno. Bien dicen que *semen retentum venenum est*. De la misma forma, las obras escritas y no publicadas se transforman en veneno que puede echar a perder la vida de un escritor.

Es obvia y explicable la suposición de que el protagonista de *Buenabestia/Las noches de Ventura* y, por lo tanto, de *El libro de la Vida* (tetralogía constituida por el título anterior, *La hermosa vida* –Conaculta, Colección Guardagujas, México 2002–, *La pequeña maestra de violín* –Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, México– y *El amor pleno* –inédita– sea un álgter ego de Marco Tulio Aguilera. Pero en este caso no se trata del escritor colombiano residente en México que se dedica a seducir mujeres para escribir sobre ellas, sino de un escritor quintaesenciado, editado, potenciado. No soy yo, por lo tanto, el protagonista, sino un yo idealizado, arrastrado por el esplendor y el cieno de la sinceridad y expuesto a la curiosidad del lector. La novela no es la historia de mi vida, sino la historia de mis fantasías, de mis lecturas, de mis trabajos para escribir, publicar y sobrevivir. Es una novela de formación (habrá quienes digan que es de *deformación*). Que algunos escritores son particularmente perversos, es un lugar común. Más acertado sería decir que los escritores se atreven a decir lo que los demás solamente se atreven a imaginar. Yo mismo me he definido como un amoroso, aunque otras personas me califican como ingenuo o como un hombre que se ha dejado manipular por las mujeres.

Los personajes femeninos son fundamentales en *El libro de la Vida* (sé que ya desde el título mi proyecto suena bíblico, de ambición paranoica y, lo asumo con humildad, solamente una persona enfermizamente segura en sí misma se atreve a ponerse como modelo del protagonista de su propia obra. Unas palabras de Blake me amparan y justifican: “*I have always found that the angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning*”).²² Hay todo tipo de mujeres en *Buenabestia/Las noches de Ventura*, desde Bárbara Blaskowitz, casada, divorciada, enamoradiza, samaritana, pasando por la Princesa de Huamantla, una criatura hecha para la esclavitud del amor, e Iris Moonligh, una Hércules del erotismo femenino, masculino y ambiguo. Y entreveradas con ellas, infinidad de entidades de la imaginación: Ranita, Trilce, Svieta Korolenko (la polaca que decía “el cuellito, bésame el cuellito”). De las seiscientas páginas que tenían los volúmenes I y II de *El libro de la Vida*, sólo quedaron en *Buenabestia/Las Noches de Ventura*, trescientas cincuenta. (La verdad es que lo que escribí en estas páginas corresponde a una época ya lejana de mi vida y en el instante en que escribo estas líneas, mi vida y mi actitud son otras. Ya no concibo el amor como una aventura sino como una ventura. Creo que el amor existe. Ya no concibo el amor como una búsqueda sino como un encuentro.)

El segundo volumen de *El libro de la Vida*, que aparecerá bajo el título de *La hermosa vida*, ya está listo, pero esperaré algún tiempo antes de promover su publicación. (Hoy, en

²² Ensayo una traducción: “Siempre he hallado que los ángeles tienen la vanidad de hablar de sí mismos como si fueran los únicos sabios; y lo hacen con la confiada insolencia que surge del razonamiento sistemático”.

mayo de 2002 ya está publicado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, en la colección Guardaguas.) Hay que dar espacio a ver qué pasa con el primer volumen. Pronto emprenderé la corrección de *La pequeña maestra de violín*. Mientras llega la hora de corregirlo, me estoy preparando. Acabo de leer dos biografías de Pagannini: *Nicolo Pagannini and the history of the violin*, de F. J. Fetis, quien fuera amigo personal del mayor violinista que ha existido, y *Nicolo Pagannini: his life and work*, de Stephen Stratton, que es un plagio descarado del primero. Leí estos libros porque la música desempeña un papel fundamental en mis obras. (Hoy *La pequeña maestra de violín* ya está publicada por la Editorial de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla).

El último volumen de la serie *El libro de la Vida*, que he titulado *El amor pleno*, ya está escrito y corregido, pero es un texto demasiado difícil, que linda peligrosamente con varios territorios delicados: lo cursi, lo trascendental, lo sublime, lo ridículo, los sinuosos espacios de la sinceridad absoluta. Por primera vez afronto sin tapujos el tema del amor (ya no solamente el del erotismo y los simulacros del amor). La responsabilidad que asumo en el último volumen es grande: se trata, ni más ni menos, de llegar a unas conclusiones sobre el amor. Se me ocurre que quiero hacer algo como una *Fenomenología del espíritu* aplicada al tema del amor, pero sin el abstruso y confuso estilo hegeliano, que acaso solamente Adolfo Sánchez Vázquez entienda en México. Sé que todo esto suena pretencioso, pero qué vamos a hacer: cuando uno desde las primeras letras se soñó Cervantes no tiene otra alternativa que hacerse ilusiones y trabajar para estar a la altura de sus sueños. El proyecto de escribir una serie de libros es tan absurdo, tan optimista, como la idea de que éstos se venderán abundantemente. Sólo siendo un irredimible optimista se puede persistir

en la profesión de escritor en estos tiempos de penuria espiritual. Pero no debo quejarme. La verdad es que soy un privilegiado porque tengo tiempo para escribir, porque soy libre para escribir lo que se me da la gana y porque dispongo de espacio para publicar mis textos.

Frente al primer borrador que formaban cuatro volúmenes de *El libro de la Vida*, tuve que hacer una evaluación seria del proyecto. A partir de la primera corrección hubo en mí una preocupación básica: no aburrir al lector. Y esa preocupación era de elemental estrategia: si mi proyecto original contemplaba terminar cuatro o más volúmenes de *El libro de la Vida*, era obvio que quien se aburriera leyendo el primero nunca buscaría el segundo y jamás llegaría a leer el tercero, aunque lo sometieran a torturas y le dieran becas. En el mundo literario se considera como vituperable el querer agradar al lector. Tener muchos lectores es para algunos sinónimo de auto-complacencia o ingenuidad. Ya Savater, en un delicioso libro llamado *Apóstatas razonables* señalaba: “Quien deliberadamente se propone ser clásico, rara vez alcanza vigencia ni siquiera en vida y la pierde toda el día de su muerte; pero quien sólo aspira modestamente a intrigar, conmover o divertir a su vecino puede llegar a ver eternizado lo saludable de su gesto”.²³ Para probarlo pone como ejemplos a Shakespeare, Rabelais, Cervantes y Voltaire, que habiendo alcanzado popularidad en su tiempo, la mantienen hasta la actualidad.

Como nunca me he creído autótrofo y sé que de los demás se puede aprender, decidí emprender la lectura de las grandes series de novelas amorosas, eróticas o similares. Comencé con

²³ “Boccaccio y la comedia humana”, *Apóstatas razonables*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., México, 1998.

Sexus, Plexus y Nexus, novelas que conforman *La Crucifixión Rosada*, de Henry Miller. ¿Qué aprendí de ellas? Supongo que la naturalidad, el desparpajo, la sinceridad y la idea de que todo puede decirse en la forma en que uno quiera, si es que uno tiene algo que decir y sabe decirlo. La verdad es que hay muchas páginas memorables en las novelas de Miller, aunque gran parte de la academia norteamericana las haya sepultado en el olvido. Su narración discurre como un río bajo el cual hay un montón de piedras que en la superficie crean un accidentado y divertido transcurso. En muchas ocasiones uno le encuentra sentido a ese discurrir. Y se ve obligado a apartar los ojos del libro. Pero en ese flujo atormentado y hedonista está precisamente el placer de la lectura que proporcionan los libros de Miller.

La lectura de *Justine, Balthazar, Montolive y Clea*, obras que forman *El Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell (y que el mismo autor calificó como “una investigación del amor moderno”), me enseñó una dimensión más humana del acercamiento al hecho amoroso. Los personajes son atractivos, misteriosos, con algo de romanticismo y una turbulencia que recuerda a *Cumbres borrascosas*. También aprendí que cuando uno escribe una novela de amor, erotismo o conflictos psicológicos, hay que evitar las disquisiciones políticas.

Lo mismo aprendí de la lectura de los siete volúmenes de *En busca del tiempo perdido*: si el tema básico de Proust eran las sutilezas de las relaciones afectivas, eróticas y los secretos de la sensibilidad exaltada, para qué diablos se metía a contar en cincuenta o más páginas las circunstancias del caso Dreyfus y para qué se dedicaba a cantar las bellezas de las catedrales en treinta o cuarenta. De Proust me son atractivos los personajes que están directamente ligados a la sensibilidad del protagonista: Albertina, Gilberta, el Barón Charlus, la duquesa de Guermantes, las hermosas sirvientas.

Leí y subrayé todos los volúmenes de *En busca del tiempo perdido*. Lo que saqué en limpio de la lectura de Proust es que para lograr una obra literaria equilibrada, hay que ponerse en el punto de vista del lector, de un lector atemporal y aespacial, a quien no le va a importar si en el tiempo de la novela gobernaba Rojas Pinilla o Carlos V. La idea de que una buena novela debe captar el espíritu de su tiempo la entiendo de la siguiente manera: lo que importa son los efectos de las circunstancias sobre los personajes, más que las circunstancias mismas.

Hace varios años, el Centro Banff para las Artes de Canadá y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México me ofrecieron el privilegio de estar entregado durante tres meses a la escritura de las novelas de la serie *El libro de la Vida*. Una cabaña en el bosque nevado, una computadora, una residencia de cinco estrellas, un complejo deportivo subterráneo con piscina, cancha de básquet e incluso pista atlética. ¿Qué más podía pedir? Si pude terminar esta larga serie fue gracias a esa estancia artística y a la libertad que me ofrece la Universidad Veracruzana, que me ha albergado generosamente durante muchos años.

Tras este rápido recorrido por la superficie de mis novelas, me atrevo a preguntarme qué sentido tiene todo este trabajo, hacia dónde va, qué he logrado. Aunque algunos críticos han señalado que una de las características básicas de lo que escribo es la autoconciencia, es decir, la reflexión sobre mi trabajo literario, estoy lejos de tener claras las respuestas. Uno va escribiendo como el navegante del barco de la vida entre las brumas del tiempo, a veces ve islotes, en ocasiones continentes, frecuentemente sufre alucinaciones y descubre que todo es falso y todo verdadero, que todo importa y todo carece de importancia, que el camino vale tanto como la llegada. Tal vez la razón del arte sea recuperar los islotes de la memoria, los

instantes memorables, para hacerlos habitables, para ofrecerlos al lector, al espectador. Somos criaturas de un día, pero con el privilegio de la memoria y la ventaja de la conciencia. La conciencia es una forma de la eternidad. Las novelas son el resultado de una larga vigilia en busca de esos islotes de la memoria, de esos continentes de la naturaleza humana. Cada novelista descubre y crea sus territorios, les da habitantes, una geografía, unas leyes, e invita a los lectores a visitar su territorio. Quisiera que mis territorios fueran atractivos para muchos, que guardaran como en un arca no sólo lo decible sino lo indecible. Ojalá haya conseguido o consiga algún día mis propósitos. Mientras tanto sigo escribiendo, es decir, viviendo por lo menos dos vidas. El novelista es un hombre al que no le basta con una vida. Es un ser elevado a una segunda potencia por arte de su imaginación y su soberana paciencia.

Xalapa, 15 de abril de 1999

EL GRAN MODELO²⁴

(notas sobre el erotismo y la literatura)

A lo largo de los siglos el hombre ha intentado dejar un testimonio de su existencia sobre la Tierra. Las pirámides de Egipto y América, los bisontes de las cuevas de Altamira, los garabatos de Picasso y las obras de Shakespeare, los grafitis en los baños de las cantinas y las cabezas monumentales en la isla de Pascua, todos ellos son testimonio de una especie de narcisismo original, de necesidad de reconocimiento de artistas anónimos y de culturas civilizadas. Los escritores no somos ajenos a esta necesidad. Más bien, por el contrario, somos testimonio de una tendencia megalómana a dejar un territorio marcado que nos permita vivir más allá de la muerte y más allá del espacio físico en que habitamos. El hecho de tener hijos es la forma más fundamental de perpetuarse. A los hijos se llega por el camino del erotismo, que bien entendido y desarrollado, debe originarse en el amor y llevar al amor. Y estos son los grandes misterios, amor y erotismo, que han movido los actos del ser humano. Es cierto: uno escribe para ser amado —hay quienes escriben para ser odiados, como el Marqués de Sade, pero terminan siendo amados porque nunca falta en el amplio espectro de la naturaleza

²⁴ Conferencia pronunciada el 17 de octubre de 1996, con la que se inauguró el XIX Congreso de Literaturas Hispánicas organizado por la Universidad de Indiana, en Pennsylvania.

humana quienes adoren lo que se parece a sus sueños más negros— y sólo amando se puede llegar a escribir algo que trastorne la naturaleza que nos fue dada con tanta castidad y fragor. Sólo destruyendo el orden original se puede construir un nuevo orden. He ahí la razón de la satanización a la que son sometidos los escritores, de la lucha eterna entre el orden de lo establecido y el nuevo orden que pretenden instaurar los artistas.

El erotismo ha estado presente en la mayor parte de los actos del ser humano. El erotismo es la magia al alcance de todos. Hay erotismo en el trazo de las grupas de los bisontes y en las obras más abstractas, en la arquitectura del Empire State Building y en las tiendas de los indígenas iroqueses. Las culturas son más o menos eróticas cuanto más se alejen de la animalidad y más se acerquen a la imaginación. Las obras que trascienden son las que hacen palpar nuevas criaturas sobre la Tierra, las que se convierten en un llamado que es al principio incomprensible, las que nos hacen compartir una emoción, aunque sea la emoción de lo inédito y desconocido. Y toda emoción —más allá de las simplificaciones que parten de las lecturas leves de Freud, el funcionalismo, el conductismo y todos los ismos que ya fustigó Cortázar— está cargada de erotismo: de una fuerte tendencia hacia un objeto o persona, hacia la aprehensión de un sector de la realidad, hacia la comprensión y posesión de algo de lo que carecemos. El erotismo es la historia de una carencia, la fábula de la lucha por satisfacerla, es el amor a lo desconocido que en cualquier momento puede brotar del ser que nos acompaña.

En “Clemencia ojos de Cierva”, uno de los primeros cuentos que escribí, hoy descubro la transparente necesidad de apropiarme de un trozo de vida que perdí en mi pubertad. En el cuento yo trataba de descubrir el secreto que ocultaba una

mujer, casi una niña, Clemencia, que encarnó en ese entonces —cuando yo tendría acaso 14 años— a todas las mujeres. Resulta que Clemencia poseía —o yo creía que poseía— algo que a mí me hacía falta: una sabiduría del mundo y un descubrimiento del cuerpo. Nunca alcancé a acercarme a la Clemencia real, pero muchos años más tarde, cuando comencé a escribir, supe que sí podría poseer a Clemencia y ponerla a mi servicio, bajo mi capricho, porque ya Clemencia no era un ser real y concreto, sino una criatura de mi memoria, y luego, de mi imaginación. (Los escritores son como los primitivos, que por medio de dibujos tratan de atrapar a las criaturas que se les escapan en la realidad.)

He sido un lector voraz e indisciplinado, pero de todos los libros que he leído sólo unos cuantos han dejado un sedimento que sirvió de tierra nutricia para mi literatura, una literatura cada vez más marcada por una especie de *Weltanschauung* fundamentada en el universal dominio del erotismo. Reconozco mi heredad. Pertenezco a esa clase de escritores que como Proust, Miller, Durrell, Lawrence, se dejan llevar por sus torrentes interiores y se entregan con el cuerpo abierto a sus lectores. Soy de los que pueden sacrificar cualquier cosa de su vida personal para configurar su propia obra. Poco de lo que yo haya escrito pertenece a un territorio ajeno a mi propia persona. Lo que invento en el papel es lo que vivo, invento o imagino en mi vida cotidiana. De modo que mi literatura no es otra cosa que una serie de variaciones sobre mi propia existencia. Mis libros configuran el mapa de mis obsesiones y ni siquiera vale la pena ocultarlo. Y si hay excesos en lo que escribo, ello se debe a que yo mismo soy un excesivo, un desafortado: todo lo quiero hacer en grande: comer, beber, correr, escalar, escribir, pelear y, naturalmente, disfrutar de los dones del cuerpo.

Hasta ahora el crítico que con mayor entusiasmo y tesón ha seguido el hilo rojo de mis motivaciones personales para escribir es Peter Broad. Según él, ha habido un ascenso en mi literatura, desde una especie de elementalidad, hacia una complejidad en la comprensión del erotismo y el amor. Entre los juegos elementales, irracionales de dos adolescentes resentidos en una casa solitaria, que fueron tema de “Clemencia ojos de Cierva” y la construcción de una mitología erótica llena de edificaciones estéticas e intelectuales, que aparece en *Mujeres amadas* y *Los placeres perdidos*, ha pasado mucha agua, calma y turbulenta, bajo el puente de mi vida. Más o menos veinte años separan a ese cuento de la más reciente novela.

No es un misterio que lo que se gana en sabiduría se pierde en candor. Pero tampoco es una regla general. ¿Cómo concebía el amor y el erotismo ese muchacho de veinte años que escribió “Clemencia ojos de cierva?” Me atrevo a suponer que como una masa amorfa en la que no se diferenciaba –porque no entendía, puesto que carecía de la experiencia– entre amor y erotismo. Todo lo que el protagonista sentía hacia Clemencia era un poder gravitacional en cuyas raíces se hallaban varias fuerzas succionantes: la belleza física, la simpatía, la necesidad de entender qué son las mujeres, la complicidad, el encanto de romper con ciertas barreras y la obligación de cumplir con los ritos sociales, el imperativo de acostarse con una mujer para alcanzar el estatus de macho y develar de paso uno de los más grandes misterios de la naturaleza humana.

En *Los placeres perdidos* –una novela escrita veinte años después del cuento de Clemencia– se da entrada a un nuevo erotismo, que además de tener algo de caballeresco, da gran importancia al juego: se crea una unidad hombre-mujer que se permite transgredir todas las reglas para crear su propio universo. Ya no es la necesidad de cumplir con ritos impues-

tos, sino el imperativo de fundar una nueva racionalidad —o una nueva irracionalidad—. Romper con un mundo preestablecido y fundar una nueva utopía, en la que la unidad será ya no la colectividad, sino la pareja, y un nuevo tipo de seres, los *frenápteros*, que son los imaginativos, los amorosos por excelencia, en contraposición a los *frenólitos*, seres de mente petrificada.

¿Cómo encaja esta obsesión por el erotismo con la época contemporánea en la que cayó la cortina de hierro, se rompió la bipolaridad del mundo, se acabó el optimismo por las revoluciones, pasó el entusiasmo del *boom*, Europa se unificó para defenderse de los metecos, y Estados Unidos, México y Canadá se proponen unirse para formar un nuevo club de ricos y dejar fuera de sus murallas a las hordas de los miserables al sur de la nueva frontera?

Es claro que ya casi ningún escritor latinoamericano quiere escribir un *Ulises* o una *Divina Comedia* y que muchos se conforman con géneros menores, con literatura intimista, literatura negra, o se vuelcan hacia el relato de las pequeñas historias de sus vidas. Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, Cortázar, Carpentier, emprendieron obras universalizadoras, epopéyicas, enciclopedistas, correspondiendo a un periodo optimista de la historia de Latinoamérica. Sus libros fueron traducidos y leídos en gran parte del mundo porque Latinoamérica estaba de moda. Era divertido para los lectores norteamericanos y europeos leer sobre realidades exóticas, coloridas, mágicas. Luego, ya perdió prestigio ser latinoamericano. Vinieron el narcotráfico, la guerrilla, la corrupción y terminó el auge. Pasó el tiempo de los dictadores, esa noche triste que duró más de una década. Retornó la democracia, y otra vez estamos poniéndonos de moda los latinoamericanos. Ahora en la plástica lo que más se vende es arte latinoameri-

cano: Botero, Matta, Cuevas, Lam, etc., son nombres respetados y cotizados, en muchas ocasiones más por el valor de sus firmas que por la calidad de sus trabajos.

Es claro que ya no hay una corriente, ya no hay una unidad ni una tendencia ni una asociación ni metas comunes, ya no hay un aparato publicitario que promueva nuevos escritores. Las editoriales son cada vez más mezquinas y lamentosas. Cada quien se rasca sus propias pulgas. El mercado de la literatura se ha anquilosado en cinco o seis nombres, a la manera de las trasnacionales. García Márquez es a la literatura lo que la Coca-Cola al mercado de los refrescos. Se le consume no por su calidad sino por el bombardeo publicitario que lo sigue a todas partes. Lo curioso es que con todo y eso, García Márquez haya seguido produciendo buena literatura, algo complaciente y convencional, pero todavía legible.

La profesión del escritor sigue siendo heroica no sólo en Latinoamérica sino en todo el mundo. Es la profesión del humillado y ofendido, del perro bajo la escalera. Y en este esquema a veces un poco desolador, qué papel tiene un escritor colombiano que vive en México y dirige una revista científica. La verdad es que mis proyectos no son humildes de ninguna forma: escribo sobre mi persona y mi entorno, pero de manera tal que mi escritura tenga un sentido universal. ¿Cómo?, si vivo en una ciudad pequeña, lejos de la acción. ¿Cómo puedo participar en la historia? La única forma en que he logrado solucionar este enigma es inscribiéndome en la corriente de la literatura universal, asumiéndola como una aventura, comparando mi vida con la de Miller, Durrell, Lawrence, Schopenhauer, Leonardo, Miguel Ángel, para tratar de darle estatura a mi espíritu y dimensiones heroicas a lo que escribo. Si no puedo luchar en las guerras del Peloponeso ni ayudar a liberar a Helena de Troya, ni estar en la Batalla de Lepanto,

ni proponerme como candidato a la presidencia de mi país, ni estar a la mesa con Mitterrand y Fidel Castro, sí puedo invitar a mi casa a Sir Richard Burton, a San Agustín, a Pagannini y a Beethoven. No me quejo. Tengo buenas compañías.

Con estas ideas me consuelo. Y escribo con ganas y rabia y absoluta sinceridad: no lo que vivo, solamente, sino lo que imagino. Y en estos tiempos de pequeños proyectos, de pesimismo, de sida y desilusión, de cambios de clima, me he lanzado a una aventura que podría compararse con un recorrido por el Amazonas o el atravesar a nado el estrecho de Bering: estoy escribiendo una novela de amor en seis tomos que he titulado *El libro de la Vida*. Proyecto absurdo, sin duda, anacrónico, pero que voy a coronar antes de cinco años. Ya debió aparecer en Colombia el primero y el segundo libros de la serie. El primero está a punto de aparecer en México. El tercero lo acabo de concluir. Cuarto y quinto están en borradores avanzados. Y ya estoy concluyendo la primera versión del último. Lo dicho: quien no nada contra la corriente nunca va a encontrar *what is all this fucking thing of life about*.*

La escueta verdad es que yo no busco otra cosa que entender de qué se trata este asunto de la vida. Pero para llevar a cabo una búsqueda semejante debo comportarme como un niño ingeniero, que desarma todas las piezas de la vida y de su vida, para volverlas a armar a su leal entender. No es otra cosa la creación: un tomar las piezas de la naturaleza, desordenarlas y volverlas a ordenar. Oficio de competencia con Dios, ni más ni

* Hoy, varios años después de la redacción del texto de esta conferencia, ya están publicados los tres primeros volúmenes: *Las noches de Ventura*, Planeta, México, 1995, (publicado bajo el título de *Buenabestia*, Plaza y Janés, Colombia, 1996); *La hermosa vida*, Conaculta, Colección Guardaguas, México, 2001; y *La pequeña maestra de violín*, Editorial de la Universidad de Puebla, México, 2002.

menos, pero oficio honrado y feliz. De los mejores, no el único digno de quien aspire a cumplir a plenitud su naturaleza.

Virginia Woolf escribió: “Napoleón y Mussolini insisten con tanto énfasis en la inferioridad de las mujeres, porque si ellas no fueran inferiores, ellos no serían superiores”. Y explicó que si las mujeres no habían producido obras a la altura de Shakespeare, ello se debía al hecho de que casi nunca tuvieron una habitación propia. ¿Será cierto? Tal vez. Tal vez no. El orden de la naturaleza fija la existencia de extremos, y entre éstos el de lo femenino y lo masculino, son ineluctables. El caso es que las mujeres más que grandes productoras de literatura, son grandes generadoras de ella. Sin las mujeres serían inconcebibles las obras maestras de la literatura. Para mí las mujeres han sido la gran clave del misterio del mundo. Ellas parecen cifrarlo todo. Y ello es así porque la mujer es el gran arquetipo: ella es la muerte del narcisismo, la motivadora de la guerra, la conquista superior, el gran símbolo, la mujer es el conocimiento, pero también lo incognoscible (las mujeres son como los sueños: siempre habrá un estrato de ellas que nunca podremos desentrañar).

Apelaré a una anécdota tomada directamente de una agencia noticiosa. Sharon Stone, protagonista de la película *Basic instinct*, contó a los periodistas que cuando el director de *Sliver* le pidió que hiciera una escena de masturbación, le mostró la foto de un hombre desnudo y le dijo que si la miraba mientras lo hacía sería más convincente. Sharon Stone cometó: “¡Qué poco entiende ese director a las mujeres! Para nosotras la masturbación no tiene nada que ver con el sexo, sino con otra cosa: un testimonio triste de su soledad, una delicada necesidad física, muy privada, que despierta compasión”.

En nuestra cultura falócrata, la mujer pasa por ser siempre la Gran Víctima. Pero ella es en realidad la muerte del macho, la

verdadera vida, la mujer es la paz espiritual, pero también la fuente de toda posible deprivación y perturbación. De la mujer —como de Dios— no se puede establecer ciencia alguna. Sólo se puede escribir y crear y bailar en torno a ella. La mujer ha resistido todos los embates: de la biología, de la hermenéutica, del marxismo y del psicoanálisis. Después de cuarenta siglos de civilización y de muchos más siglos de cultura, la mujer sigue intacta, opaca a todo saber. Ella es el reducto de lo estético y el refugio del encanto que guarda la naturaleza humana. Si el mundo estuviera integrado solamente por hombres, ya se habrían acabado el arte, la religión, la felicidad. Pero, como la naturaleza es sabia, si no hubiesen existido las mujeres, algunos hombres se habrían metamorfoseado para convertirse en hembras y guardianas de la fuente. El erotismo es el gran umbral que nos acerca a la mujer. Y al acercarnos a la mujer, nos acerca a nosotros mismos. Y al acercarnos a nosotros mismos, nos acercamos a Dios, a la muerte, a la serenidad y a la paz. Pero mientras no lleguen todas estas paradisíacas expectativas, viviremos en guerra perpetua contra la mujer, es decir, a favor de ella. Escribe el poeta Hierro: *Serenidad para el muerto, yo estoy vivo y pido lucha*. La lucha contra la mujer es el modelo, a escala doméstica, de todas las grandes guerras. Entender a la mujer es comenzar a entender la vida. No es otra cosa lo que intento hacer en lo que escribo.

MI REINO POR UN CABALLO. EL ARTE DE LA NOVELA²⁵

Hay tantas respuestas a la pregunta qué es una novela como novelas verdaderamente importantes existen en el mundo de la literatura. Novela es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que narra las aventuras de un hidalgo castellano metido en asuntos de caballerías a causa de una intoxicación libresca; novela es *El viejo y el mar*, que en menos de cien páginas describe la lucha entre un gran pez y un anciano; novela es el libro titulado *Las relaciones peligrosas*, que consiste en un intercambio de cartas entre nobles y licenciosos franceses; novela es el *Ulises* de Joyce, una verdadera enciclopedia de estilos, puntos de vista, disquisiciones sobre filosofía y todas las otras ías y turas posibles; novela es *María*, la recreación serena y paisajista de una época y un territorio, que sirven de fondo a una de las más grandes historias de amor de que se tenga memoria; novela es *La Vorágine*, que cuenta la historia de un poeta que pierde el paraíso de la capital por culpa de una mujer y que va al infierno de la selva a buscarla, para terminar tragado por la naturaleza salvaje; novela es *Cien años de soledad*, que cuenta la historia completa de un pueblo, siguiendo los avatares de una estirpe, desde su fundación hasta su desaparición.

²⁵ Conferencia inaugural del Taller de Novela en la Universidad Nacional de Colombia, abril de 1999.

Es tal la variedad de los territorios, temas, estilos, tonos, estructuras, tiempos, que bien podría considerarse a la novela como la madre y la hija de todos los géneros. Dice E. M. Forster²⁶ que “el éxito de la novela depende de la capacidad de fundar una nueva sensibilidad”. Y Conrad agrega: “¿Qué es la novela sino la convicción de la existencia de una persona, que es nuestro prójimo, lo bastante fuerte para adoptar una forma de vida imaginaria más evidente que la realidad y cuya verosimilitud acumulada por una serie de episodios seleccionados, avergüenza al orgullo de la historia documentada?”. “Una novela –dice E. M. Forster en su ya clásico tratado *Aspectos de la novela*– es una obra de arte que tiene sus propias leyes, que no son las de la vida cotidiana; por lo tanto, el personaje de la novela es real cuando vive de acuerdo a esas leyes”.

Una novela no es la vida, no sustituye a la vida, porque es creada por un ser contingente, que come, caga, mea y además piensa, y no por la naturaleza o por Dios, que son tal vez más implacables, y por ello menos flexibles. El novelista edita la realidad, la medita, la digiere, la procesa, la transforma y da a luz un nuevo producto que se sujeta, como dice Forster, a sus propias leyes. ¿Qué leyes son esas? Busquemos con la mayor inocencia e ingenuidad posibles las leyes que rigen, por ejemplo, al *Quijote*: la imaginación es más poderosa y rica que la realidad; a *El viejo y el mar*: la voluntad empecinada puede hacer más fuerte al débil que al poderoso; a *Las relaciones peligrosas*: el amor cuanto más cercano esté al riesgo, resulta ser más emocionante y absorbente; al *Ulises*: un solo día bien vivido puede ser más intenso y aleccionante que toda

²⁶ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Universidad Veracruzana. También hay edición reciente de Tusquets, col. Andanzas.

una vida; a *María*: el amor que se alimenta de ausencia es el más grande; a *La Vorágine*: quien se arriesga a seguir los caminos de la pasión corre el riesgo de perder todo lo que tiene; a *Cien años de soledad*: la magia puede ser más real que la historia.

Y así sucesivamente.

Entonces, si la novela se rige por leyes –y no entremos a hacer una taxonomía de leyes de la estructura, del tiempo, del espacio, de los personajes, de la verosimilitud, etc. que nos podría llevar a querer competir con Aristóteles–, ¿qué diferencia puede tener con el derecho, con la física o la química, con la astronomía o la medicina? La diferencia estriba en la “unicidad” –acuñemos provisionalmente este término–: las leyes de una novela solamente se aplican a esa novela, mientras que las leyes del derecho se aplican a los gobernados; las de la física a los cuerpos; las de la química a los componentes de los cuerpos y las de la astronomía a las entidades celestes. Las leyes de la novela son, por lo tanto, leyes más humildes y, sin embargo y paradójicamente, más incluyentes: mientras que en cada ciencia particular las leyes se aplican a una parte de la realidad, las leyes de la novela se aplican a todo un universo, que incluye todas las realidades. Una novela es un universo incluyente y excluyente. Incluyente porque guarda en sí todo lo que necesita; excluyente porque no depende de ninguna realidad exterior que no sea la de su propio lenguaje.

Una novela es un ciclo cerrado, una forma definida, una percepción del mundo y quiérase o no, una concepción del mundo. El novelista es un creador que controla todas las variables, a veces incluso sin saberlo, pues trabaja no sólo con su inconsciente, sino con el inconsciente colectivo y, seamos osados, con el inconsciente universal. Dice Borges que el artista es un médium. Habría que agregar que es un médium propi-

cio, preparado, tierra fértil. Hay un proverbio oriental que dice: Cuando el discípulo está listo, el maestro llega. Si lo forzamos un poquito podríamos decir: Cuando el novelista está listo, la novela llega.

Sergio Pitlor, uno de los más brillantes narradores contemporáneos de México y un escritor que ha vivido más inmerso en la literatura que en la vida, sostiene, con Henry James, que “la novela, en su definición más amplia, no es sino una impresión personal y directa de la vida”. Cada novelista cuenta en sus obras la vida que hubiera querido vivir, la vida que teme vivir, describe heroísmos y abyecciones que ha vivido, conocido o temido. Hay novelistas más imaginativos que otros: Julio Verne y Joseph Conrad fueron en realidad personas mucho más grises y sedentarias que sus protagonistas. Hay novelistas que hicieron de sus vidas novelas: Proust, Henry Miller y Thomas Mann, por ejemplo. Pero los tres se ocuparon de territorios diferentes de la naturaleza humana: Proust, de la evolución de la memoria y sus vínculos con la sensibilidad; Miller, de la exploración de sus propias hazañas y miserias morales; Mann, del vínculo a veces doloroso y en ocasiones divino que une al hombre con el artista mediante la conciencia desgarrada de estar en un mundo despiadado, en el que el demonio parece derrotar a Dios.

La escuela naturalista decía que la novela es “una tajada de vida”. Los nuevos novelistas franceses llevaron esta idea al extremo: estudiaron tajadas de vida tan finas, que terminaron aburriéndose y aburriéndonos y estuvieron a punto de sepultar a la novela como lo que es: uno de los refugios más placenteros en los que el hombre puede descansar de su propio ser y de su circunstancia a veces deplorable.

Un novelista no puede ser casquivano, insignificante, mezquino. Un buen novelista tiene que ser un alma grande, com-

prensiva y humana. Este punto lo trató François Muriac en su libro *Dios y el Diablo*: “El punto esencial no es saber si un novelista puede o no retratar un aspecto dado del mal. El punto esencial es saber a qué altura se encuentra cuando hace este retrato y si su arte y su alma son suficientemente puros y lo suficientemente fuertes para hacerlo”. De este razonamiento podemos saltar a una reflexión contemporánea: cuántas novelas intrascendentes se publican, cuánta bobería y superficialidad, inflada por una publicidad amañada y una comercialización falsa. Si en un año se publican veinte novelas verdaderamente importantes en Latinoamérica es mucho. Todo lo demás es una inmisericorde devastación de bosques e inflamación de egos.

¿Qué es lo que se le pide a la novela? ¿Qué le pido yo, que pretendo ser novelista y que me supongo novelista serio, a la novela? Me atreveré a hacer una enumeración: Uno, que cuente una historia interesante (Forster dice que el espinazo de una novela tiene que ser un relato, “la narración de acontecimientos puestos en el tiempo”); dos, que esté bien escrita; tres, que me sorprenda, ya sea por la originalidad de su estilo o su estructura, por la agresividad y novedad de sus ideas o por ofrecerme un ángulo del mundo que no había considerado; cuatro, que sus personajes sean dignos de todo mi aprecio, de todo mi odio, de mi pasión (¿quién podría olvidar a Heathcliff, al coronel Aureliano Buendía, a Ana Karenina, al capitán Acab?); cinco, que la novela sea una experiencia lo suficientemente intensa como para abstraerme del mundo que me rodea e instalarme en el nuevo mundo; seis, que me abra puertas antes clausuradas; siete, que me enriquezca espiritualmente y me haga crecer; ocho, que me enseñe a vivir y me dé alas para que yo vaya más allá de mí mismo y mi circunstancia.

La única clasificación que Henry James aceptaba de la novela era la que las divide en interesantes y no interesantes.

Casi todo lo que es preceptiva, crítica, análisis, especialmente lo que se hace hoy en periódicos, tiende a engañar al lector. Si un escritor o un académico se meten a guiar a los lectores, lo más probable es que los desbarranquen. Cuántas veces no sucede que uno lee la reseña de un libro en la que se pinta una maravilla, y cuando va a leerlo resulta que es un ladrillo insostenible. De paso he de decir que más por casualidad que por gusto —en mi cumpleaños cincuenta me regalaron varios de esos libros— me he asomado a un par de novelas de Saramago y lo que encontré fue aburrimiento, frases sabias en la turba-multa de sólidos bloques en los que no se diferencian diálogos, reflexiones, descripciones. Que Saramago es inteligente, no lo dudo, pero sus novelas, por lo menos a mí, me aturden y me desilusionan. Me quedo con García Márquez, que sabe decir pocas cosas pero con encanto y claridad. Es cierto: García Márquez más que novelista es contador de cuentos de hadas. Pero esa gracia ya es suficiente para deslumbrar a las turbas de sus lectores.

La novela es una larga obsesión, un trabajo de años, que nace, crece y se reproduce como un organismo; que puede morir si no se tiene el tino de reconocer su madurez y se sigue trabajando, hasta hacerla obesa, monumental, indigesta; o por el contrario, puede resultar insustancial si se la recorta hasta más allá de su magritud, dejándola seca, sin sustancia, sin los necesarios puentes que unan escenas, que den cuenta de la evolución de personajes o lleven un ritmo adecuado del paso del tiempo. Y es aquí donde viene lo que podría llamarse la educación del novelista, una educación en el sentido de los límites, en la búsqueda de un tono, en el trabajo del estilo y de la estructura. Lo trágico —misterioso y amable— de esta educación del novelista es que no existe ni existirá escuela que pueda enseñar a nadie a ser novelista.

El novelista se hace en la lectura, en la vida, en el trabajo, en el escritorio y, sobre todo, en la libertad y la posibilidad de soñar.

Hay otro aspecto muy importante en la vida del novelista, un aspecto que no tiene relación con el trabajo íntimo y alquímico con su personal metal burdo, sino que se vincula con el mundo: es el molesto expediente de querer ver sus obras publicadas, leídas y comentadas. Tampoco hay escuelas que puedan enseñar cómo afrontar a los editores, a los lectores, a los periodistas, ni hay instituciones que consuelen a los novelistas de esa profesión de desventura que consiste en ofrecer una y otra vez sus manuscritos a editores, en mandarlas a concursos y esperar, generalmente de manera infructuosa. Pocos son los escritores que no han tenido que padecer la prueba de la paciencia y no dudo que son un porcentaje mayor los que se dieron por vencidos y se dedicaron a otras profesiones más lucrativas o expeditas. El verdadero novelista trabaja abstrayéndose del tiempo y del espacio, vive en una dimensión personal, en la que la ganancia es asunto remoto. El novelista es, sin duda, un soñador, pero un soñador en grande: el novelista sueña universos hechos, cerrados, tan ricos, que en ellos puedan habitar él, pero también los lectores de todo el mundo. El novelista —ya lo han dicho con bastante frecuencia— compite con Dios: cada personaje es obra suya y el destino de sus personajes depende de él: pero este pequeño Dios no saca a sus personajes y sus situaciones de la nada, sino que los inventa a partir de personas conocidas, de historias que escucha o lee, los trabaja poco a poco, los va moldeando, hasta darles el soplo final, que es abandonarlos a su suerte y lanzarlos al mundo de los lectores.

Dice Sergio Pitol:

Uno aprende y desaprende a cada paso. El novelista deberá entender que la única realidad que le corresponde es su novela, y que su

responsabilidad fundamental se finca en ella. Todo lo vivido, los conflictos personales, las preocupaciones sociales, los buenos y los malos amores, las lecturas, y, desde luego, los sueños habrán de confluír en ella, puesto que la novela es una esponja que deseará absorberlo todo.

Hay una observación que me parece certera y que han repetido durante décadas los teóricos de la novela y los novelistas: “La ficción es más verdadera que la historia, porque llega más lejos en las evidencias”. Esta observación de E. M. Forster, que a más de gran teórico fue un novelista de respeto, es digna de análisis, y tiene que ver con la naturaleza de eso que llamamos realidad y de eso que llamamos ficción. La realidad —ese ente inexistente que paradójicamente incluye todo sin incluir o privilegiar nada— es un cúmulo tan abrumador de eventos, sensaciones, recuerdos, asociaciones y objetos, que nadie o casi nadie puede sacar en claro alguna verdad, alguna generalización de carácter universal. El novelista, sin embargo, puede intentarlo, y lo intenta e incluso lo logra a veces: pone entre paréntesis lo que no le sirve para sus propósitos, selecciona lo que le sirve, lo ordena, le busca un sentido y una forma artística. De la realidad mayor, la exterior, que comparte con los demás hombres, crea una realidad menor, una realidad suya, de la que se ha apropiado, a la que le ha dado unos límites temporales, espaciales, unas leyes, un estilo, un punto de vista. La ficción, especialmente en la novela, es una realidad chiquita, una subrealidad que depende de un escritor y no de un Dios o una Naturaleza. La historia pasa, las novelas quedan, conservan su vigencia, su importancia, su capacidad de influir en comportamientos y de generar escuelas. Las grandes novelas terminan por ser signos de identidad de pueblos y culturas. El espíritu de muchos pueblos se halla si no reflejado con fidelidad, por lo menos cifrado

inextricablemente, en las grandes obras. Basta pensar en lo que representa *El Quijote* para la cultura hispánica o el *Ulises* para la anglosajona.

Las novelas deben tener tiempo, espacio, relato, trama (la trama se diferencia del relato en el hecho de que en ella no sólo se cuentan eventos sino que se encuentran razones, se crean vínculos, se plantean misterios: si habláramos en términos estrictamente anatómicos, el relato sería el esqueleto y la trama las articulaciones). Las novelas deben tener estructura (que podría llamarse también orden), estilo (que podría llamarse también ritmo) y sentido.

Si analizamos todos los elementos iniciales y los comparamos con lo que he llamado “sentido”, nos daremos cuenta de que en los primeros hay una función de arquitectura, de armazón, de técnica; y al abordar lo que sería el sentido nos estamos enfrentando a un problema extremadamente grave, que tiene que ver con una concepción del mundo, con un apuntar hacia algún sitio determinado, con una decisión extremadamente grave: ¿qué quiso decir el novelista? ¿Qué pudo decir? ¿Hasta dónde permitió que su material novelístico se independizara de él y alcanzara una vida propia?

La novela termina siendo, ni más ni menos, un punto de vista personal sobre el mundo y si el novelista es un pobre hombre, su novela resultará una pobre novela. ¿Quiénes resultan ser novelistas? ¿Qué bagaje cultural se necesita para serlo? ¿Qué actitud? En términos generales novelista puede ser cualquier persona dotada de suficiente curiosidad, de disciplina, de libertad y del sentimiento de que tiene algo que decirle al mundo y que se lo dirá aunque el mundo se oponga. Pienso que el novelista, especialmente en nuestros tiempos, encuentra grandes obstáculos (99% de los novelistas no recibirá retribución alguna durante el periodo de sus cinco o diez

primeros años; no encontrará editorial; no será apreciado socialmente; hallará oposición abierta de parte de los novelistas ya establecidos y de los críticos comprometidos con una tradición o una tendencia; deberá trabajar en otros oficios para sobrevivir; necesitará leer mucho, prepararse, tener gran fe). Pienso que el novelista es o debe ser una persona de curiosidad universal, de optimismo a prueba de choques y capaz de afrontar con una sonrisa los vendavales de la mala fe. Una de cada mil novelas de novelistas no afamados sale publicada al año siguiente de haber sido terminada. Lo más probable es que un manuscrito deba ser ofrecido entre diez y veinte veces antes de ser publicado... o deba ser guardado en un escritorio para el deleite de las polillas. El panorama no es alentador pero es el único que hay, por lo menos en Colombia y en la mayor parte de los países latinoamericanos. Pienso que el novelista en nuestros países es como el célebre Ricardo III de Shakespeare, un hombre que ha asesinado a su esposa, a sus hermanos, a sus primos, a sus amigos y aliados, y que en la batalla final pierde incluso a su caballo, pero que, contrahecho, jorobado y viejo, sigue lanzando espadazos a diestra y siniestra, y grita: “¡Mi reino por un caballo!”. Los novelistas, que sacrifican en los tiempos actuales todo por su arte —su posibilidad de tener prosperidad en otra industria, su estabilidad familiar, su tiempo libre, casi su vida—, siguen o deben seguir batallando a pie, sin aliados, y han de gritar en el vacío cada vez más aterrador de este mundo electrónico, fugaz y huero de sentido: “¡Mi reino por una novela!”.

La prevalencia de la novela, como la prevalencia del arte son, en otro plano —en el plano espiritual—, labores tan importantes como la preservación del planeta: se juega en este partido, ni más ni menos, la existencia del espíritu, de la imagina-

ción, de la libertad, de la creatividad, de la diferencia, de la tolerancia, del disfrute inteligente del tiempo libre. Por eso el grito “¡Mi reino por una novela!” debería ser la consigna de cualquiera que quiera ser novelista.

Xalapa, 27 de marzo de 1999

OFICIO DE CAÍN²⁷

Escribir una novela es un acto de soberbia. Aspirar a crear una obra de arte es una insolencia. Es una insolencia contra la tradición y, por ende –ya lo ha escrito Vargas Llosa repitiendo lo que sabían los trágicos griegos– contra Dios o contra los dioses. Cómo atreverse a escribir después de *El Quijote*, *Muerte en Venecia*, *Ferdydurque*, *La Divina Comedia*. Cómo atreverse. Sólo en un acto de soberana independencia, de individualidad rabiosa, de caprichosa soberbia. La línea genealógica de los novelistas parte de Caín, el primero que se atrevió a imaginar una versión de la historia diferente a la oficial. Raza de cainitas es la de los novelistas, traidores a toda institución: la familia, la patria, la sociedad que los alimenta. Por eso hay que desconfiar de los novelistas que son universalmente aceptados. En algún lugar de su concepción del mundo yace la trampa, la componenda, la aceptación de un orden preestablecido. Quien quiera desprenderse de lo que ha sido la línea oficial, de lo que se da por definitivo, es un loco y un soberbio. Es por ello que sólo con una buena dosis de locura se puede aspirar a escribir una novela que sea eso: novela: novedad, nueva visión del mundo, modificación de lo dado, no repetición.

¿Qué tienen las grandes novelas que ha hecho que lo sean y que aparte de ello permanezcan como tales? Tomemos *Rojo*

²⁷ Ponencia presentada en el Segundo Congreso Nacional de Novela Mexicana, celebrado en Xalapa en 1993.

y *Negro*: qué narración tan certera, qué trazo de los personajes, qué violencia se hace sobre la moral reinante. Lo mismo sucede con *El amante de Lady Chatterley*: cuánto trastorno causó en su época y sigue causando esa historia tan común de amor apasionado y erotismo encendido entre un tosco y elemental guardabosques y una delicada dama de la nobleza.

Y luego, cuánto ensimismamiento y rencor y admiración no hay en ese seguimiento tan minucioso de un espíritu sensible, que es *En busca del tiempo perdido*, obra tan llena de páginas, algunas de las cuales hoy me parecen tan insustanciales.

La novela es el género degenerado: el que permite todo porque la única ley que la domina es la de la libertad: son novelas *Ulises* y *El Túnel*, *Los abedules* y *Rayuela*, son novelas las series de mosqueteros de Alejandro Dumas y las aventuras contadas por Salgari y el volumen que conforman las cartas que se ha llamado *Las relaciones peligrosas*.

Tal vez se pueda establecer una ley sobre el arte, sobre la ciencia del novelar: siempre se debe aspirar a la totalidad de un hecho, a abarcarlo todo, a crear un mundo que no deje duda alguna sobre su verosimilitud y autotrofia.

Que escribir una novela es una ciencia no tengo duda alguna. Es una ciencia que se comunica con otras pero que tiene una relación que se me ocurre muy cercana con la de la construcción de casas y edificios. Las novelas y las casas deben tener cimientos firmes: tales cimientos podrían ser historias vigorosas, o personajes dignos de memoria, o una idea directriz. Las casas y las novelas deben tener una estructura, es decir, diversas partes que estén bien ligadas. Así como las casas están armadas con varillas metálicas que se unen unas con otras gracias a alambres u otros métodos, las novelas deben o pueden tener diversos capítulos que se relacionan unos con otros. Las novelas y las casas deben tener ventanas.

Las ventanas de las casas son una forma de sociabilizar, de entrar en relación con el mundo, y además sirven como ventilación y para que entre la luz. Podríamos decir que las ventanas de las novelas son los vasos comunicantes que posibilitan que el lector se comunique, entienda y disfrute de la obra.

Virginia Woolf, en una conferencia que se ha hecho célebre y que se convirtió en una especie de manifiesto de las mujeres que han aspirado a ser escritoras y seres humanos plenos, señala que el gran defecto de muchos novelistas hombres es que escriben exclusivamente con la parte masculina de sus espíritus. Y señala que los espíritus auténticamente grandes son andróginos, pues pueden dar cuenta de la naturaleza humana en su complejidad. El novelista ha de aspirar a comprender a los demás desde su individualidad rabiosa: no debe tratar de hacer el mundo a su imagen sino que debe intentar comprender el mundo, no su mundo.

¿Quiénes son novelistas de éxito? ¿Quiénes venden lo que escriben? Aquellos que se han convertido en voceros de un grupo de personas, que lo adoptan como bandera. Benedetti es una bandera que ondean muchos adolescentes –generalmente izquierdistas– latinoamericanos; también Onetti, García Márquez y José Donoso han clavado sus pendones en muchos lectores. Fuentes es ondeado predominantemente por los académicos norteamericanos y por los lectores mexicanos de clase media culta. Cada quien ha hallado su cantera, su veta, y la va explotando poco a poco. El realismo mágico ocupa gran parte de este fin de siglo y tiene sus paladines. La retórica enciclopedista del tipo de la que practica Fernando del Paso, descendiente sin duda degradada del estilo de Carpentier, tiene su espacio. La novela histórica se va abriendo brecha. La novela erótica apenas despunta en Latinoamérica y está bien diferenciada de lo que se produce por toneladas en España. El

vanguardismo, la experimentación, va cediendo terreno, como ya lo perdió la novela objetalista, que hoy se nos antoja un oprobio que defenestró más de un bosque del mundo.

Así como se va volviendo a la idea de que el núcleo familiar no es tan absurdo y humillante como lo planteaban el marxismo y el feminismo, se está retornando a la claridad, al clasicismo en la escritura. Tal vez el miedo al sida tenga una relación bastante estrecha con el desarrollo de los medios audiovisuales. El miedo al sida es un virus que ha vuelto a dar alas a la religión y a la familia como refugio contra un mundo cada vez más peligroso. Así como el sida ha impulsado la monogamia y la fidelidad, la agresión del cine, el video y la tecnología informática han hecho repensar a los escritores sobre su función en el mundo. Ahora, en general, los escritores buscan la originalidad en la claridad, no en la confusión. Los novelistas persiguen con ahínco el paraíso perdido de la relación cercana con el lector.

¿Para qué sirve una novela? Para lo mismo que sirve el cine: para prestarnos fantasías, para hacernos vivir vidas que no nos atrevemos a vivir, para enseñarnos lo que no conoceríamos. Es por ello que el novelista tiene algo de desaforado, de excesivo, de ser humano elevado a su más alta potencia. La diferencia entre el cine y la novela es que la novela constituye una reflexión menos plana sobre el mundo y sus posibilidades. Entiendo la novela como una especie de tesis de grado sobre la realidad. El novelista serio dispone sobre su mesa de trabajo todos los elementos que han de configurar su obra. Se sienta y los estudia. Planea, ensaya un capítulo, intenta un estilo, busca un tono, descubre un ritmo. El novelista es como el músico, que se somete a la repetición mortal de las escalas hasta que descubre que las leyes de la armonía dependen de una serie de combinaciones que se van configurando en su

mente sobre un número limitado de notas. El escritor puede escribir de un tirón, como hizo Dostoievski con *El jugador*, toda su novela. O puede escribir un borrador, otro, otro. Puede vivir obsesionado por una novela un año o quince años, hasta que le suena la campana. Un día descubre que está listo. Se sienta y escribe lo que ha estado buscando. El novelista es un trabajador que labora en su obra sin pensar ni remotamente en la ganancia económica. Si un novelista serio gastara en pegar ladrillos el tiempo que tarda en escribir una novela, sin duda terminaría antes un edificio de diez pisos que una obra medianamente satisfactoria. Con esto quiero decir que un novelista es un artista, alguien que trabaja en primera medida por amor al arte, porque tiene la sospecha de que hay algo más importante, y sobre todo más satisfactorio, que ganar dinero. Por eso, en general, los novelistas, como los demás artistas, son más descuidados, se visten desaliñadamente, no atienden a los coqueteos de los políticos, se ríen de lo que a otros parece serio y consideran que en verdad casi nada que no sea la literatura amerita verdaderamente su atención. (Recuerdo que mi madre le dijo a mi esposa esta frase, que nunca olvidaremos: “Tienes que aprender que Marco está casado en primera medida con la literatura, y en segunda medida contigo. Sólo así podrás sobrevivir al lado de un obsesivo como mi hijo”.)

La profesión del novelista tiene su parte humillante y ella tiene que ver, casi siempre, con los editores. Es falso lo que dice García Márquez de que si un escritor escribe bien, llegarán los editores de rodillas a su puerta a pedirle sus libros. Eso es retórica típica de señora rica o de triunfador. Es fácil ser humilde cuando se es grande y es fácil dar consejos a los jóvenes cuando se han olvidado las penurias de los años difíciles. La verdad es que para que un editor llegue a arrodillarse a la puerta de un

escritor, éste ha de pasar antes por muchos umbrales, no todos muy acogedores. Es extraño el caso del escritor que escribe a temprana edad su obra maestra, se la lleva a un consagrado y éste inmediatamente echa a volar las campanas anunciando al mundo la aparición de un nuevo genio. Esto fue precisamente lo que le sucedió a Dostoievski. Es frecuente que antes de que un grande se arrodille ante un nuevo talento y le dé un empujoncito en una editorial o pregone su descubrimiento, lo use de alguna forma para conseguir que su pedestal sea más inexpugnable. El mundo de los escritores está lleno de mezquinos, mediocres y farsantes, aunque hay excepciones salvadoras. En México conozco a un hombre generoso por encima de cualquier interés: Edmundo Valadés.

Se sabe que la república literaria mexicana es un mundillo lleno de cotos vedados, de iluminados, de impunes, de eternos acaparadores de prebendas. Es célebre el caso de que uno de los peores novelistas de México haya recibido todos los honores imaginables, todos los agasajos, todos los respetos y que represente a este país en el extranjero, sin que nadie haga nada por desenmascarlo (su nombre es Arturo Azuela; como se sabe, a mí me gusta cantar el milagro y decir el nombre del santo). Pero tal situación no es excepcional, más bien es la regla del ambiente literario universal. Y aquí regreso al inicio de mi divagación sobre la novela y la actitud que debe tener el novelista: hay que ser soberbio en la humildad: saber que uno trabaja a fondo, ser sincero por encima de cualquier coqueteo de la fortuna, no mentir ni por omisión, no inscribirse en ningún grupo sino más bien hacer uso de los grupos para difundir los trabajos personales. La independencia es vital, también la rabia, la lucha contra toda complacencia. Si los editores no se arrodillan ante el buen novelista, hay formas de hacerlos doblar la cerviz.

México es un buen país para los novelistas. Hay muchas oportunidades, muchos concursos, editoriales, publicaciones, y aunque en ellas predomine la selección natural, el novelista que no tenga vocación de genio secreto, hallará la forma de ver sus libros publicados.

No soy partidario del novelista profeta ni del novelista todólogo ni del novelista espectáculo, sino del novelista trabajador que de vez en cuando sale al mundo a cosechar unos cuantos frutos y regresa a refugiarse a su mundo. Los novelistas deben ser como las hembras traidoras. Nadie sabe lo que puede esperarse de ellas, como nadie sabe lo que puede esperar cuando humilla a un novelista. Y sin embargo el novelista no debe escribir por venganza, sino que debe aprovechar la energía de sus rencores para acrisolar su voluntad, su temple y su valor. El novelista debe vivir en peligro porque lo suyo es retar al viejo mundo para anunciar el nuevo. El novelista dice lo que otros callan. De ahí que muchos busquen en ellos a los guías espirituales, sin darse cuenta de que en la vida cotidiana ellos son tan frágiles, tan falibles, como los demás seres humanos. Sólo ante la dura roca de la página en blanco se prueba el temple del escritor, no frente a los fotógrafos, los micrófonos o el público. Y, sin embargo, humanos, simplemente humanos, los novelistas se prestan a formar parte de los números de circo como éste al cual estamos asistiendo. Es parte del juego de la vida. Y quien juega este juego con sentido del humor corre el riesgo de descubrir que, después de todo, la existencia no se limita a subir empujando la piedra de Sísifo para luego dejarla caer, sino que entre un esfuerzo y una desilusión media un espacio fundamental: el de la imaginación, que no es fracaso ni triunfo, sino superación de todos los extremos. La sabiduría acaso sea solamente esa tranquila aceptación de que nadie nunca tuvo razón y que

estamos sujetos a las leyes del azar. Escribir novelas es una de las formas de jugar a combinar las piezas dispersas de la vida, un intento de entender lo que acaso nunca entenderemos pero siempre querremos entender.

Xalapa, 21 de septiembre de 1993

ENCUENTROS CON GARCÍA MÁRQUEZ²⁸

El viejo mito

En agosto de 1974 –tenía yo por entonces 25 años– tuve por primera vez la osadía, la irresponsabilidad y la megalomanía de tocar con mi vara de prosista principiante el tema más socorrido de la literatura latinoamericana de aquellos tiempos y de los presentes. En el número 163 de la revista colombiana *Arco* publiqué un artículo que se tituló “El mito García Márquez”. En términos generales en el artículo reconocía el valor de la obra de Gabo y reprobaba la mitología que se estaba tejiendo en torno a él. Reproduzco el párrafo final para luego entrar en la evolución que hemos tenido algunos de mis compañeros escritores colombianos y yo respecto a la presencia de este monstruo de la literatura y el prestigio contemporáneos:

En este momento nos corresponde preguntarnos a los colombianos si el universo de Macondo es suficiente para llenar y agotar el ámbito literario de Colombia; si vamos a desechar el resto de la literatura hasta que venga otro iluminado, o si, conscientes de la responsabilidad, aceptamos que Gabo nos ha marcado, como en otro tiempo lo hicieron Jorge Isaacs o José Eustasio Rivera, y que no

²⁸ Partes de este texto fueron publicadas en los diarios *El Espectador* de Colombia, *Excelsior* de México y *Punto y aparte* de Xalapa. El texto completo fue publicado en la revista *Crítica*, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en 2005.

sólo es natural sino lícito y necesario que se estudie su obra, se asimile y, si es posible, se supere. Y también debemos preguntarnos si el dogma impuesto por García Márquez con su correspondiente inquisición, beatería y chorro de babas, no requiere de la herejía, de una herejía a gritos si es necesario. La literatura colombiana sigue existiendo no sólo gracias, sino a pesar de García Márquez.

(Y aquí agrego una nota escrita en este año de 2002: no me parece incorrecto ni falto de tacto haber escrito que la literatura colombiana sigue existiendo a pesar de García Márquez. Hasta el momento Gabo, que yo sepa, no ha movido un dedo para apoyar realmente a ningún escritor colombiano que no sea su amigo Álvaro Mutis. Ha elogiado a algunos muy en privado, pero no ha empujado a nadie, en un país como Colombia, en donde se halla el talento literario con inusual frecuencia y es tan difícil salir adelante. Mi amigo Luis Fernando Macías lo ha puesto en una frase contundente: “García Márquez no ha entendido que la gloria se hizo para compartirla. Y que si no se comparte se vuelve desoladora”).

Bueno, ahora que leo esta prosa romántica y enfanterriblesca, me doy cuenta de que aunque ya uso más puntos y por consiguiente frases menos largas y lapidarias, sigo siendo el mismo, pero con una dosis mínima de prudencia. Ya he desechado la idea de escribir algo “superior”, pues sin duda el cuantificar o someter a estadísticas a la literatura es una tontería, propia solamente de la adolescencia literaria. En la actualidad ya no me mueve la idea de la competencia, aunque ciertos rasgos de mi personalidad hacen que algunos me sigan llamando megalómano, a lo que le agregan, narcisista y me endilguen otros calificativos. Adjetivos que no me desagradan. Frases como “Soy el rey de Inglaterra: cuando yo hablo Dios contesta”, me agradan, tienen algo de humildad: la humildad de aceptar los sueños de grandeza que todos tenemos y sin embargo no todos aceptamos.

Desde 1974 hasta 1980 (fecha en que reescribí por primera vez el artículo que el lector tiene ante sus ojos) habían pasado muchos libros colombianos bajo el puente. Varias novelas interesantes: *Juego de Damas*, *La otra raya del tigre*, *Años en fuga*. Apareció mi novela *Breve historia de todas las cosas*, calificada por el editor argentino de La Flor como más divertida que *Cien años de soledad*... “y si el lector no está de acuerdo puede pasar por nuestras oficinas a reclamar su dinero” (así se lee en la contraportada.) Calificada por Seymour Menton en *La novela colombiana. Planetas y satélites* como “lo más cercano a *Cien años de soledad*”, mi novela primeriza tuvo su momento de esplendor y luego cayó en el olvido. Pasados los años y las fiebres del novelista adolescente hay que aceptar que los ditirambos eran exagerados, aunque el mismo García Márquez haya llamado a Cali (más precisamente a la Librería Nacional, donde por alguna razón suponía yo estaba montando guardia) para felicitarme por el libro. Un mes antes se lo había entregado en sus propias manos en el local de la revista *Alternativa*.

En Colombia sobra fibra literaria para responder a cualquier reto, especialmente en la actualidad. Que las agencias literarias no se ocupen de la nueva literatura no es asunto de calidad literaria, sino de criterios mercantiles. Creo que esto es comprensible y hasta sensato (me refiero a lo que digo, no a la tendencia monopolista). En el campo del análisis y la crítica literaria también ha habido respuestas al vacío que se le ha querido hacer a la nueva narrativa colombiana. Un artículo reciente, pomposamente titulado “¿Cómo matar a García Márquez?” (*Excelsior*, 31 de octubre de 1980) firmado por Eduardo García Aguilar, quien trabajó muchos años como corresponsal de France Press en México y ahora trabaja en París, hacía una enumeración de herejías que se enfilaban contra el monopolio

de la transnacional G. G. M. (que nada tiene que ver con una redundante General Motors). Se mencionaban los nombres del arriba firmante, de Jaime Mejía Duque y Juan Gustavo Cobo Borda, como integrantes del club “Tírele al Gabo”.

¿Total? Que ya somos más los que creemos y apoyamos la idea de que sí hay narrativa colombiana después de *Cien años de soledad* y que pronto, si insistimos, podremos convencer a otros e interesar a nuevos lectores para que se arriesguen a leer *Años en fuga*, de Plinio Apuleyo Mendoza, o *La otra raya del tigre*, de Pedro Gómez Valderrama, que sufren el oprobio del polvo en sus respectivas distribuidoras, Plaza y Janés y Siglo XXI, de Colombia. De mi novela *Breve historia de todas las cosas* se venden –se vendían; ahora ya no existen ejemplares sino como *souvenirs*– diez ejemplares al mes en México, lo que ya es un triunfo (aclaro que estoy volviendo a corregir este texto en noviembre de 2002 y que por lo tanto han pasado mares de agua bajo el famoso puente.)

Bueno, pero hablemos de las cosas que han pasado bajo el famoso puente desde 1974. Creo interesante (acaso no conveniente) hablar sobre las ocasiones en que me he entrevistado con García Márquez. Ahora que releo a Henry Miller me percató de que las situaciones se repiten, lo que no es un gran descubrimiento. Siempre que Henry conoció en persona o por carta a un escritor famoso, se llevó enormes chascos. Cuando supo que Kunt Hamsum casi suplicaba que le tradujeran sus libros al inglés, se le quebró el retrato. Recuerdo que Sábado me impresionó por sus ideas cuando lo conocí en Kansas City, pero luego terminé odiándolo porque no aceptó el libro que yo le estaba regalando humildemente. “No tengo sitio en la maleta”, fue lo que dijo. Me dieron ganas de agarrarlo del pelo y sacudirlo: si por lo menos hubiera aceptado el libro, aunque decidiera luego abandonarlo en el hotel, lo habría perdonado.

Pero puesto que su cabellera era escasa, opté por no sacudirlo. Mientras estaba haciéndole unas preguntas de relumbrón a Vargas Llosa, en Cali (tendría yo por entonces veinte años), llegaron dos damas de alto coturno y se lo llevaron del brazo. Él ni siquiera se despidió de mí. Ahora, visto el suceso desde la distancia, creo que yo habría hecho lo mismo: entre un muchacho impertinente y dos grupas bien colocadas, con perfumes subyugantes y joyas dignas de una Rockefeller, no hay vocación que valga: dos tetas jalan más que una yunta de bueyes, dice un sabio proverbio. También yo en la actualidad –lo confieso– abandono libros que me han regalado: simplemente se me olvidan voluntariamente en los hoteles durante mis viajes. Antes de dejarlos olvidados leo un par de párrafos. Si pasan el examen los conservo.

Recupero las palabras de Vargas Llosa: “¿Para qué quieres la fama, muchacho? Sólo trae problemas”. Yo no le había dicho que quería la fama, sino que consideraba una infamia que en un prestigioso congreso literario celebrado en Cali, no hubiera sino un escritor colombiano: el organizador. Y él entendió que yo quería ser famoso. Era sin duda perspicaz: yo sí quería ser famoso.

El Onetti que conocí en Xalapa (y esto parece título para un artículo de *Selecciones del Reader's Digest*) era el más auténtico esquizofrénico que me haya sido dado a conocer. Había que sacarle las palabras con un equipo de anzuelos de tres picos, alicates y paciencia. Muchos que hablaron con él dicen que es agudo. A mí me pareció soberanamente grave. O tal vez fue que lo encontré en un momento de depresión. En el fondo me pareció que todo lo que no fuera una botella de whisky le importaba un rematado cohombro.

El santo de más *rating* en la literatura colombiana

Mi primer encuentro (habría que llamarlo choque) con García Márquez fue a fines de 1975, en el local de la revista *Alternativa*, en Bogotá. Recuerdo que algunas secretarías se asomaron a la ventana. Alguien gritó: ¡Ahí viene el Patriarca!

Don Gabo entró apresuradamente, saludó como si viniera de Olimpia, y se sentó tras un escritorio. Alguien me presentó:

—Garramuño, un muchacho que acaba de publicar una novela en Buenos Aires.

Tras darle la mano a mi héroe, le dije:

—No me gustó *El otoño del patriarca*.

Se echó hacia atrás en la silla ejecutiva y casi sin mirarme. (Gabo tiene o tenía una forma de mirar que nunca daba en el objetivo: sus ojos se paseaban por los alrededores, con la típica paranoia del perseguido.) Dijo:

—Pues si no te gustó es que no sabes nada de literatura.

Digna respuesta a una pregunta (o agresión) menos diplomática que un baile de elefante en una tienda de porcelanas. Luego me habló de los estudios que habían hecho sobre su obra en Europa, de los grandes críticos que la habían alabado, de maravillosos lectores. (Años más tarde, en Xalapa me enteré de que Gabo nunca lee lo que se escribe sobre sus obras o su persona. “De bribones es ser modesto”, escribió Goethe; “Es fácil ser modesto cuando se es grande”, comentó Sábato. Yo estoy de acuerdo con los dos. En realidad yo estoy de acuerdo con todo el mundo. Ya llegué a la conclusión de que es fácil tener la razón cuando se sabe que la verdad no existe.)

Como respuesta a la afirmación de que yo no sabía nada de literatura saqué de mi anciano maletín de cuero un ejemplar de *Breve historia de todas las cosas* y se lo dediqué: “Para Gabriel García Márquez, a quien pienso matar”. (Nótese que mi voca-

ción de asesino no es oportunista. Ya tenía todo planeado desde 1974.) Claro que luego agregué: "...matar literariamente". (Lo dije por si alguien menos metafórico que yo asesinaba a Gabo y un detective encontraba el libro y yo terminaba en la cárcel por gracioso.)

Gabo tomó el libro en sus manos (era un libro muy bonito, publicado por Ediciones La Flor de Buenos Aires, con carátula como de cómic, en la que se veía una caricatura de Fontanarrosa), le dio dos o tres vueltas, luego leyó la juguetona y muy comercial contracarátula que Daniel Divinsky —el editor— había inventado para vender fácilmente la novela. Decía, literalmente, que *Breve historia de todas las cosas* era superior a *Cien años de soledad*. Pero los tiempos en Argentina no estaban para *best sellers* a la fuerza —eran los días de la más violenta represión militar, allá por 1975— y la edición caminó con lentitud. Luego tomó vuelo, principalmente en Costa Rica, donde le dieron el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría y en Colombia. Se agotó la primera edición.

Pero estábamos en el punto en que García Márquez tomó la novela y le dio dos o tres vueltas. Luego dijo:

—Eres muy joven.

Y desapareció tras una puerta. Una hora más tarde, regresó. Dijo haber leído un par de capítulos y comentó:

—Se puede leer tu novela.

A partir de entonces, habiendo visto a Gabriel apenas unos veinte minutos, su imagen comenzó a girar sobre mi imaginación como un buitres: que había dicho en Madrid que las vacas marinas son parientes de las terrestres; que en Milán se le torció un pie; que en Lima practicó el boxeo en la vía pública con otro famoso escritor de dientes grandes y saludables; que había dejado de fumar tras hacer una ceremonia en la que enterró los cigarros en el traspatio de su casa; que en su mansión

de la Calle del Fuego, Colonia Pedregal de San Ángel, había criados con librea; que era abstemio de todo lo que no fuera champaña y asceta de todo lo que no fuera caviar; que quién quita y de pronto se lanzaba a la presidencia de Colombia; que mejor no. En fin.

Con el paso del tiempo escribí algunos artículos en los que trataba de desmontar el mito. Recibí algunas cartas de la costa colombiana felicitándome, reiterando el epíteto de megalómano, agregando los de vanidoso, envidioso, resentido, oportunista, escritor de pacotilla. Llegaron cartas de París, todavía más insultantes. (Un artículo en dos entregas se titulaba “Aguilera Garramuño manda huevo”. Mandar huevo significa en Colombia lo mismo que “es el colmo”).

En fin. No tenían sentido del humor. El santo de más *rating* en la literatura colombiana era intocable. Por otra parte comencé a sentir que era inútil tratar de pordebajear a mi héroe. Mientras más reflexionaba sobre lo que creía sus debilidades humanas, más crecían las dimensiones de su literatura. Escribí en contra del mito, en contra de la indigestión verbal que me causó *El otoño del patriarca* y finalmente a favor de los novelistas colombianos que permanecen en la oscuridad suscitada por el resplandor de *Cien años de soledad*. Hace unos tres meses (repito que esto fue en 1980) presenté una ponencia en el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, en la que intentaba demostrar que existía una vigorosa novelística colombiana después de *Cien años de soledad*. En esa ponencia reiteraba la necesidad de asesinar a García Márquez. Digo, asesinar el mito y superar los complejos.

Muchos años después, cuando supe que el Papá Grande estaba en el Hotel Xalapa, decidí buscarlo. Pero, por si acaso, opté por ir desarmado.

—¿Está Gabriel García Márquez? —pregunté en la recepción bajando la voz.

—Gabriel ¿qué?... A ver.

Me dieron el número de su habitación pero nadie respondió al llamado telefónico. Me senté en un sillón estratégico, le practiqué un orificio al periódico de camuflaje y esperé. Súbitamente el periodista Armando Rodríguez Suárez —ya en otro plano de existencia— me dijo, como quien señala a Supermán en el cielo:

—Ahí va.

Iba seguido por dos o tres personas. Caminaba apresuradamente y los otros semejaban pollos tras el gallino mayor. Alguien lo detuvo antes de que bajara la escalera. Lo alcancé y, optimista, le tendí la mano.

—Quihubo.

Me miró como se mira a un vendedor de enciclopedias.

—¿Se acuerda? ...Marco Tulio... Aguilera... Garramuño... Alias Alimaña... ¿Se acuerda?

—¡Claro! —dijo estrechándome la mano con flojedad, a la manera en que lo hacen quienes temen que les pongan un par de esposas en torno a las muñecas.

Era obvio que no se acordaba de mi ilustre cara.

—El de *Breve historia de todas las cosas*.

—Ah, sí —murmuró distraído, ajeno por completo a mi entusiasmo.

—Escritor colombiano...

Finalmente pareció detenerse, plegó las alas y adoptó su personalidad de Clark Kent. Dijo:

—Ahora sí me acuerdo. El de la novela de todas las cosas. Tenemos que hablar.

Pero ya se había acercado una periodista, Rosa Elvira Vargas. Gordita por entonces y agresiva, bastante joven, le llenó los ojos y lo hizo retornar a su personalidad de superhéroe.

—El problema, Marco Tulio, es que tengo un compromiso con esta potranquita. Me comprometí a responderle unas preguntas. Pero voy a estar al lado de la piscina. Te espero dentro de 15 minutos.

Cumplidos los 15 minutos, me acerqué. La compacta y bien dotada periodista, todo un espectáculo de coquetería enfilando sus baterías contra aquella pieza de caza mayor, me miró con el recelo con que mira un niño comiendo pastel. Un niño que teme que le quiten la mitad de su pastel. Cinco o seis periodistas, apostados estratégicamente —tras la vidriera de la cafetería, fingiendo leer diarios en sillas cercanas, disfrazados de agentes de la CIA— tuvieron un movimiento de rebelión. Era evidente que estaban haciendo fila y que yo me había colado por delante de varios.

—La entrevista es para la potranca —dijo García Márquez con dureza.

—No vengo a pedir nada ni a hacer entrevistas —dije levantándome de la silla.

Le di la espalda y comencé a alejarme.

—Ven acá, cabrón —(supongo que esa es una palabra cariñosa en la costa atlántica colombiana, de la misma forma que la palabra “huevón” significa “amigo”, y no, como en México, “perezoso”)—. No pareces cachaco —estaba sonriendo y me tomó del brazo.

—Mira, estoy cumpliendo un compromiso. Mañana vienes a las ocho de la noche y cenamos juntos.

En Xalapa

Cuando entré al hotel Xalapa al día siguiente, Gabo estaba saliendo en su auto. Al verme se detuvo y abrió la puerta trasera del vehículo. Adelante iba Mercedes, su esposa; atrás,

uno de sus hijos, grandote, de overol, con cámara en bandolera. Abrió la puerta trasera de su auto:

—Entra —dijo.

Un fotógrafo estaba frente al auto y no le permitía avanzar.

—Don Gabriel, usted me prometió posar dos minutos.

—Dije que a las siete y cuarto, y ya son las ocho.

—¿Mañana?

—Mañana me voy a Veracruz.

El auto avanzó diez metros. Un grupo de muchachos alzó las manos pidiendo que se detuviera. Gabo frenó.

—¿Sí?

—Traemos unos libros para que los firme.

Todos abrieron sus maletines y fueron pasando cada uno cinco o seis libros. Con gran paciencia, diríase con felicidad, Gabo estacionó y comenzó a firmar. Y no lo hacía como Onetti, quien apenas escribe: “Para XX, atentamente”, sino que desgranaba un buen párrafo y se detenía a reflexionar antes de escribir. Mercedes, mientras tanto, se acomodaba en el asiento delantero y ocultaba con la tradicional cortina de humo su impaciencia. Los muchachos, uno a uno, estrecharon la mano de Gabo.

Nos dirigimos al Hotel María Victoria. Puesto que estábamos en pleno congreso de revistas literarias y en medio del homenaje a Onetti organizado por Jorge Ruffinelli y el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, el *lobby* estaba lleno de celebridades: críticos literarios norteamericanos, de varios países de Hispanoamérica y de Europa.

En cuanto súper Gabo hizo su aparición todo se detuvo. La mayor parte de los asistentes lo miraron con disimulo y otros esperaron con cierta desesperación que los favoreciera con un apretón de manos o una mirada de reconocimiento. Pero nada. Gabo entró. Se asomó al restaurante y al regresar dijo:

—Hay mucha gente. Mejor vamos al bar mientras se despeja esto.

Gustavo Sáinz estaba en la puerta y García Márquez lo saludó con afecto.

—Quiero cenar —dijo Sáinz—, pero hay mucha gente.

—Ven con nosotros —respondió el protagonista—: tomamos algo y luego cenamos.

Ángel Rama y un señor Di Prisco se unen a nosotros.

Ya instalados en una esquina del bar, Gabo se siente a salvo. Nadie lo mira. Comenzamos a hablar. Cuenta sus planes editoriales. Tiene lista la *Crónica de una muerte anunciada*.

—¿Y lo que decías sobre no publicar hasta que cayera Pinochet?

Gabo hace un gesto impreciso.

Yo me atrevo a decir que la literatura y la historia se mueven la una a pesar de la otra. Que una y otra son implacables porque suceden en planos diferentes. Afirmo que el escritor debe seguir escribiendo y publicando aunque la bomba esté a dos centímetros de su cabeza.

Luego hablamos sobre los nuevos escritores colombianos y sus complejos. García Márquez dice que los escritores se preocupan demasiado por cosas que no tienen relación con la literatura. Que él solamente se ha preocupado por escribir, que jamás ha buscado editor, que jamás hace presentaciones públicas de sus libros, que elude congresos de escritores.

—San Gabriel —digo escéptico. Me siento como un pecador irredento: yo sí me he presentado en público, dicto conferencias, busco editor para mis libros. Incluso a veces les creo a los críticos. Participo en concursos a granel, gano unos cuantos y ello me hace feliz. (Hoy, en el 2002, tengo algunas comodidades gracias a los premios. Ya no duermo en una tira de hule espuma colocada directamente sobre el piso, no manejo bicicleta sino

Ford Explorer. Gracias a Dios existen los premios y ande yo caliente y...) Sé que Gabo sufrió los mismos avatares de todos los escritores y que sus inicios estuvieron marcados por premios que ahora prefiere olvidar, premios como el Esso de Novela en Colombia, que ganó cuando aceptar algo de una trasnacional norteamericana era un acto de alta traición intelectual.

—Marco Tulio, los críticos son las aves de rapiña de la literatura. Hay que mantenerse lejos de ellos —habla con sencillez, poniendo toda la fuerza de convicción que le es posible a sus palabras.

Pero pienso: ahora no estamos lejos de los críticos. Rama y Prisco son de la bandada de esas aves funestas. Hay que justificar esa nefasta cercanía: además de críticos, son amigos. Y, sin embargo, replico: si García Márquez es la figura mundial que es hoy, ello se lo debe no sólo a la calidad de su literatura, sino a la multitud de aves depredadoras que se han ocupado de él. Por otra parte a Gabo le gustan las entrevistas, en más de una ocasión lo ha afirmado. De modo que no es precisamente el anacoreta que podrían hacer sospechar sus protestas de santidad.

—Nunca leo lo que escriben sobre mí.

—No lo creo —digo.

Mercedes afirma:

—Nunca lee lo que escriben sobre él.

Una venezolana presente —conjeturo, la esposa de Di Prisco— aclara:

—Gabo no lee a sus críticos porque eso le hace mal.

Y, ahora que lo pienso: es posible. Demasiados reflectores terminan por enfermar. Es como cuando uno está en una reunión y todos hablan, bien o mal, pero siempre de la misma persona.

Gabo no se enoja por mi terquedad. Le da risa. Insiste:

—Si los escritores colombianos se olvidaran de mí y se dedicaran a escribir, harían grandes cosas. El éxito se gana tras la máquina de escribir.

La frase me parece lo suficientemente valiosa como para tratar de recordarla. (Aclaro: mi intención no era, no es, hacer una entrevista. Todo lo que estoy escribiendo lo recupero gracias a la memoria.)

—Ángel Rama dice que la literatura colombiana avanza por construcción y demolición —dice Gabo.

Rama se asombra:

—¿Cuándo dije eso?

Supongo que es un juego de complicidades entre amigos. El intruso no está en el secreto. Rama trata a Gabo como a un hermano menor. O como a su hijo.

—Muchos encuentran que yo he influido en varios escritores colombianos. Pero cuando yo los leo no me parece. Esos son inventos de los críticos.

La verdad es que la sombra de Gabo planea como un fantasma a la espalda de todo cuanto se hace en el campo de la literatura en Colombia. Todos los grandes premios que se han otorgado en los últimos tiempos se atribuyen a la influencia de García Márquez. Se dice que sus llamadas determinan que se premien las obras de Alba Lucía Ángel, Plinio Apuleyo Mendoza y otros. A mí me agradan las murmuraciones y los chismes. Por eso los registro. Son más sabrosos y a veces más objetivos que las noticias oficiales. Recientemente en *El Espectador* alguien me regañó por esa tendencia a hacer del chisme historia. “Allá Marco Tulio”, escribió el editor de la primera entrevista que le hice a Gabo y que publicó ese diario en su suplemento dominical. El editor me advertía del peligro de traficar con especies en las que estaban involucradas las trasnacionales de la literatura.

—La crítica no sirve para nada —dice García Márquez.

Por fin Sáinz abandona su mutismo:

—Si no hubiera sido por los críticos, ahora las páginas de los libros más importantes nos servirían para envolver carne o limpiarnos el *derrière*.

Volvemos al tema de la literatura colombiana. Hablamos sobre Gustavo Álvarez Gardeazábal, uno de los rebeldes contra el mito García Márquez; hablamos sobre la novela *Años en fuga*, de Plinio Apuleyo Mendoza.

—Me gustó *Años en fuga*: es la novela de la desesperanza —dice García Márquez.

Ángel Rama tercia:

—Pues a mí me parece algo entre novela de aeropuerto y breviario de confesiones eróticas.

Yo opino que es una novela excelente. Bien emparentada: Henry Miller, Proust, D. H. Lawrence, Cortázar. Y sin embargo —aquí está uno de sus méritos grandes— muy colombiana, muy cuestionadora de eso que podríamos llamar de manera optimista la esencia de lo colombiano.

García Márquez parece conocer todos los libros de autores colombianos, incluso los más recientes. Dice que recibe casi todos los diarios que se editan en Colombia.

Un hombre que ha estado mirando insistentemente hacia nuestra mesa, se echa un trago y decide acercarse:

—Soy un admirador jalapeño y no aguanté las ganas de saludarlo.

Gabriel sonrío feliz y le estrecha efusivamente la mano. Dos muchachos, impulsados por el ejemplo del precursor, se acercan con un par de servilletas.

—¿Nos podría dar un autógrafo?

—Claro.

La conversación sigue adelante. Gradualmente voy entendiendo que García Márquez no ha dejado de ser un costeño

típico –“No es sino una negra con balcón”, dijo un escritor amigo, de esos que no lo quieren, y quien una vez cuando se lo encontró en un elevador cara a cara fingió no reconocer a Gabo–. García Márquez es un costeño pulido por los viajes, las ceremonias y las penas propias de esa dama ambigua que es la fama: guapachoso, bromista, mamagallista, con el sentimiento de superioridad que le proporciona el saberse el escritor más querido del mundo. Y, sin embargo, como todo héroe que se respete, defiende las que considera fuerzas del bien. Viste pantalón y chamarra de mezclilla. No necesita escudo bajo la camisa, ni traje y corbata, porque su rostro se ha transformado en una heráldica que simboliza lo mejor de la literatura latinoamericana. Su tono, aunque ligeramente autoritario, no deja de ser amable. Pero su amabilidad es como la de la Princesa de Guermantes cuando se dirige a ese chico delicado que se llama Marcel y se dice escritor.

(Hace poco un amigo poeta me hizo comprender la diferencia que hay entre vanidad y pedantería. El vanidoso es ingenuo, inseguro, tolerable. Necesita que los demás hablen de él para convencerse a sí mismo de que vale. El pedante no necesita la aprobación de nadie porque está seguro de su valía. El pedante está seguro de sí mismo y por eso es intolerante e intolerable. Lo más divertido de los seres humanos son sus debilidades. Los perfectos deben –debemos– ser muy aburridores... Es una broma, claro. Pero, ¿será en realidad una broma o una enfermedad?)

García Márquez no es ni pedante ni vanidoso, aunque está más cerca de la pedantería que de la vanidad. Nunca –hasta donde lo he podido escuchar– cede en una discusión. Parece que ha hallado la verdad y la razón. Gabo cree en sí mismo sobre todas las cosas:

—Cuando uno escribe, tiene que creer que va a escribir algo mejor que *El Quijote*. Si no, no tiene caso escribir.

Yo estoy de acuerdo. Por eso estoy convencido que llegaré a escribir una novela no superior sino tan valiosa como *Cien años de soledad* y también estoy seguro que algunos de mis cuentos no ceden en calidad a los de Gabo. ¿Pretensión? No. Optimismo. (Ya siento llover piedras. No importa. Tengo como paraguas mi disciplina y los cinco mil metros planos que corro todas las mañanas.) (Anoto que el asunto de los 5 000 metros es cosa del pasado. Ahora —2002, a los cincuenta y tres años de edad— me conformo con jugar básquet en el Gimnasio Allende de Xalapa tres veces a la semana.) (En una entrevista reciente que me hicieron a partir de la aparición de mi novela *El amor y la muerte*, dije: Si Gabo aspira a escribir mejor que Cervantes, ¿por qué no voy yo a aspirar a escribir mejor que Gabo?)

Gabriel me pregunta qué voy a hacer con mi vida. Si voy a seguir dando vueltas por ahí, sin regresar a Colombia, donde está mi lugar.

—No sé qué voy a hacer en mi vida —digo (pero eso fue en 1980, es decir, hace 22 años: hoy sí sé que voy a hacer con mi vida: estoy casado, tengo dos hijos y por lo pronto lo que debo hacer es ganar dinero para sacar adelante este asunto de la familia). La literatura se va dando por añadidura.

—Estoy estudiando italiano y de pronto me voy a ver qué pasa en Roma. O tal vez vaya a Francia, a Brasil, al desierto de Karakorum.

Gabo me aconseja que regrese a Colombia. (Eran los tiempos en que regresar a Colombia resultaba recomendable.) Me cuenta su desarraigo. Ya no se siente ni colombiano ni mexicano ni nada.

—Hay un momento en que el cordón umbilical se rompe. Después ya es imposible soltarlo.

Ángel Rama interviene:

—No le hagas caso. Vete a Europa.

De nuevo pregunta sobre mis planes:

—¿Y de la literatura?

—Espero publicar un libro de cuentos en 1981. Se llama *Aves del paraíso*. (Finalmente no lo publiqué en 1981 sino en 1983, y se llamó *Cuentos para después de hacer el amor*. Tras ése vino *Cuentos para antes de hacer el amor*. Ya anuncié *Cuentos en lugar de hacer el amor*. Falta que cumpla.)

—No te preocupes por publicar. Escribe, escribe, escribe.

—Eso es lo que hago. Hasta veinte páginas diarias.

Gabo se dirige a Rama:

—Dichosa edad en que se pueden escribir veinte páginas diarias.

Mercedes interviene:

—Ahora un libro de 130 páginas le cuesta a Gabito más de diez años de trabajo.

Mercedes reafirma que Gabo no fuma, no bebe.

—No bebo por costumbre, pero cuando bebo me tomo varias botellas de champaña. Me doy mis gustos —dice—: desde Rusia me traen caviar. Ya no fumo. Llegué al punto de abrir la cuarta cajetilla de cigarrros. Entonces decidí abandonarlo.

Luego le relato una de las tantas historias que he escuchado sobre los mitos que se tejen en torno a él. Cuando Gabo decidió dejar de fumar, convocó a varios amigos como testigos. Hizo un hueco en el jardín y allí enterró los cigarrros. Luego colocó una cruz sobre la tumba del vicio.

La historia le causa gracia:

—Me han inventado una cantidad de historias. Dicen que puedo estar a la vez en Roma, Madrid y Bogotá.

—¿Y qué estás escribiendo? —pregunta Gabo.

—Tengo una novela sobre Cali, que se llama *Cínicos y bellos*. También estoy a medio camino de una novela que se desarrolla en Monterrey. (La primera sigue inédita. La segunda salió editada con el nombre de *Paraísos hostiles*.)

—Ojalá no comiences a publicar basura.

Lo malo es que si no publico la basura, ésta se acumula en mi casa.

Esto no lo digo, ni siquiera lo pienso. Solamente se me ocurrió ahora que recontraescribo estas notas.

García Márquez se asoma al restaurante del hotel. Al estar cerca de la mesa del bar, dice:

—Ya podemos ir a comer. El restaurante está casi vacío.

Ángel Rama preside la mesa. A mí me toca al lado de Mercedes y Gabo. Sáinz y Di Prisco están al frente. Converso con la esposa de García Márquez sobre los viajes a Viet Nam, sobre el viento frío de Nueva York, sobre las chicas de una boutique en País. Gabo y Rama se enzarzan en una discusión sobre Cuba. Para García Márquez, Fidel es su hermano y Cuba su hija. Al hablar sobre la revolución se apasiona.

En fin, al despedirnos, me da su número telefónico en el Distrito Federal.

—No dejes de llamarnos. Es raro —dice Gabo—: todo el mundo cree que siempre tengo invitados, que estoy muy ocupado, y por eso nadie me busca ni visita. Los amigos me tienen miedo.

Esas palabras me recuerdan la última carta que recibí de Enrico Cicogna. Antes de morir, tradujo *El otoño del patriarca*. Me escribía para preguntarme el significado de algunos modismos colombianos y sus posibles traducciones a otros idiomas. De paso, el traductor al servicio de la editorial Feltrinelli, me hacía observaciones. Entre ellas, comentó que la

soledad del patriarca, la ausencia de fidelidad de los amigos, correspondía a la experiencia vital de García Márquez tras el éxito sin igual de *Cien años de soledad*.

Yo estoy de acuerdo. García Márquez podría decir, como Flaubert de su *Madame Bovary*, “el patriarca soy yo”.

Después de mi segundo encuentro con Gabo, la agresividad con que me enfrentaba al mito ha desaparecido. García Márquez no es, de ninguna manera, petulante. Su prestigio lo usa para la mejor causa. Es asombroso que, teniendo una corte inmensa de admiradores y adulones, siga siendo un costeño sencillo y accesible. Me impresiona lo que parece ser, y creo que es, una honradez que nada ha podido corromper. Platón escribió en *La República* que los gobernantes-filósofos debían estar libres de problemas económicos para que fuera imposible corromperlos. Ya García Márquez alcanzó ese estadio. Ahora puede defender sus causas sin riesgos a tergiversarlas por intereses exteriores. A largo plazo los artistas significativos de todas las épocas terminan por transformarse en gobernantes-filósofos.

1982. Acertijo: ¿Quién es el gran escritor colombiano de este siglo?

En 1982, no recuerdo con precisión la fecha, estando en el D. F. se me ocurrió llamar a Gabo. Acostumbrado a que su secretaria Blanca respondiera que estaba fuera del país o cumpliendo con un compromiso muy urgente, me sorprendió informando que sí estaba. Blanca dijo que le iba a preguntar si podía atenderme. A continuación Gabriel mismo tomó el teléfono y preguntó que dónde estaba yo. Le dije que en un hotel de medio pelo en el Distrito. (Mis tiempos del desastroso Hotel Danky ya habían pasado.)

—Hace siglos no voy al centro y tú me estás dando el pretexto. ¿Crees que puedo estacionar en el garaje de tu hotel?

Le dije que sí. Mi hotel era de medio pelo, sin embargo tenía el lujo de un garaje. (Creo que era el Hotel La Fuente.) Prometió llegar en cuarenta minutos.

Dos horas más tarde yo seguía esperándolo.

Llamé a casa de Gabo y me respondió Mercedes. Dijo que había salido a tiempo y que tenía la costumbre de ser absolutamente puntual, de modo que posiblemente había tenido problemas de tránsito.

Sentados frente a una mesa en el Sanborn's, pregunto a García Márquez sobre sus planes, después de que me escuchó hablar sobre los míos.

—No me importa publicar un libro ahora. Estoy soltando cuentos poco a poco. Ya publiqué uno, y el cinco de septiembre publicaré otro. Aparecerá simultáneamente en varias ciudades: Bogotá, Madrid, México.

—¿Y qué otras cosas escribes?

—Un artículo semanal para una revista mexicana y otras publicaciones. He mantenido el ritmo de un artículo semanal durante dos años. A veces tardo dos días en escribirlos. Una vez estaba en Canadá y no tenía máquina. Salí y compré una para cumplir con el compromiso. Mira, hay que estar escribiendo siempre. Si te detienes te jodes.

Gabriel está más tranquilo que hace un año. Ya no lanza miradas en torno suyo. Se concentra en lo que está diciendo. Habla con convicción y me dice lo que habrá repetido a mil principiantes, pero con un énfasis tal que parece que lo está diciendo por primera vez.

—Otra cosa que quiero escribir es un libro sobre cómo escribir un libro.

—¿Y tus memorias?

—Serán recuerdos sobre mis libros, no meteré mi vida privada. Yo soy muy pudoroso en este aspecto. (Hoy, en noviembre de 2002, tras haber leído *Vivir para contarla*, me doy cuenta de que sigue siendo coherente: de su vida íntima contó muy poco.)

Luego hablamos sobre la novela *Años en fuga*, de su amigo y compañero Plinio Apuleyo Mendoza. Le digo que a mí me agradó tanto como *Herzog* de Saúl Bellow.

—Con la diferencia de que es menos aburridor. Me gusta de *Años en fuga* mucho más la parte europea que la colombiana. Y es que la parte colombiana se la contaron a Plinio. Él ha vivido la mayor parte de su vida en Europa.

Pasamos al tema de los críticos. Dice Gabo:

—Algunos se han puesto a comparar escritores. A decir que unos son mejores que otros. Eso ha creado enemistades. De ti dijeron que eras mejor que yo, cuando apenas estabas comenzando. Eso te enfermó.

Siempre me ha intrigado cómo es que Gabo logra conservar la serenidad y la alegría de vivir en medio de ese circo de tres pistas que se mueve en torno a él.

—¿No te molestan mucho con llamadas telefónicas?

—Yo nunca paso al teléfono durante las mañanas, pues eso interrumpe mi trabajo. Hoy hice una excepción por dos razones: me sentía seco por completo, y tenía desde hace años ganas de hablar contigo. Eres un tipo raro, pero me gusta lo que escribes. Colecciono tus libros como si fueran estampillas —súbitamente regresa a la idea anterior—. Los amigos conocen mis costumbres y las respetan. Si tienen algo urgente que decir, dejan el mensaje. Pero lo curioso es que yo me encierro a trabajar en mi estudio para que no me interrumpan y siempre estoy esperando que me interrumpan. Yo me pongo mis propias barreras y tengo que respetarlas.

—Pero te gusta escribir.

—Mucho. Es lo único que puedo hacer. Cada vez me cuesta más trabajo y sufro por eso. Por ejemplo, *Crónica de una muerte anunciada* me costó un trabajo enorme. Cada frase, cada párrafo...

—Yo leí la *Crónica* en un viaje de autobús de Xalapa al D. F. y me pareció tan sencilla y fácil de leer que luego la calificué de superficial.

Responde:

—Esa facilidad de lectura que tú mencionas es lo más difícil de lograr. Los traductores han leído la *Crónica* y han pensado que la traducción sería pan comido. Pero se les escapa la carpintería literaria. La *Crónica* es un libro totalmente atornillado. Hay en él un problema estructural que me costó mucho trabajo solucionar: el final ocurre veinte años después del crimen.

—¿Tú planeas tus novelas?

—Aquí, en el trasero —dice señalando risueño su cabeza.

—Yo no puedo planear nada —digo—. Me siento y escribo de un tirón hasta el final. Cuando termino doscientas o trescientas páginas, me olvido del texto. Luego me pongo a trabajar en otras cosas. Quizá un año más tarde vuelvo y corrijo, aumento. Y así una y otra vez hasta que quedo satisfecho.

—A mí eso me daría mucha pereza —dice—. Es que hay dos formas de escribir: como yo y como tú. Para mí el plan es fundamental. También la simetría. Cada capítulo de *Cien años de soledad* tiene veinticinco cuartillas. Vargas Llosa es un escritor de otro tipo, él escribe originales infinitos. Luego los corta.

—¿Leíste *La guerra del fin del mundo*?

—Todavía no. Necesito un periodo largo de tiempo para leerla sin interrupciones.

—A mí me aburrí infinitamente. No pude terminar de leerla, es muy lenta, muy llena de datos accesorios. Pienso que ya no se debe escribir como antes.

—Y sin embargo el tema es magnífico. Ese es un tema que me hubiera gustado desarrollar. Me interesa mucho la idea del mensajero celestial.

—A veces me da la impresión —digo— de que a muchas novelas se les podría cortar bastantes páginas sin que sufrieran menoscabo. Por ejemplo, si a *En busca del tiempo perdido* se le eliminan cien páginas de cada volumen no sucedería nada.

—Quién sabe —dice—. Hay que tener cuidado con los cortes. Cada novela requiere su espacio, su ambiente, su atmósfera. No hay que excederse. Cuando yo trabajaba en *La Crónica*, en Barranquilla, me tocaba hacer que los cuentos policíacos cupieran en poco espacio. Entonces me di cuenta de la cantidad de cosas que sobraban. Me hice especialista en eliminar lo accesorio.

—¿Cuándo leíste *La montaña mágica*?

—La leí en el internado de Zipaquirá. El *Ulises* lo leí mal traducido en 1948. Lo leí en la universidad. Acababa de aparecer en Buenos Aires y todo el mundo hablaba de él. *Manhattan Transfer* lo leí en Barranquilla. Lo que más me gustaba de Dos Passos eran las notas biográficas de los personajes.

—Y ahora, ¿qué lees?

—Eso ya lo dije en *El olor de la guayaba* —dice—. Léelo.

—Pero es que la intencionalidad de Plinio en *El olor...* es diferente a la mía. —Me pongo filósofo: ¿Has leído a Husserl?

Dice que sí. No le creo. Gabo es lector por puro gusto. No creo que le interese la filosofía o la historia, como sí le interesa a Mutis; un escritor, que —de paso— he de decir, me parece más interesante que Gabo. Lo que en el prestidigitador de Aracataca es superficialidad, en Mutis es una zambullida metafísica interminable. (Sobre este tema, el de mi gusto y aprecio por las novelas de Mutis en detrimento de las de Gabo, escribí un artículo en *La Palabra y el Hombre*. Le comenté el texto a

Mutis y me pidió que se lo mandara por fax. Lo leyó y después me comentó por teléfono: “Siempre he pensado lo mismo, pero hasta hoy ningún escritor joven que yo respetara me lo había dicho tan despiadadamente”.) (Hoy, que estoy relejendo *La nieve del Almirante* me siento casi humillado: ¿cuándo podré alcanzar semejante tensión entre un estilo casi perfecto, una historia apasionante y una reflexión tan profunda y definitiva, personajes dignos de ser amados, honda sabiduría sobre el trópico y el mundo, todo ello con una facilidad tan tremenda, que uno piensa que lo hace con una mano en la cintura?)

—¿Qué lees? —vuelvo a preguntar tratando de no parecer el terco que soy.

—Leo todas las revistas del mundo. También estoy pendiente de todo lo nuevo que aparece en América Latina. Empiezo cada libro y lo leo hasta donde aguanta.

En ese momento recuerdo que sólo en una oportunidad me atreví a pedirle que leyera un manuscrito mío, quizás el peor de todos, al que llamé *La región del azar necesario*. Nunca supe si lo leyó o no. A esa pobre novela la sepultaron los adjetivos y la realidad colombiana, que rebasó todas mis fantasías. Publicarla hoy sería una torpeza. Sería como burlarme de lo que ha sucedido en mi patria.

—A veces me agarro a leer por épocas, autores o países. Ahora estoy leyendo a los japoneses. Yo sigo estudiando, quiero aprender a escribir. He llegado a creer que soy un escritor japonés. Cuando todos estos libros me aburren, vuelvo a los libros de siempre.

—¿*El Quijote*?

—Hace mucho tiempo que no lo leo completo. Hace poco tiempo quise leerlo y me di cuenta de que no lo tenía en casa. Salí a comprarlo. Lo dejé al lado del teléfono y un día comencé a ojearlo. Me piqué y duré varios días con él. Entre los libros famosos hay algu-

nos que me dan la impresión de que no valen la pena. Uno de esos es *El paraíso perdido*. Me parece que es un libro que se coló y que dentro de un tiempo no tendrá importancia.

Tras las últimas palabras Gabo parece haber perdido interés en la conversación. Sus ojos están algo nublados.

—¿Estás cansado?

—Siempre estoy cansado. Tengo una conjuntivitis del carajo. —Medita un instante y recupera el buen humor—. Lo peor de todo es que no sirvo para dictar.

Volvemos a hablar de Colombia.

—¿Por qué La Oveja Negra, que publica tus libros, no publica a otros colombianos? —Luego recuerdo que sí ha publicado libros de otros autores: Cruz Kronfly y Collazos—. (Hoy, que releo esto, Oveja Negra ha publicado a gran cantidad de colombianos, pero se ha transformado en una editorial prácticamente pirata. El mismo Gabo le retiró su confianza, tras descubrir que el editor, José Vicente Katarain, lanzaba una edición pública, para librerías, y otra privada, para vendedores callejeros.)

—Es cosa de Katarain. Aunque no lo creas yo no tengo acciones en La Oveja Negra. Soy escritor. No editor.

—Plaza y Janés dejó de editar libros de escritores colombianos desde el escándalo de hace unos años —digo.

En el escándalo estuvo involucrado Magil, un autor menor, que ganó el premio de Plaza y Janés con una novela espantosa, que yo reseñé bajo el título “La novela del pianista que toca con martillo”.

—Eso perjudicó mucho a los escritores.

El hecho es que un escritor se enfrentó legalmente a Plaza y Janés y eso no lo soportó el poder editorial colombiano. La ley eran los editores. Los escritores tenían que callarse y aceptar dádivas.

García Márquez paga y comenzamos a salir. Un hombre se levanta de su asiento y se dirige al escritor.

—Usted es García Márquez, ¿no es cierto?

—Sí.

—Ves, te lo dije y no quisiste creer —comenta el hombre dirigiéndose a su compañera de mesa.

—Es que no se parece al de la foto.

—En las fotos salgo más feo de lo que soy.

Gabriel empuja la puerta. Entramos a la calle.

—¿Para quién son los derechos de autor de *El olor de la guayaba*?

—Mitad para Plinio, mitad para mí —dice—. No es un libro hablado sino escrito. Un libro en que él preguntó lo que quería y yo respondí lo que a mí me interesaba. Plinio tenía muchas objeciones a lo que yo decía, pero se las guardaba.

—¿Leíste la entrevista que te hice hace un año?

Dice que sí escuetamente. Le pregunto si le gustó.

—Bastante. Sobre todo porque tiene autocrítica. Y además porque tienes el atrevimiento de usarme a mí para hacerte propaganda.

—¿Lees mis artículos en *Excelsior*?

—A veces —dice. Y luego—: No son regulares.

—Es verdad. Aparecen sólo de vez en cuando, si Edmundo Valadés se acuerda de mí.

—La respuesta debió haber sido —dice Gabo sonriendo—: “No son regulares sino malos”.

—Ejem —mascullo ligeramente molesto, como un personaje de una novela de Ellery Queen.

Gabo vuelve a hacer un comentario sobre la ciudad:

—Hay gente que siempre está hablando mal del tránsito y del ruido. A mí me gusta. Muchos piensan que lo mejor para escribir es el campo. Para mí el campo se hizo para descansar.

Ahora estamos en el estacionamiento. Cuando trato de bajar el vidrio de la ventanilla de su auto, un BMW, creo, me doy cuenta de que no hay con qué. Gabo apretó un botón de computadora y con un susurro jamesbondiano el vidrio descendió. Luego comenzó a sonar la Séptima de Beethoven. Era como estar en una sala de conciertos en Viena.

—¡Lo que hace la literatura! —digo.

—La buena literatura —responde—. Sí, señor, los golpes de máquina.

Quedamos de hablarnos por teléfono a mi regreso de Colombia. El plan es reunirnos para escribir una conversación larga —mi pretexto es periodístico, pero en el fondo lo que me mueve es la necesidad de entender a Gabo, de ganármelo para mi causa y que un día dé declaraciones públicas en las que diga la verdad: el gran escritor colombiano no es él ni yo, sino Mutis. O tal vez lo que yo quiera sea aprender a quererlo lejos de la fácil envidia que me gana. Necesito una conversación larga, meditada, no como ésta que estoy intentando recuperar de memoria, con la ayuda de dos o tres palabras que escribí a la traición en una libreta de taquigrafía.

En el Distrito Federal. 1984

Salí con el viejo Nicolás Lozano de casa de Claudia, la mujer macha, la mujer pantera, que ha luchado durante seis años contra el Distrito Federal y está a punto de derrotarlo. Avanzamos por la Privada de la Aurora, un sendero empedrado, lleno de perros y flores. Continuamos por la calle Ave María hablando de todo lo que ha pasado durante los años en que no nos hemos visto. Él se fue a aventurar a París, como tantos otros colombianos y latinoamericanos; yo anduve por Kansas, Monterrey y Xalapa. Ahora, hoy, 21 de enero de 1984,

amorosamente queremos contarnos con prisa lo que ha pasado. Nombres de calles, cuchitriles, mujeres amadas, libros, lienzos, amigos compartidos, chismes, tonterías que son la vida. Quiénes salieron adelante y quiénes se hundieron. Quiénes simplemente desaparecieron del mapa.

Recordamos los días de gloriosa miseria que compartimos en 1974: Cali La Bella, Grill Las Escalinatas, la bella sardina que nunca cedió su más íntimo corazón, huevos duros arrojados por un negro vendedor ambulante desde la calle hacia el hueco de la ventana de nuestro apartamento –territorio libre del mundo, donde un pintor maniático que cortaba en dos sus cuadros y un escritor principiante que escribía sobre vampiros cósmicos compartíamos un presente y añorábamos un futuro–. Nico por esos días recibía cartas frondosas de una mujer que se llamaba Claudia, que vivía en Bogotá y que terminó siendo su esposa; que luego fue abandonada por Nico y que buscó refugio en el Distrito Federal, donde muchos años después nos encontraríamos.

—Tú estás igual –dije admirando su rostro marcado por la vida difícil y su cuerpo correoso.

—Tú más gordo –respondió. Hubiera preferido “fornido”.

Los dos añoramos un próximo regreso a Colombia –eran los días en que todavía se podía soñar con ese regreso al fingido paraíso: hoy Colombia es un país que a muchos les parece a punto de la debacle, y en el que paradójicamente mucha gente sigue bailando, tomando aguardiente y produciendo arte, como si estuvieran convencidos de que hay que cantar y bailar sin pensar en la muerte; muchos colombianos no huyen como los cubanos, siguen viviendo allí con la añeja esperanza de que un día se arregle la situación–. Los colombianos (por lo menos en 1984) siempre estábamos hablando sobre el regreso a nuestra patria.

“Todos los colombianos que me encuentren en cualquier parte del mundo juran que regresarán el próximo miércoles”, me dijo

García Márquez en nuestro encuentro más reciente. Eso fue un mes antes de que le endilgaran el Nobel, evento que hizo que Gabo se perdiera en el horizonte como un globo de helio: siempre tendrá algo más importante que hacer en lugar de recibir a un Marco Tulio Aguilera, que sólo quiere hablar tonterías.

Coyoacán es hermoso siempre, pero con mayor razón a las cuatro de la tarde, un 21 de enero de 1984. Las casas de Presidente Carranza están pintadas con colores fuertes (colores Frida Khalo, los llaman) que el tiempo ha ido diluyendo.

—Mira al Gabo —dijo Nicolás Lozano. (“Lozano”, ese era su apellido: acostumbraba a pintar medio cuadro de la manera más clásica posible y la otra mitad la llenaba de rayas absurdas, como si el cuadro fuera una especie de sintonía radiofónica que de pronto comenzara a sufrir de estática.)

No le puse atención. Gabo no tenía razón alguna para estar cerca de nosotros. Su existencia debía estar en el famoso Topos Uranos de Platón.

—Ahí está García Márquez —insistió.

Un auto se detuvo a nuestro lado. Me agaché para poder ver al conductor. Era él. Casualidad irresponsable del azar esa de hacernos coincidir con nuestro santo mayor en un rumbo remoto de una ciudad de veinte millones de habitantes. Y además en el instante en que hablábamos de él. Aunque quizás no sea tan raro: cuando dos colombianos se encuentran en un país extraño no hacen otra cosa que hablar de García Márquez y de Colombia.

El patriarca descendió del auto. Nos abrazamos. Bueno, yo lo abracé. No recuerdo si él correspondió a mi efusión. Le presenté a Nicolás:

—Pintor colombiano que acaba de llegar de París —dije.

—¿Y qué hacen fuera de Colombia? —dijo en tono de fingido regaño.

—Hay que volver a Colombia —afirmó.

Desde hace años Gabo viene arreando a los colombianos descarriados para que regresen a su patria.

—¿Cómo están las cosas allá? —preguntó Nico.

—El país marcha —respondió.

Caminamos juntos en la misma dirección. Nicolás llevaba en su bolsa de fibra amazónica mi libro recién publicado.

—Muéstraselo a Gabriel —le dije a Nicolás.

Gabriel leyó el título.

—Me robaste el título —dijo leyendo: *Cuentos para después de hacer el amor*.

Esa frase, “me robaste el título” ya la había oído en alguna parte.

Quise regalarle el libro, pero ya estaba dedicado a Claudia, la mujer macha. Ofrecí arrancarle la página con la dedicatoria, pero Gabo lo impidió.

—No te preocupes, yo lo compro —dijo Gabriel—. Precisamente voy hacia una librería.

—¿Y ustedes para dónde van? —preguntó Gabriel.

—A comer algo —dijo Nico.

Llegamos al Zócalo de Coyoacán. Era el momento de separarnos. Su oportunidad de liberarse de nosotros. Pero no aprovechó la oportunidad. Quería hablar. No llevaba prisa.

—Métanse en esa taquería —dijo señalando un lugar algo sórdido pero agradable, ajustado a nuestro aspecto y expectativas de entonces, 1984—. Yo voy al Parnaso a comprar libros. Espérenme.

Gabriel al Parnaso y nosotros a una taquería. Perfecto, pensé. Parece el argumento de una película de Buñuel.

Nico pidió dos tacos y yo seis. Comentamos la casualidad.

—Está más viejo que en las fotos —dijo Nico.

—Sí —respondí—, pero vigoroso, tranquilo, como si no lo hubieran insultado con el Nobel.

Gabriel vestía una especie de atuendo de batalla, un overol azul, de mecánico elegante. Iba acompañado por su hijo menor, Gonzalo, un muchacho tímido pero fácilmente irónico. De ironía silenciosa, que se notaba sobre todo en los ojos.

—Allá va la vieja-Claudia —juntar el adjetivo “viejo” con un nombre es una forma del cariño entre los jóvenes colombianos—. Allá va la mujerona.

Nico la llamó.

Iba seguida por cinco pequeños colombianos. Los colombianos son como los judíos: se protegen los unos a los otros cuando están en el exterior. En casa de Claudia vive una cantidad de niños, todos hijos de colombianos sin trabajo, arruinados pero rumberos y felices. (Por esto llamo a Claudia “la mujer macha”: porque ha logrado salir adelante sola, sin la ayuda del preñador.)

Claudia y su camada se sentaron con nosotros.

Gonzalo se acercó a nuestra mesa y pidió prestado mi libro, pues su padre había olvidado el título. De nuevo se alejó. Unos minutos más tarde se acercó acompañado por García Márquez. Se sentaron a una mesa cercana.

Gabo me llamó y con toda sencillez me pidió un autógrafo. Ya imagino lo que pensarán los lectores: ¡qué lamentable pedantería! ¡Ahora inventa que el mismo García Márquez le pidió un autógrafo! En realidad no me importa lo que piensen los lectores. Yo cuento limpiamente lo que sucedió, sin agregar nada. Desde hace varios años escribo sobre mis encuentros con García Márquez, como he escrito sobre los que he tenido con Vargas Llosa, Sábato, José Donoso, Onetti y otros escritores. Esta es una costumbre ya vieja de los escritores: contar los encuentros con sus mayores.

Mientras caminábamos hacia el encuentro, Nico me había comentado que casi todos los colombianos que conoce tienen

una imagen oscura de mi persona, dicen que soy insoportable y vanidoso.

—Lo que pasa es que eres ingenuo —dijo Nico—. Eres como un niño que lo dice todo. Además —comentó— estás demasiado preocupado por el éxito.

Estuve de acuerdo:

—Me interesa el éxito. Quiero salir adelante. Casi todos los artistas se inventan una modestia estúpida. Yo quiero escribir buenos libros y que se publiquen inmediatamente, si es posible en todo el mundo. La historia sabrá disculpar mi vanidad.

Nico, que es honrado y auténticamente modesto, sonreía placenteramente. En realidad a él lo único que le interesa es fornicar a primera vista, como 99 % de los colombianos.

—¿Para qué el arte, si existen las mujeres? —preguntó Nico que también sabe ser inconscientemente poeta.

Gabriel me tendió a través de la mesa mi libro. “Fírmamelo”, dijo. Supe que lo hacía por generosidad. A él qué diablos puede interesarle un autógrafo mío. (Años más tarde me enteraría que Gabo colecciona mis libros autografiados al lado de los de Mutis y que una de sus diversiones es mostrar las dedicatorias recurrentes o insolentes a sus amigos.)

Escribí: “A Gabriel, que se me adelantó en el Nobel”. Releí el autógrafo y luego pensé en tacharlo y escribir: “A Gabo, quien me va a hacer más difícil la consecución del Nobel”. Pero palabra escrita, palabra maldita; uno escribe su destino cuando termina cada frase.

“Has hecho de la vanagloria una profesión.” Eso no lo dijo García Márquez pero quizás lo pensó más tarde en su casa, cuando leyó la dedicatoria.

Lo que en realidad hizo fue cerrar el libro y colocarlo sobre la pila de los que acababa de comprar. Apoyó el codo en los libros y me preguntó lo que se acostumbra.

—¿Cómo te ha ido?

Le dije que bien. Acababa de recibir un adelanto por *Paraísos hostiles*, que se publicaría en octubre. (Triste destino el de esta novela en la que puse toda mi disciplina. Cuatro o cinco reseñas muy positivas, en Estados Unidos y Francia, dos o tres en México, una de Francesca Gargallo protestando por un supuesto machismo que campeaba en el texto, y luego a la tumba del olvido.)

—¿Te acuerdas de la primera dedicatoria que te puse? —le pregunté.

—¿En cuál libro?

—En la *Breve historia...*

—Ah, *El libro de todas las cosas*. Así lo llamo yo.

—Te escribí: “A García Márquez, a quien pienso matar literariamente”.

—Me acordaba de la dedicatoria, pero no de quien la había escrito.

Gabriel leyó la contraportada de mi libro en la que, ¡de nuevo! se insiste en que soy el sucesor de García Márquez.

—Esta contraportada la escribiste tú.

—Todos los escritores escriben sus contraportadas —dije.

No me refutó.

—Además ellos mismos escogen las fotos —dije.

Tampoco me contradijo.

—¿Cómo va el asunto del periódico que pensabas sacar en Colombia? —pregunté.

—Ese arroz ya se coció.

—¿Estás escribiendo? —le pregunté.

—A eso vine a México —respondió.

Abrí la cajetilla de cigarrillos y le ofrecí uno. Lo rechazó. Noté una sonrisa en los labios de Gonzalo. Ajá, Gonzalo sí aceptó. También Nico, que se había acercado tímidamente.

—¿De dónde salieron todos esos niños? —preguntó Gabriel.

—Son hijos de colombianos —dijo Nico—. Uno es hijo mío. Sacha, ven acá, quiero que conozcas a Gabriel García Márquez. Sacha se acercó. Dijo.

—Yo creí que estaba muerto.

—¿Y la muchacha que está allá quién es?

—Claudia, la mujer macha —dije.

Le conté la historia de Claudia, su lucha por sobrevivir en la Ciudad de México.

—¿Es colombiana? —preguntó.

—Sí —respondió Nico—. Era mi esposa hasta que yo decidí mudarme a París...

Llamé a Claudia, pero ella simuló no haber escuchado.

García Márquez le pidió que se acercara:

—Venga, hija, salude a su papá.

Claudia, que es una mujer dura, poco adicta al sentimentalismo, ya no pudo disimular su interés. Se levantó bruscamente de la silla. Se acercó a García Márquez y en diciéndole “¡cómo no, papacito!” —pronunciando la última palabra con el dejo erizante de las caleñas— le pasó los brazos en torno al cuello y le dio un beso de amor delicioso y patriótico.

La conversación se entabló entre ellos. Creí notar que Gabriel había adoptado la posición del escritor —no la pose—: estaba hablando con un personaje de su próximo libro. El libro de cuentos sobre colombianos en el extranjero. El que ya anuncié y hasta las fechas de reescritura de esta crónica (diciembre de 1999, noviembre de 2002, junio de 2006) no aparece.

Claudia le contó sus problemas. Su actual falta de trabajo. Pero no lo hizo como quien busca ayuda, sino solamente como quien informa. Orgullosa ella, dura.

Más tarde, en su casa, se negó a cenar:

—Con la torta y el Gabo ya quedé satisfecha para una semana —dijo.

—Es un hombre luminoso —también comentó.
—Si no hubiéramos estado nosotros te lo comes.
Claudia nos miró con superioridad.

Antes de despedirse, Gabriel le dijo a Claudia:

—Cuando tengas problemas, chíflame. Garramuño tiene mi número telefónico.

García Márquez comenzó a alejarse. Claudia le silbó con admiración. García Márquez volteó al rostro hacia nosotros y creí notar que se había sonrojado.

Con el paso del tiempo la figura de Gabo como persona se ha alejado. He tenido noticias de él. Fabio Jurado lo visitó en su casa y le preguntó: “Tengo una curiosidad, Gabo. Quiero saber qué libros de autores colombianos tienes en tu biblioteca”. Gabriel lo llevó a recorrer los librerías y le señaló uno. “Mira —le dijo— se escribe tanta cosa rara en Colombia que he decidido clasificar sólo los libros de dos autores: Álvaro Mutis y Marco Tulio.”

La anécdota me la contó Fabio Jurado, ex director de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional. Si resulta mentira, se debe atribuir a él y no a mí.

Dijo Fabio: “Me mostró todos tus libros, en fila, los abrió y comenzó a leerme las dedicatorias. Me acuerdo de una que decía: ‘Para Gabriel, a quien pienso matar... literariamente’. Estaba fechada en 1975”.

Un día que yo estaba en el primer piso de mi casa, escuché que Leti, mi esposa, me llamaba desde el segundo, me urgía a que fuera a ver la televisión. Cuando llegué, Leticia dijo: “Demasiado tarde, Garrita. Acaban de pasar a García Márquez. Estaba en la librería El Parnaso. El reportero le preguntó qué libros había comprado, y García Márquez mostró uno tuyo, creo que *Cuentos para antes de hacer el amor*”.

Mi esposa lee a García Márquez con fruición y no ha tenido oportunidad de conocerlo. Un día que estábamos en México le dije: “Vamos a caerle por sorpresa a Gabo. Si está y nos recibe, perfecto, y si no... ingue su..., nos vamos a pasear por esa zona del Distrito”. Llegamos a la Calle Fuego no sé qué número, y, ¡sorpresa!, Gabo estaba en Cuernavaca. Como grosero turista le dije a Leti: “Tómame una foto frente a la casa”. Y ahí me ven, con mi trajecito a cuadros café, que me hace parecer un empleado bancario de segunda fila o Sergio Pitol. Timbramos y le dejé mis publicaciones más recientes firmadas, entre ellas *El amor y la muerte*, últimamente publicada por Alfaguara. También el primer borrador de mi novela sobre el Amazonas. (Hoy, 8 de marzo de 2010, ya la tengo en mis manos, publicada por la Universidad de Puebla.)

No estoy seguro de las razones que distanciaron a Gabo de mi persona. Si fue porque tiene otros asuntos más urgentes que atender, porque está muy enfermo, porque escribí algunas entrevistas medio insolentes en las que mostraba su juego con la fama y la vanidad o porque de alguna forma yo termino metiéndolo en líos que no le interesan. La última comunicación que tuve con él fue a raíz de que don Rubén Pabello Acosta —ex cronista de la ciudad de Xalapa, ex alcalde, ex dueño del *Diario de Xalapa*, el periódico más importante del estado de Veracruz, hoy occiso, convertido en monumento y prócer de la decencia, casi en santo— me acusó de pornógrafo, denigrador de la mujer, extranjero pernicioso, y con estas acusaciones y otras que no recuerdo, solicitó al gobernador en turno —Dante Delgado— que pidiera al presidente de México —Carlos Salinas—, que se me aplicara el célebre artículo 33, que permite expulsar sin fórmula de juicio o dilación a cualquier extranjero. Me enteré de lo anterior por medio de los editoriales incendiarios que lanzaba don Rubén en su periódico

día a día. Supe que el asunto iba en serio y revisé mi arsenal de defensa. Comencé a hacer llamadas telefónicas. La revista *Siempre*, los periódicos *Unomásuno*, *La Jornada*, *El Universal*, *Excelsior*, por medio de sus páginas culturales estaban dispuestos a defenderme. A última hora decidí llamar a García Márquez. Como sabía que posiblemente no querría ponerse al teléfono, le dije a Blanquita, su secretaria, que mi asunto era de vida o muerte, y que si no se ponía Gabo al teléfono lo iba a hacer responsable de lo que me pudiera pasar. Cinco minutos más tarde Gabo estaba al teléfono: “A ver, Marco Tulio, en qué lío estás metido. ¡Ah, estos hijos díscolos que tengo en todo el mundo!”. Le expliqué mi problema: había estado publicando por entregas una novela de alto contenido erótico en una revista de la ciudad de Xalapa; los personajes de la novela eran personas identificables dentro de la comunidad; don Rubén era un personaje extremadamente peligroso; creo que don Rubén estaba enamorado de una mujer que había sido amante del protagonista de mi novela, llamado Ventura, que algunas personas decían era mi *alter ego*. Conclusión: que don Rubén estaba intrigando para que el presidente me aplicara el 33 de manera fulminante.

—Mejor —contestó Gabo—. Así te mandan gratis a Colombia y dejas de joder en México.

—El problema es que no me quiero ir. Tampoco mi esposa y mis hijos quieren que yo me vaya.

—Te casaste, te jodiste —dijo—. Mira, déjame este asunto a mí. Yo lo arreglo, pero tú tienes que comprometerte a quedarte quieto. No des declaraciones, no protestes. Frena cualquier campaña de defensa que tengas organizada. Y otra cosa: no vayas a decir que yo estoy interviniendo en esto.

Hice exactamente lo que me dijo. Esa misma tarde me llamó el director de Derechos Humanos de México, Luis Ortiz

Monasterio, y me garantizó que todo iba a estar bien. Nadie me expulsaría de México. Él era lector de mis columnas en el suplemento *Sábado* del periódico *Unomásuno* y no permitiría un abuso semejante. Ni más faltaba: el derecho al erotismo era uno de los principales derechos humanos, y yo era uno de sus paladines en Latinoamérica. Él se comprometía a calmar a los perros rabiosos de la intolerancia.

Después de este *affaire* no he vuelto a ver a Gabo sino en los noticieros. Creo que la única forma en que Gabo acepte volver a verme es que me concedan el Premio Nobel. Estadísticamente mis parientes y amigos ya me lo concedieron. En más de una oportunidad me han preguntado: “¿Para cuándo el Nobel?” como quien pregunta sobre el nacimiento de mi próximo hijo o la publicación de mi próximo libro. Mi respuesta más reciente en la Feria del Libro de Bogotá, durante la presentación de *El amor y la muerte*, fue: “Primero tienen que dárselo a Mutis. Yo puedo esperar”. Yo con mucho gusto invitaría a Gabo a saludar al rey Gustavo. Y como sé que a él le encantan los reyes y los presidentes, con seguridad estaría en primera fila. Sólo que yo no usaría un lique-lique, sino un uniforme de basquetbolista de los ya famosos Xalapa Old Stars, equipo en el que soy poste derecho titular y cuya máxima hazaña ha sido derrotar a la selección de Perote en su propia casa (traspatio del Palacio Municipal).

Xalapa, noviembre de 2002-junio de 2006

VISITA A GABO EN SU CASA

No había visto a García Márquez desde hacía quince o veinte años. Se me metió en la cabeza que mi esposa debía conocerlo. Ella es su gran admiradora. Entre sus obras preferidas están *El amor en los tiempos del cólera* y el cuento “El rastro de tu sangre en la nieve”. Leticia dice que ningún escritor tiene el encanto de García Márquez. Muchos lectores comparten esta opinión. Yo lo admiro pero tengo mis reservas.

Reconozco que estoy obsesionado por su figura o tal vez por su fama. Aunque en verdad debo decir que no envidio su vida, eternamente acosado. Si hay algo que aprecio es que no me llamen a deshoras, que no me acechen en la calle, que no me pidan autógrafos. Un autógrafo de vez en cuando, pero no diez en línea. Unas cinco o seis invitaciones nacionales y dos al extranjero al año. No veinte o treinta diarias, como le sucede a él. Hay claras diferencias entre él y yo: Gabo es tímido, yo atrevido; Gabo es reservado, yo exhibicionista. Gabo poco adicto al deporte; yo fanático. Desde que le dieron el Premio Nobel se volvió inalcanzable. Antes lo vi cinco o seis veces: en Bogotá, Xalapa, el DF (la primera vez en el *Sanborns* de Las Lajas; la segunda en una taquería de Coyoacán). Cuando se descubrió que tiene una enfermedad grave, se reclusó con mayor reconcentración. Declaró que ya no iba a aceptar más premios, reconocimientos ni invitaciones. Dijo que ni una entrevista más. La publicación del primer tomo de sus memorias, *Vivir para contarla*, no tuvo el estruendoso éxito que se esperaba. A mí particularmente me dejó un sabor agridulce, sentí una especie de falta de sinceridad, me molestó el excesivo

autoelogio, y así lo manifesté en un artículo en la revista *Crítica de Puebla*, artículo que titulé “Crónica de lectura de *Vivir para contarla*”. En ese texto yo sostenía, obviamente de manera aventurada y provocadora, incluso despiadada, que las verdaderas memorias de García Márquez no eran ésas, sino otras, que debía de tener guardadas en una caja fuerte. Me atrevo a suponer que García Márquez no siguió escribiendo sus memorias porque prefirió tener una vejez tranquila, al lado de Mercedes (es curiosa esa relación de Gabo con su esposa: ella siempre ha estado a la sombra tal vez porque esa ha sido su opción de vida. Mientras él habla sobre libros —sobre sus libros—, ella conversa sobre sus compras en las grandes tiendas de París). Pues como se me metió en la cabeza que mi esposa debía conocer a Gabo, un día decidí caerle por sorpresa en su casa en la Calle Fuego. Resulta que, o Gabo no estaba o no quiso recibirnos. De todos modos le dejé el manuscrito de una de mis novelas inéditas, *Agua clara en el Alto Amazonas*, y nos tomamos fotos frente a su puerta. El fin de semana pasado decidí insistir, ya solo, sin mi esposa. Tardaron mucho en atender el llamado del timbre. Una ventanita se abrió a la altura de mis ojos y una mujer de aire juvenil, demasiado joven y guapa para ser sirvienta, me preguntó qué deseaba. Quiero ver a don Gabriel, soy su compatriota, me apellido Garramuño. Los ojos de la muchacha se iluminaron: “¿El de los cuentos?”. Le respondí que sí, tratando de entender una complicidad que sospechaba pero de la cual no estaba seguro. Evidentemente no era una asistente doméstica o una secretaria. Tal vez se trataba de una sobrina o de una hija de su hijo Gonzalo.

—Mire, no sé si quiera recibirlo. Hay orden de no recibir a nadie. Lo voy a anunciar sólo porque me gustaron sus cuentos.

—Nada más dígame mi apellido, mi segundo apellido, Garramuño, el de la novela de todas las cosas. Dígame así:

“Garramuño, el de la novela de todas las cosas”. Si no quiere recibirme, me lo dice y me voy.

Volví a cerrar la ventanita. Me apoyé en la puerta, levanté una pata y la puse contra ella, crucé los dedos. Me fumé un par de cigarrillos —llevo años tratando de abandonar el vicio pero no lo logro. En realidad es uno de los dos vicios que me quedan. Es decir, soy casi un santo—. Escuché una discusión. Creí escuchar la palabra “nadie”, pronunciada casi a gritos por otra voz femenina. Debe de ser Mercedes, pensé. Mercedes, la que me debe una invitación a comer, me dije. No sé si le simpatizo a la esposa de García Márquez. Pienso que no. En las pasadas entrevistas —que le hice a la traición a Gabriel— de alguna manera me burlaba. Decía que yo iba a ser mejor escritor que él, que *El otoño del patriarca* era una novela indigesta, que Gabo escribía cuentos de hadas, que *Ojos de perro azul* era un libro que me avergonzaría firmar, que Gabo se exhibía como seductor ante las cajeras del Sanborns. Pasaron varios minutos. Finalmente se abrió la puerta y fue el mismo Gabo quien apareció. No andaba con bastón, sus ojos se veían brillantes. No estaba encorvado. No era un hombre derrotado por la enfermedad. Más bien parecía un monje budista sorprendido en el momento de conquistar la serenidad. En lugar de estrecharme la mano me abrazó, como la segunda vez que nos vimos en el Hotel Xalapa.

—No conozco a nadie tan terco ni tan pesado como tú, Marco Tulio, qué quieres. Hace más de treinta años me dijiste que te ibas a casar...

—Y tú me dijiste: “Ya te jodiste”.

—¿Te jodiste?

—No. Estoy bien.

—Tienes razón: no te jodiste. He recibido tus libros uno tras otro.

—¿Y qué te han parecido?

—Ya te dije hace muchos años que no voy a hablar de tus libros. Una palabra mía alabando lo que has escrito bastaría para joderte el resto de la vida.

—¿En privado no me podrías decir qué te han parecido mis libros?

—No —dijo enfático, casi enojado—, que te baste con saber que no los he tirado a la basura.

Atravesamos dos salas, una estancia con marquesina y muchos helechos, entramos a un jardín, en el que había una fuente y una especie de arroyuelo que no logré ver dónde se perdía. Entramos a una cabaña de madera rústica. Mi estudio, dijo. Se suavizó. Dijo que guardaba mis libros con cariño, e incluso me llevó al librero donde estaban. Allí los vi, bien alineaditos: *Breve historia de todas las cosas*, *Alquimia popular*, *Mujeres amadas*, *Paraísos hostiles*, *Las noches de Ventura/Buenabestia*, *La hermosa vida*, *La pequeña maestra de violín*, *Cuentos para antes de hacer el amor*, *Cuentos para después de hacer el amor*, *Eroticón frenáptero* (inconseguable en México), *El pollo que no quiso ser gallo*, *El ojo en la sombra*, *El amor y la muerte*, *Poéticas y obsesiones*, *Los placeres perdidos*. Todos estaban dedicados, con dedicatorias a veces insolentes, a veces llenas de afecto. Incluso tenía libros que yo ya no tengo, como *La cuadratura del huevo* y *El arte como problema*. Mis libros estaban al lado de los de Álvaro Mutis. Entonces era cierto lo que me había contado Fabio Jurado, ex director de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de Colombia: que en sus librerías Gabo privilegiaba los libros de Mutis y los míos.

—¿A qué viniste?

—Quiero verte antes de que te mueras o antes de que me muera yo. Eres como mi madre: por tu culpa empecé a escribir y siempre me han comparado contigo, para bien y para mal.

—¿Y para qué diablos quieres verme?

—Porque eres el único genio literario vivo y yo soy tu sucesor. ¿Sabías que estoy escribiendo una parodia de *Cien años de soledad*?

Gabriel fermentó una larga sonrisa no sé si de menosprecio, superioridad, comprensión, piedad o rencor. Recordó varias escenas: cuando nos conocimos en el local de *Alternativa* y yo le dediqué mi primera novela así: “Para García Márquez, a quien pienso matar literariamente”; cuando nos vimos en el Hotel Xalapa y él prefirió reunirse con una apetitosa y gordita periodista (recuerdo su nombre, Rosa Elvira Vargas, ahora trabaja en *La Jornada*) en lugar de cumplir una cita conmigo (recuerdo que yo me enojé y quise regañar a Gabo: él me respondió así: “Cachaco tenías que ser”); cuando me invitó a comer en una taquería de Coyoacán junto con varios colombianos; cuando me defendió de los personajes que querían expulsarme del país por pornógrafo...

—¿Así que estás escribiendo una parodia de *Cien años de soledad*? ¿Crees que tienes los huevos de dinosaurio que se necesitan para lograrlo?

—La historia me juzgará —dije melodramático. Gabo soltó una carcajada.

—Eso es lo que me gusta de Colombia: produce unos locos de miedo.

Continúo relatando mi visita a García Márquez en su casa. Nos quedamos en que Gabriel me llevó a su estudio, al fondo del jardín, me ofreció un tequila y me invitó a sentarme en un profundo sillón de cuero blanco. Él lo hizo en una mecedora de abuelita, frente a mí. Mercedes, la *Gaba*, andaba rondando como una gata en celo y cada cinco minutos se asomaba al estudio y le decía a su marido: “Recuerda que necesitas reposo, ¿ya te tomaste tu medicina?, es hora de tomar la presión, ¿no tienes frío?, ¿tienes hambre?”. A mí me ignoraba por completo,

lo que yo debía entender como una invitación a ahuecar el ala. Le pregunté a Gabo si ya había leído *Poéticas y obsesiones*, en el que reúno las entrevistas que le hice.

—¿Las entrevistas a la traición? —preguntó.

—Eso, las entrevistas a la traición —dije—. Como la que te estoy haciendo ahora.

—No la leí. Tengo libros más interesantes que leer. Por lo menos hay treinta libros que quiero leer antes del tuyo. Además esas entrevistas ya las habías publicado en veinte partes y son la culminación de tu vanidad. Me utilizas a mí para hablar de ti mismo.

—Tú también te autopromocionaste en el pasado. Recuerdo que en una reunión con Gustavo Sáinz inventaste una historia para promocionar un libro tuyo. Inventaste que el manuscrito te lo habían robado. Yo asistí al invento y a la planeación de la promoción. En esos días Sáinz era el papa de la cultura de México. Era director del Instituto Nacional de Bellas Artes.

—No me gusta cómo has movido tu carrera. Con premios literarios uno tras otro.

—Tú también hiciste lo mismo. Comenzaste ganando el Premio de Novela Esso en Colombia, luego ganaste otros, y cuando ya eras muy famoso dijiste no quiero más. Yo he participado en concursos y he ganado varios para salir adelante. No tuve un grupo de amigos talentosos que apoyara mi promoción. Trabajé solito, desde la periferia, ciudades de provincia. Tú formaste una rosca de gente muy talentosa: Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, Donoso —que por cierto siempre te tuvo mucha envidia (fui jurado con él en un concurso y me hablaba no muy bien de ti, pero la que hablaba peor era su mujer, Pilar).

García Márquez insistió en que no le interesaba leer las entrevistas que le hice. Dijo que abominaba de todo lo que fuera divulgación de su imagen, de sus opiniones.

—Ahora mi vida es escuchar vallenatos, Brahms, Bartok, cuidar a mis nietos, leer...

—¿Escribir?

—Eso es asunto privado. Si no supiera que eres chismoso podríamos hablar de todo. Ya sé que vas a escribir minuciosamente todo lo que yo diga o haga. Apuesto a que ya me contaste las manchas que tengo en la cara, el temblor de mis manos, ya anotaste cómo estoy vestido. No dudo de que me hayas olido a fondo cuando cometí el error de permitir que me abrazaras.

—No fui yo el que te abrazó, Gabo.

—No serás el mejor escritor de Colombia y del mundo pero sí el rey de los vanidosos.

—Mis defectos son mis virtudes. Soy el que soy porque soy como soy.

—Esa frase es mía, Garramuño.

—Hace años también dijiste que yo te había robado un título: *Cuentos para antes de hacer el amor* —dije.

—...y me lo robaste.

Ya no quise seguir discutiendo.

—Y esa novela que va a ser mejor que *Cien años de soledad* de qué trata. ¿Cómo se llama?

—De la vida en un pueblo más divertido que Macondo. Un pueblo lleno de putas y de beatas, de bobos y de locos, de judíos, españoles y gringos. Se llama *Historia de todas las cosas*.

—Si tiene putas va a ser una novela divertida.

Cambié de tema. Le pregunté que cómo estaba.

—Si algo quisiera en la vida en este momento es no ser nadie, salir a la calle y que todo el mundo me ignorara. ¿Quieres un consejo? Abandona la literatura y dedícate al basquetbol o a pescar en algún pueblito costero de Veracruz.

Hay otros detalles del encuentro que recuerdo pero prefiero no registrar; entre otras cosas, que esta entrevista es inventada.

ÍNDICE

Prólogo a vuelo de pájaro	7
La creación del cuento	15
La mecánica del cuento erótico	33
El pájaro que cruza por el cielo del cuento	41
<i>Sexus</i> : las variedades de la carne	55
Erotismo y sentido de la poesía en <i>Lolita</i>	73
¿De dónde salen los cuentos?	83
La novela: seda entre las manos	89
El gran modelo (notas sobre el erotismo y la literatura).....	109
Mi reino por un caballo. El arte de la novela	119
Oficio de Caín.....	131
Encuentros con García Márquez.....	139
Visita a Gabo en su casa	179

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
Poéticas y obsesiones,
de Marco Tulio Aguilera,
se terminó de imprimir en marzo de 2010,
en Master Copy, S. A. de C. V., Avenida Coyoacán núm. 1450, col. del Valle,
del. Benito Juárez, CP 03220, México, D. F., tel. 55242383.
La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.
Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.
Formación: Aída Pozos Villanueva; edición: el autor.