



El imaginario mundo del doctor Panurgo

Francesco Panico



colección ficción

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.


EL IMAGINARIO MUNDO DEL DOCTOR PANURGO



colección ficción

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara	RECTORA
María Magdalena Hernández Alarcón	SECRETARIA ACADÉMICA
Salvador Tapia Spinoso	SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Octavio Ochoa Contreras	SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL
Édgar García Valencia	DIRECTOR EDITORIAL



EL IMAGINARIO

MUNDO
DEL DOCTOR
PANURGO

FRANCESCO PANICO



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de la colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación de forros: Enriqueta del Rosario López Andrade
Ilustración de forros: Bianca Panico

Clasificación LC: PQ7298.426 A5556 I4 2021
Clasif. Dewey: M863.5
Autor: Panico, Francesco.
Título: El imaginario mundo del doctor Panurgo/
Francesco Panico.
Edición: Primera edición.
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad
Veracruzana, Dirección Editorial, 2021.
Descripción física: 298 páginas, 3 páginas sin numerar ;
21 cm.
Serie: (Colección Ficción)
Nota: Bibliografía: páginas [299-301].
ISBN: 9786075029153
Materia: Novela mexicana--Siglo XXI.

DGBUV 2021/17

Primera edición, 5 de mayo de 2021

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
<http://uv.mx/editorial>

ISBN: 978-607-502-915-3
DOI: 10.25008/uv.2590.1601

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Prólogo

¿Qué título le voy a poner? es la pregunta que se hace, de manera reiterada, quien piensa escribir, está escribiendo o acaba de escribir un libro. Lamentablemente la solución nunca se antoja satisfactoria, aunque, por más que uno se resista hasta lo último, llegará el momento de la decisión final. No importa que no se sepa qué escribir (o, hecho aún más grave, qué demonios se ha escrito), lo importante es que aparezca un título. Y si, de pura imprudencia, ya me arriesgué en consignar mi pluma al vacío de la página, el título será aquella pequeña excusa, solo momentánea, que me sacará del apuro de iniciar a escribir, mientras que si he terminado el libro, a partir de la primera noche de haber salido ese monstruo de la imprenta, me visitarán todos aquellos títulos que hubieran podido ser (y que no fueron) para exigirme una explicación de por qué no se les proporcionó la atención que merecían; de cómo se atrevió un pusilánime como yo a negarles su pase al mundo, su ocasión de ser reales; de si y cuándo escribiré otro libro, para que se les conceda una nueva esperanza, porque de lo contrario tendrán derecho a tocar la puerta de otro, a quien ciertamente le harán ganar, mínimo, un premio literario, aunque fuera uno dedicado a la memoria del más desconocido de los letrados o a la del mismísimo autor inexistente. A eso les contestaré que lo siento mucho, pero que

al momento no cuento con estas respuestas; sin embargo, como lo demuestra el título que se encuentra allá encima, *El imaginario mundo del doctor Panurgo*, la mecha de la esperanza siempre está encendida. Quiero, no obstante, con tal de consolarlos un poco, ilustrarles los motivos de mi elección. El relato de tres episodios sin ninguna conexión aparente, fuera del hecho obvio de que me sucedieran a mí, quizá los ayudaría a comprenderla mejor.

En el de cabecera, totalmente anodino y no digno de ser conocido por nadie de no haberse trabado un día, tal vez provocándolo, con mi impertinente pensamiento, estaba yo de regreso a mi casa tras una breve visita al mercado. Siempre me sorprende al percatarme de que es en los momentos y lugares más curiosos que ciertas ideas llegan a visitarme, como si despertaran de un reposo a veces largo y otras breve, tal como ellas quieren, sin esperanza alguna de disciplinarlas. En concreto, ese momento y lugar particulares coinciden con el tiempo que me tardé en cubrir el tramo de terracería cuya longitud, casi al final de su viaje, deben recorrer quienes pretenden llegar a mi domicilio. No sobra decir que las condiciones de este corto camino rural no son envidiables: los innumerables hundimientos de la tierra, solo de vez en cuando rellenos por la misericordia de algún solícito vecino, provocan, al pasar del coche, un baile semejante al de un malaventurado explorador que se encontrase en la cúspide de un volcán a punto de explotar. Sin embargo, como pude comprobarlo pronto, aquella danza terminó por arrancarme de la cabeza, como burbujas que quieren escaparse de una botella de agua quina recién abierta, todo tipo de recuerdos. Dos, en especial, fueron aquellos que se decanta-

ron con mayor claridad, pasando a completar la tríada de episodios de la que hablaba yo antes.

En uno se me presentó la escena de mi querido amigo Riccardo que, con tono burlón, como es su costumbre, me invita a pasar a su casa: “Bienvenido doctor Panurgo, ¿cómo está usted?”, y me explica el porqué de aquella bienvenida y del peculiar apodo que la acompañara. “Pues, doctor –dijo–, porque eres doctor, ¿no?, y Panurgo, un poco por tu apellido, y un poco por el personaje de Rebeláis, amigo de Pantagruel, a quien, igual que a ti, le fascinan los sublimes ejercicios del pensamiento y, al mismo tiempo, las letrinas en donde estos, por irónico revés de la vida, toman vuelo.” Ese comentario me hizo tanta gracia que no reparé en lo insólito que resultaba compararme con una figura de la talla de Panurgo, y lo primero que se me vino a la mente, no sé por qué motivo, fue el capítulo en que Milan Kundera, al principio de *Los testamentos traicionados*, explica qué sucederá cuando Panurgo deje de hacer reír a su público. Le pedí a mi amigo que sacara ese libro (es, como yo, un fan del Kundera ensayista), invitándolo a que buscara un pasaje que no recordaba exactamente, pero de cuya belleza se había evidentemente empapado el recuerdo de mi lejana lectura. Aquí lo consigno:

El humor: el rayo divino que descubre el mundo en su ambigüedad moral y al hombre en su profunda incompetencia para juzgar a los demás; el humor: la embriaguez de la relatividad de las cosas humanas; el extraño placer que proviene de la certeza de que no hay certeza.

¡Qué maravilla!, y qué desilusión comprobar que uno nunca será capaz de escribir tan acertadas palabras, y, además, de una

forma tan sencilla. Invasado por la emoción, retrocedí una página para buscar un pasaje del Libro Segundo de *Gargantúa y Pantagruel* que Kundera escoge como ejemplo de sus glosas. En él, Panurgo se enamora de una refinada dama de ciudad, quien, para su desgracia y nuestro regocijo, no piensa prestarle a nuestro héroe la más mínima atención. En la iglesia, hasta donde este la sigue para manifestarle su desesperada pasión, comienza a susurrarle al oído palabras llenas de dulzura y cariño, para luego injuriarla con apóstrofes obscenos al reparar en la indiferencia y presunción de la señora. Esta, escandalizada por tan soez parlamento, resuelve alejarse a toda prisa de aquel monstruo, a lo que Panurgo, con intención de levantar un poco a su herido amor propio o, más sencillamente, para pasar bien el rato, decide gastarle una broma digna del peor de los truhanes: le rocía en su bello vestido la secreción sexual de una perra, lo cual provoca que todos los especímenes masculinos de aquella raza, quienes andaban husmeando por allí en busca de alguna emoción perruna, se le peguen con ademán de mearse encima de ella, hecho que irremediamente sucede.

Al terminar la lectura, no pude contener la risa. Me acordé entonces de otro pasaje en el que Panurgo, también al comienzo del Libro Segundo, cuenta como se liberó del yugo del turco. Durante una visita por aquellas comarcas ruines, una manada de famélicos sarracenos lo captura y se lo lleva a su paradero, con intención de saborear sus carnes blanquecinas. Bien envuelto ya por una cubierta de delicioso tocino, su cuerpo es colocado en la superficie de un inmenso asador. Trágico final, pensaría uno, pero ¡cuidado!, Panurgo no es cualquier personaje: viendo al cocinero que debía cuidarlo quedarse dormido,

consigue alcanzar un tizón de entre las brasas para arrojarlo luego sobre un montón de paja puesto a un costado del imprudente guardián. Este, percibiendo cierto olor a quemado, se espabila de pronto, y viendo que se le están incendiando sus cojones, se le ocurre echarse sobre esa su parte tan vulnerable el primer liquido al alcance de su mano: el alcohol. Pero al desgraciado infiel ni le da tiempo de convertirse en una bella fogata, pues la bolsa de pólvora que lleva en su cinturón, al contacto con la llama, hace que explote en mil pedazos, provocando que su jefe, el dueño de la casa en que Panurgo se encuentra cautivo, salga de golpe para saber qué ha pasado. El panorama que se le abre ante sus ojos es desconcertante: pedazos del cuerpo de aquel infeliz, desde las alturas que alcanzaran por el estallido, caen sobre el techo de la casa, la cual, en pocos instantes, empieza a arder sin que nadie pueda evitar su destrucción. Acongojado y sin fuerzas para reaccionar, el moro le suplica al que iba a ser su cena que lo mate al instante por la vergüenza. A Panurgo, después de haber honrado ese último deseo del hombre, solo le queda ahora una última hazaña: deshacerse de los perros que lo están acorralando por estar salpicadas sus carnes de sabrosa grasita. Resuelve entonces librarse de ese abrigo de colesterol (en otras circunstancias jamás lo habría hecho) para que la manada hambrienta, aprovechando la oportunidad de un apetitoso e inesperado banquete, lo deje escabullirse de aquellos páramos sin Dios.

No sin cierto grado de goce, me figuré ser yo este héroe desaforado, carente del más mínimo sentido de los modales y de la decencia, pero, al mismo tiempo, casto e inocente como una campesina calvinista. Es como si aquel día hubiese yo

dejado de soñar con Batman para convertirme en lo que, de hecho, siempre había querido ser: un titán pantagruélico, salido del vientre de un valle, la Cuenca ternana (Terni, en la región de Umbria, Italia, se llama mi ciudad natal), cuya ondulante geografía serrana, empotrada en el mero centro de la península itálica, ha servido de escenario para las vidas de sus honestos e incansables naturales, quienes han vivido, casi desde siempre, entre el trigal, la viña y la porqueriza, orgullosos de su pan y de su vino; y, es bueno no olvidarse de ello, de sus embutidos, añejados en el frescor de sus sótanos con sal, pimienta y ajo, y consagrados, tras haberse pacientemente madurado, a llenar sus formidables barrigas, de cuyas profundidades un eructo majestuoso jamás ha dejado de abrirse camino tras una dificultosa digestión.

Todo eso me lleva al otro episodio del que hablaba, porque si por un lado ya me bamboleaba en el sentimiento de la identificación con este regio personaje, por el otro pude ver como el esfuerzo literario de los primeros novelistas no podría haber nacido sin que ellos sintiesen la total libertad de exhibir en sus creaciones el variado abanico de la condición humana, incluso aquello que todo mundo quisiera callar, sea por íntimo pudor o por una envilecida convención social. La novela pantagruélica se vuelve un enorme espejo de la vida, uno que, a diferencia de los espejos normales, ejerce la virtud de reflejar mucho más que un doble exacto de la realidad: él nos devuelve su sombra, su horizonte de sucesos (como diría un físico que quisiera dedicarse al estudio atómico del alma), su lado oscuro, sus historias posibles, en las que somos personajes siempre diferentes: en algunas de estas, hasta podríamos habernos entregado a los

vicios con los que siempre hemos soñado, pero que jamás, por un motivo u otro, nos hemos resuelto a poner en práctica.

Me acordé entonces de una película que había visto hace bastante tiempo, *El imaginario mundo del doctor Parnassus*, en la que un personaje inmortal, homónimo del poético monte de Apolo, el doctor Parnassus precisamente, acompañado de su joven y hermosa hija, de un también joven mozo enamorado de ella, de un enano que es su buena conciencia y de un impertinente vagabundo, viaja por la ciudad de Londres sobre una estrafalaria carcacha. La insólita compañía ofrece un espectáculo teatral, el *Imaginarium*, muy poco común: en él los espectadores deben pasar por un espejo que puede llevarlos, dependiendo del caso, hacia su mejor sueño o rumbo a su peor pesadilla. Al respecto, es de precisar que el sentimental doctor había llegado a realizar ese proyecto, no por íntima convicción o por un simple deseo infantil de amenizar sus días, sino porque, en algún momento de su pasado, había estrechado un pacto con el diablo en el que se comprometía a entregarle el alma de su primogénito a cambio de que el cornudo le devolviese su condición de mortal, misma que había perdido en su primera apuesta con el príncipe de los infiernos. Débil emocionalmente y sin más opciones, Parnassus había aceptado los términos de aquel contrato, pero no había reparado en que, al nacer su hija Valentine, el amor que sintiera por ella le impidiera respetarlo. Devastado por esta nueva situación, y ya a punto de consumarse el plazo establecido (el cumplimiento del dieciseisavo año de edad de la joven), el Doctor, con deseos de rehabilitar su maltrecho papel paterno, por enésima vez le pide al señor Waits (el diablo en la cinta) que se redefinan los términos de su acuerdo,

invitándolo a participar en una nueva apuesta: conquistar, antes de que él lo haga, cinco almas, que quedarán atrapadas sin remedio en su espejo mágico, listas para ser despachadas directamente al almacén del infierno. En caso de que el Doctor gane, Míster Waits renunciará para siempre al alma de su hija.

El resto, para ya no aburrir al lector, es puro cuento, ya que se sabe que un ángel caído es una criatura por naturaleza burlesca, poco seria, pero sobre todo dispuesta, hecho que la hace sumamente atractiva, a renegociar los acuerdos establecidos, pues él, a diferencia del Supremo, no le debe nada a la eternidad. Es más, la aborrece por completo, y está dispuesto a ridiculizarla toda vez que se le presente la ocasión, y solo para hacerle ver al Creador que, pese a que jamás logrará vencerlo, podrá fastidiarlo, eso sí, eternamente. Así que Parnassus le propone a su contrincante, tan necesitado como cualquiera, el nuevo pacto que, como es de esperarse, este termina aceptando y, naturalmente, perdiendo; sin embargo, la victoria de Parnassus será una victoria pírrica, puesto que significará renunciar para siempre a su vida con Valentine.

El imaginario mundo del doctor Parnassus, cuyos huecos en la trama recién aludida no es mi interés colmar por no ser esta mi intención, es una cinta a la que reconozco la virtud de haberme ayudado a redactar ese dificultoso prólogo, aunque, para ser más honesto, le concedo también el mérito de haberme llevado a concebir mi propio *Imaginarium*, lugar en el que mis fantasías, memorias y reflexiones se revuelven con las obras, los autores y los personajes con los que he tenido el privilegio de tropezarme a lo largo de estos años de arduo y persistente trabajo como lector.

Dicho eso, solo espero ahora que las razones que acabo de exponer a lo largo de esta glosa hayan sido suficientes para mitigar la desilusión de aquellos títulos a los que no pude ofrecer una excusa para existir.

Xalapa, 23 de marzo de 2015

El universo en la tapa de un libro (parte I)

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna;
sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i'dico è un semplice lume.

DIVINA COMEDIA, PARAÍSO XXXIII (vv. 85-90)

En *La montaña mágica* de Thomas Mann, tanto el protagonista como el narrador se preguntan, entre lo serio y lo burlón (remedando un poco los juegos lingüísticos de mucha filosofía), qué es el tiempo:

¡Un misterio! El tiempo es omnipotente, sin realidad propia; es una condición del mundo fenomenal, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y su movimiento. Pero ¿habría tiempo si no hubiese movimiento? ¿Habría movimiento si no hubiese tiempo? ¿O es lo contrario? ¿Son ambos una misma cosa? ¡Es inútil continuar preguntando! El tiempo es activo, produce. ¿Qué produce? Produce el cambio. El ahora no es el entonces, el aquí no es el allá, pues entre ambas cosas existe siempre el movimiento. Pero como el movimiento por el que se mide el tiempo es circular y se cierra sobre sí mismo, ese movimiento y ese cambio se podrían calificar perfectamente de reposo y de inmovilidad. El entonces se repite sin cesar en el ahora, el allá se repite en el aquí.

Bien, el tiempo es un misterio: es rectilíneo, quebrado y circular. Todo depende de su dirección, de su movimiento. En lo conceptual, el tiempo cuenta con todos los atributos de un Dios digno de ese nombre, puesto que este es capaz de tomar la forma que más se le antoja según las circunstancias del caso. Es curioso cómo, en esta increíble novela que despide el siglo XIX, muy pocas veces se menciona a Dios, y cuando sucede, esa palabra queda apenas como un ornamento retórico, cuya principal función es embelesar cáusticamente los ampulosos discursos de los personajes de la obra. ¿Será que Dios no merece ni siquiera ser nombrado? ¿Será que nombrarlo resulta del todo inútil? Vaya a saber uno, pero lo cierto es que Dios ahí está. Su ausencia es la prueba que delata su presencia. Todos los elementos del discurso sobre el tiempo, de alguna manera, se refieren a él. Hasta aquellos que jamás lo han admirado, como Nietzsche, por ejemplo, no pudieron evitar evocarlo, mientras que otros que sí lo respetaban, como Einstein, lo utilizaban como un débil argumento metafísico para que la relatividad no pareciera tan relativa. ¡Pobre de Dios! Si quisiera él permanecer oculto, sustraerse a las miradas inoportunas de tantos hombres que lo buscan sin jamás alcanzar la prueba de su existencia, no sabría cómo hacerlo. Mejor pegarse un tiro, y si la bala lo atravesara como a un fantasma que se dispone a cruzar una pared, yo le sugeriría que buscara en su omnipotencia la manera de hacerse olvidar para siempre, incluso de olvidarse de sí mismo.

Regresando a Mann, no cabe duda de que ese gran novelista conociera al dedillo la obra de sus recién mencionados paisanos, Nietzsche y Einstein, cuya sombra, como en el caso de la de Dios, se desliza silenciosamente por entre las líneas del texto

de arriba. El físico de Ulm hace acto de presencia con su teoría de la relatividad general, la cual, a comienzos del siglo xx, había puesto de cabeza al mundo, afirmando, por conducto de una serie de demostraciones matemáticas, unidas a una especial sensibilidad de observador, que el espacio sobre el que nos movemos los hombres y el tiempo que vemos pasar por las agujas del reloj, no han estado ahí desde siempre, inmóviles e increados, sino que cambian de forma (¡sí, el tiempo es forma!) de acuerdo con ciertas circunstancias particulares de masa y energía. La forma, en pocas palabras, es la unión indivisible del espacio y del tiempo. Es más, el espacio y el tiempo son lo mismo: entre ellos no se establece principio dialéctico alguno más allá de las efímeras categorías del lenguaje. Cierto es que eso no nos impide otorgarles una magnitud, pero sabiendo que estas mediciones jamás arrojan los mismos resultados, sino que responden a la configuración propia de cada suceso. Hasta uno podría imaginarse el notorio ejemplo del tren como uno de estos *espaciotiempos* que cobran forma en el imaginario del relato: Einstein, sentado en el tren y de espaldas a la trayectoria de ese humeante cuerpo movido por una gran chimenea, observa el paisaje alejarse. Sabe, como todo hombre con sentido común, que su cuerpo no está moviéndose, que los árboles y las ralas casas allí afuera, en su propio estado físico, están también en reposo, y que quien, de hecho, está cubriendo una distancia claramente perceptible es la máquina a la que se ha momentáneamente entregado con el propósito de ir a visitar a su familia. Tal vez no esté pensando en ecuaciones ni en cálculos diferenciales, sino simple y llanamente en reencontrar a sus seres queridos: abrazar a Lieserl, a Hans, y a ese pobre chico de Eduard, quien, de allí a poco,

conocerá la dulce despreocupación de la locura. Su mirada se fija en el vacío, su concentración está puesta al servicio del presente, su mente se le figura de cristal, o quizá todo eso no sea más que un vívido sueño, el cual, al despertar, le dará acceso a la idea de que el tiempo es la cuarta dimensión, aquella en donde lo falso y lo verdadero, el sueño y la vigilia, la realidad y la imaginación, gravitan alrededor del núcleo de la vida, imposible de observar experimentalmente. Sea como fuere, llega a percatarse de que su tiempo es otro respecto al del campesino que acaba de ver conduciendo su carruaje, allá afuera. Ese tiempo suyo, como el del personaje externo, es un tiempo físico, casi palpable; sin embargo, ambos transitan de manera diferente por el enredado, pero no desordenado, bosque de la contingencia.

El espacio es un pliegue del tiempo, el tiempo una curva del espacio y él, Einstein, se mueve sin moverse, llevado por una locomotora cuyo ruido y estruendo la hace parecer a un monstruo encabritado. El carruaje y el campesino forman ahora un recuerdo que difícilmente será olvidado por el científico. Gracias a ellos, al hombre perceptivo y atento acaba de caerle el veinte de que está envejeciendo más lento que aquel robusto labrador, tan solo por estar viajando a una velocidad mayor a la de este. No importa que los muchos años dedicados al campo para uno y al laboratorio para el otro ejercieran una influencia decisiva sobre la manera en cómo el tiempo ha transcurrido para ambos. Poco importa que las duras faenas de la cosecha y el aire viciado de los claustros universitarios, tanto en uno como en otro caso, hicieran que estos dos individuos asumiesen un papel distinto dentro del juego de la duración. Lo que cuenta es que, en el momento exacto de la visión, o sea, de la

penetración de esta gruesa capa puesta por el tiempo en defensa del instante presente, se haya develado lo que no podía no estar claro: vivimos en el tiempo a medida que reconstruimos la cadena narrativa que nos lleva de nuestro pasado hacia el futuro que esperamos. Fuera de ello, descubrimos, más humildemente, que somos un accidente, un leve parpadeo de casualidad, o como diría el narrador de Mann, una excrecencia febril y voluptuosa de la materia.

Einstein decía, en una de sus más célebres afirmaciones, que Dios no es un jugador de dados, pero tal vez con un poco de imaginación podríamos verlo como un empedernido novelista a quien la realidad por él creada le empieza a quedar corta y, por tal motivo, quisiera aportar a la vida del hombre algo más que la abrumadora soledad del libre albedrío. Pintado así, es un ser que daría pena a cualquiera: imagínese usted a un sujeto que, esperando crear algo bueno de la nada y poniendo todo su empeño en ello, al cabo se da cuenta de que el resultado de su creación es una porquería, una hoja emponzoñada que quisiera arrugar con sus manotas y aventar a la basura. Sí, se ha equivocado por completo pero, en vez de entregarse a un sano abstencionismo, como lo haría cualquier sabio que reconociera la vacuidad de sus acciones, sigue optando por el hacer, creyendo que aquello que en un principio salió mal, puede corregirse a través de un acto reparador. Cualquiera, y con justa razón, calificaría esta conducta de absolutamente necia. En su divino escritorio debe estar acumulando páginas y páginas de historias, las cuales, por conducto de su también divina pluma, arroja al mundo. Pero ese acto es sumamente peligroso puesto que, tarde o temprano, su fervor literario lo llevará a inventar

una historia cuyo personaje principal será alguien que, como él, se creará un Dios empeñado en crear su mundo. ¡Qué triste esto de la ley del contrapaso! ¡Y pensar que Dante, en su *Comedia*, creía que esta fuera una invención de Dios! A principios del siglo xx, el tiempo ha perdido su carácter metafísico para convertirse en un ente físico, aunque de una física que, para darse a entender, debe recurrir no solo a números y fórmulas matemáticas sino a la palabra ambigua y volátil de la filosofía y hasta de la poesía. En suma, el mundo físico se parece mucho a una novela que, al hojearla, cambia de forma.

Por otro lado, el espíritu de Nietzsche aparece junto con la idea del eterno retorno. Nadie en su sano juicio puede creer hoy, como entonces (y menos el mismo Nietzsche), que los acontecimientos vividos y por vivir retornarán en algún tiempo para manifestarse de la misma manera y por las mismas causas que los han suscitado en su momento. Lo que se desprende de esta idea, a la cual el fragmento de Mann hace referencia en sus líneas finales, es que el tiempo circular es también una posibilidad, aunque muy distinta de la anterior; de hecho, opuesta: volviéndose el tiempo hacia sí mismo, es decir, curvándose hasta el punto extremo en donde el final llega a coincidir con el inicio, el tiempo, decía, se anula, se torna incalculable, inconmensurable, eterno. Al cerrarse, se inmola cual divinidad que renuncia a la vida de los cielos para renacer en la promiscuidad de la tierra. Zaratustra es apenas una manifestación de esta divinidad humana, demasiado humana:

—Oh, Zaratustra —dijeron a esto los animales—, todas las cosas bailan para quienes piensan como nosotros: vienen y se tienden la mano, y ríen,

y huyen, y vuelven. Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. Todo se rompe, todo se recompone; eternamente se construye a sí misma la misma casa del ser. Todo se despide, todo vuelve a saludarse; eternamente permanece fiel a sí el anillo del ser. En cada instante comienza el ser; en torno a todo “Aquí” gira la esfera “Allá”. El centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad [...] ¡Oh truhanes y orgánicos de manubrio! –respondió Zaratustra.

Los animales cantan a Zaratustra la letanía de la renovación primaveral, el repetitivo canturreo de la naturaleza. Pero a ese ser excepcional, quien ha emprendido el viaje más arduo, el de su alma, resuelto a disipar la bruma del sueño, no le resulta nada aceptable conformarse con una satisfactoria pero limitada explicación cosmológica, pues él no es un Dios, pero tampoco un hombre, no es un semidiós ni un semihombre, quizá sea (o crea ser) un superhombre, es decir, alguien que se niega a rendirse ante la omnipotencia de otro: Dios, precisamente. La comprensión, parece decir ese dudoso héroe, es inútil buscarla en un ser supuestamente externo al círculo de la repetición. Como decía un cómico genial de mi país, interpretando el personaje de un esperpéntico sabelotodo oriental cansado de su monótona vida cotidiana (levantarse temprano, ir a dejar su hija a la escuela, soportar los desplantes de su mujer, y otras cosas por el estilo), “La respuesta está en ti”. Claro es que de esa parodia nadie se salva, ni el mismo Nietzsche, pero más allá de ese estúpido refrán, en efecto es posible que la respuesta se halle dentro de uno mismo. Lo que insinúa la pesquisa de Zaratustra es que las personas, finalmente, contamos con nuestras propias

fuerzas, y no hay nada que nos autorice a pensar que, en algún momento, alguien llegará a dar con la solución infalible para todos los desajustes del mundo. Además, la naturaleza nos recuerda que, pese al repetirse de ciertos eventos, ninguna ley inquebrantable domina los ciclos de sus revoluciones, y que, además, dos acontecimientos jamás coincidirán por completo, pues no hay cosa que sea igual a sí misma. ¿Cómo podría explicarse, por ejemplo, el surgimiento de la vida si el tiempo fuera mera repetición del siempre igual? En ese instante en que todo se repite, todo cambia, y nos encontramos como Zaratustra a contemplar ese portón de dos caras hacia el que convergen dos caminos (cuyo recorrido nadie ha completado jamás), los cuales se dirigen hacia dos eternidades que vuelven a ceñirse alrededor del instante, a la par que una Shahrazad contando su propia historia, la de *Las mil y una noches*, o de un Cervantes personaje de su *Quijote*.

Al final del episodio de la montaña, Zaratustra, quien había caído en un sueño profundo, es despertado por el aullido de un perro. De improviso, una visión acude a sus ojos medio abiertos bajo la imagen de un pastor cuyo rostro se ve desfigurado por la presencia de una serpiente que le llena la boca y le hiere la garganta desde adentro. El hombre, al oír a Zaratustra gritarle que la muerda y le arranque la cabeza, se desembaraza del animal de la manera sugerida, liberando, acto seguido, una risa atronadora, muy probablemente la del hombre que se ha aligerado de la pesada carga del destino, de la repetición del siempre igual, de la insensata locura de los pisos infernales, donde los condenados no dejan de padecer la sucesión de un castigo eternamente repetido. En ese momento, mis pensamientos se diri-

gen a los sodomizados del infierno, ¡pobrecitos! ¡Qué castigo tan infame el de verse poseídos carnalmente por la eternidad! ¡Y qué Dios más depravado es aquel que se siente cómodo al valerse de tales medidas! ¿El diablo? ¡Puah! El diablo es un simple ejecutor. ¿Qué le queremos cargar al diablo si él también, como todos, no es más que una criatura de Dios? Bueno, no divaguemos. El instante, decía, deja ver mucho más que el escuálido refrán de un momento ya vivido, de una vida ya decidida. Zaratustra exhorta a los hombres audaces a que se libren de la servidumbre de sus mentiras. Estos hombres saben que la eternidad se renueva en el instante, y que ella, por consiguiente, no es mera tautología. La experiencia humana adquiere entonces sentido pleno cuando la divinidad se ve destronada del reino de la eternidad, dejando de ser aquel principio de principios que, en su sordo aislamiento, decide acerca del orden del tiempo y el destino de las criaturas. Es más, Dios ya no es el gran creador del tiempo, porque no tiene control alguno sobre el instante, es decir, sobre ese fragmento de duración inconcebible en que él mismo vuelve a nacer. El simple y mundano aullido del perro delata el mecanismo de un universo que carece de origen o, por lo menos, de un origen único y definitivo. La serpiente de la vulgar repetición ha sido descabezada por el pastor renacido, libre finalmente de los lazos que lo mantenían encadenado a una voluntad ajena, aliviado del peso de una moral que no le pertenece y que solo es otra espuria invención de las huestes divinas para mantener al hombre esclavo.

Es curioso notar cómo en la mitología griega esta fuerza de liberación, circunstancial y explosiva, que ningún dios olímpico

es capaz de contener, es aquella de los hombres-dioses, nacidos de la semilla humana, seres instalados entre lo imperecedero y lo efímero, capaces de cambiar los designios de un poder engreído e indiferente, hombres para quienes la fugacidad del tiempo representa más bien su fuerza, su arma más poderosa para encarar las vejaciones de la eternidad. El instante es la puerta que permite al hombre introducirse en la eternidad como protagonista de esa gran comedia universal: un Pulchinel burlón y disimulador que se mofa de la autoridad a la que aparenta obedecer. Aquí es Shahrazad el referente obligado (lo fue sin duda para el mismo Nietzsche, dado que en el *Zaratustra* pueden encontrarse numerosas referencias a episodios de *Las mil y una noches*, en especial a las aventuras de Simbad el marino, el hombre audaz que se sobrepone a los planes de una voluntad superior): la repetición es la estrategia que la redime de la muerte a la que ha sido destinada. Ella no intenta convencer al príncipe de lo estúpido que es pensar que las mujeres son por naturaleza infieles. Este es, a todas luces, un recurso narrativo, una excusa, entre muchas que hubiera podido haber y que no hubo, para que la joven empiece a contar historias seguidas por muchas otras (¡infinitas!). Narrar es el acto repetitivo que le salva la vida, mientras que las fantásticas aventuras oídas por Shahriar, su rey y amo, terminan siendo las formas actualizadas de esa eternidad.

Borges nos ilumina mucho al respecto, y su obra, como él admite, no es más que una reescritura de ese gran libro de la gran tradición oriental. Tomemos como ejemplo inicial a “Pierre Menard, autor del Quijote”: consigna el narrador que Menard nunca quiso transcribir, palabra por palabra, a la novela cervantina, sino su ambición era producir unas páginas que coincidie-

ran con las de su autor. Para tal ardua tarea, se propuso un método imposible y poco interesante: ser Cervantes; estudiar el español del siglo xvii, recuperar la fe católica, olvidarse de parte de la historia de la Europa, luchar en contra del moro. Sin embargo, se percató pronto de que no se puede ser otro exactamente de la manera como este lo fue; no basta con repetir la historia tal como se supone que aconteció; no era suficiente convertir a Cervantes en un personaje; seguir siendo Menard, y de allí llegar a escribir el Quijote, significaba poner su propio sello, su singularidad irrepetible dentro de la rueda del tiempo. De lo anterior se dio cuenta la baronesa de Bacourt, amiga de Menard, quien vio en la obra de este una influencia irrefutable de Nietzsche. He aquí un ejemplo de ello:

Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Este último, por ejemplo, escribió (en la primera parte de *Don Quijote*, capítulo ix): “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir”. Redactada en el siglo xvii, por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe: “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir”. La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales (ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir) son descaradamente pragmáticas. También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de

Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.

Este fragmento inspira una tentación difícil de contener: imaginar que Cervantes, en una de esas noches de cautiverio en la corte del tirano, como el Simbad que nunca conocerá, entre- viera a un ecléctico autor del futuro, llamado tal vez Pierre Menard o Jorge Luis Borges, cuyo propósito es escribir una novela exactamente igual a la que promete entregarse él cuando finalmente regrese a España, acabando de ese modo con todos los sufrimientos y aventuras descabelladas que posteriormente impondrá a su sentimental caballero y a su aminorado jinete. Una novela que no viera la historia como un simple elogio retó- rico, sino como el origen mismo de la realidad; que no creyera, ingenuamente, que la verdad histórica es lo que sucedió, sino lo que se juzga que sucedió; que las historias producto del ingenio creador del poeta no resguardan un grado de verdad envilecido respecto al que profesa el relato de la realidad.

Finalmente, estas reflexiones me invitan a introducir una novedad: a los tiempos que se desprenden de aquellos comen- tarios míos del principio y que tan magistralmente el narrador de *La montaña mágica* supo sintetizar, es decir, el tiempo abso- luto, el tiempo relativo y el eterno retorno, se agrega otro de ardua definición, con el que me tropecé en las páginas de un libro caído en mis manos por pura casualidad: *El universo en una cáscara de nuez*, del célebre físico Stephen Hawking. Ese tiempo del que hablo es el tiempo imaginario.

Veamos. Para los físicos, el tiempo imaginario es una longi- tud matemática no muy distinta de otras. Gráficamente, su

representación resulta sencilla, pues la línea sobre la que corren los números imaginarios es perpendicular a aquella que marca la continuidad de los números reales. Las dos rectas se cruzan en un punto cero, como si este fuera (metafóricamente hablando) una suerte de lugar mágico en donde el tiempo no ha decidido aún qué curso tomar. Por conducto del tiempo imaginario, los físicos (o por lo menos una parte de ellos) han sido capaces de explicar matemáticamente una serie de eventos que, hasta hace poco, no habían encontrado respuesta ni en la teoría clásica ni en aquella relativista de la mecánica.

La idea del tiempo imaginario se desprende de una serie de investigaciones en física de partículas realizadas por el británico Richard Feynman durante los años sesenta. A él debemos la idea de que el universo es una suma de historias posibles, las cuales, en nuestra experiencia, se congregan alrededor de una única solución, de una sola historia: aquella que las leyes de las mecánicas clásica y relativista alcanzan a observar y medir. Intentaré explicarme mejor: según los principios aceptados hacia aquellos años (muchos de los cuales siguen vigentes), una partícula solo tiene una manera de desplazarse de un punto A a un punto B del espacio. En términos físicos, eso corresponde a una trayectoria, a cuyas coordenadas espaciotemporales, por los actuales postulados de la mecánica ondulatoria, no tenemos pleno acceso (no podemos conocer, al mismo tiempo, la trayectoria y la velocidad de una partícula), pero que sabemos son reales en cuanto podemos determinarlas estadísticamente. En cambio, en la hipótesis de Feynman, la partícula, para desplazarse de A a B, ocupa todas las trayectorias posibles; eso significa que lo que percibimos por conducto de nuestros sentidos

es una línea determinada del tiempo (una y nada más), la cual termina siendo una suerte de tregua entre lo manifiesto y lo oculto. Hawking, además, sugiere una hipótesis fascinante, digna del mejor Asimov: el universo está compuesto por un número bastante mayor de dimensiones, las cuales llegan a revelarse solo en algunas regiones muy peculiares del cosmos como, por ejemplo, los agujeros negros (o *astre occlu*, según gustaban llamarlos los franceses por respeto a la moral pública). En palabras muy sencillas, la información del universo (pasada, presente y futura) ya está contenida en él (de hecho, lo estuvo desde el primer momento), pero ella no es accesible de manera directa a los sentidos, puesto que estos solo funcionan en un mundo de tres dimensiones. Sin embargo, precisa Hawking, eso no quiere decir que en el universo la materia esté toda contenida dentro de las dimensiones accesibles a los hombres. Consideremos, a tal fin, el principio holográfico: gracias a él sabemos que la información almacenada dentro de un espacio de dos dimensiones, como el de la pantalla de un cine, por ejemplo, es suficiente para que, al disparar un rayo láser sobre una superficie y otro a través de un lente, se produzca, por medio de su interferencia, una figura tridimensional. Si trasladamos este principio a la suma de historias y al universo en el tiempo imaginario, descubrimos que cierta realidad que no alcanzamos a ver, la de todas las trayectorias posibles de la partícula, se oculta detrás de un velo que, pese a que lo deseáramos mucho, no podemos retirar. Si tuviéramos una megamáquina o algún supersentido holográfico que nos diese acceso a ese mundo invisible, podríamos asir todas las historias posibles del universo y contar con material de sobra para convertir-

nos en el más grande novelista de la historia, incluso más grande que Dios.

Borges imaginó algo parecido en *El Aleph*:

—Oh God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space.

¡Lástima que eso sea solo literatura! —confiesa el narrador—. Había creído encontrar en un sótano (¡un sótano!) el punto de todos los puntos, el espejo de todos los espejos, el libro de todos los libros, y, al poco tiempo, me doy cuenta de que ya no sé nada, y que aquello no era de ninguna manera la forma del todo, sino apenas la sombra de un fulgor dentro del largo camino hasta aquí recorrido.

Pero ¿qué pasa con nuestra pequeña cáscara de nuez?: en ella resulta estar contenido, ni más ni menos, que el universo entero. Lo particular es también lo general, lo finito es también lo infinito, el que es contenido es también el que contiene. Las formas verbales del tiempo, el pasivo y el activo, coinciden, pues si el todo está congregado en un solo punto, ese punto contendrá a su vez el todo: no hay bordes que definan los límites, ni espacios vacíos donde caer después de haber rebasado una frontera inexistente; no hay un origen que identificar de una vez para siempre, sino uno del que vamos en busca y que coincide con el inicio de cada uno de nuestros relatos. Sabemos que el nombre de Dios es inefable y que, a veces, todos los indicios que parecen acercarnos a su misterio pueden conducirnos, como le sucede a Lönnrot en “La forma de la espada”, a la muerte. Luego, en “La lotería de Babilonia”, otra vez Borges (o cualquier otro que escribiera ese cuento) nos convence de que la casualidad es un instante

en donde se vislumbra un reconocimiento: el de la dualidad, la misma que la del espejo, entre lo eterno y lo efímero. Proust:

Pero, a veces, en el momento en que todo nos parece perdido llega la señal que puede salvarnos; hemos llamado a todas las puertas que no dan a ningún sitio, y la única por la que podemos entrar y que habríamos buscado en vano durante cien años, tropezamos con ella sin saberlo y se nos abre. Rumiando los tristes pensamientos que decía hace un momento, entré en el patio del hotel de Guermantes, y en mi distracción no pude ver un coche que avanzaba; el grito del *wattman* solo me dio tiempo para apartarme bruscamente, y retrocedí lo bastante para chocar sin querer contra el pavimento bastante desigual tras el cual estaba la cochera. Pero en el momento en que, rehaciéndome, puse el pie en una losa un poco menos alta que la anterior, todo mi desaliento se esfumó ante la misma felicidad que, en diversas épocas de mi vida, me dio la vista de los árboles que creí reconocer en un paseo en coche alrededor de Balbec, la vista de los campanarios de Martinville, el sabor de una magdalena mojada en una infusión, tantas otras sensaciones de las que he hablado y que las últimas obras de Vinteuil me parecieron sintetizar. Igual que en el momento en que saboreaba la magdalena, desaparecieron toda inquietud sobre el porvenir, toda duda intelectual.

¿Qué otra impelente tarea nos acomete, cuando todo está escrito por un genio, sino la de copiar fielmente sus palabras? Al excepcional narrador de *El tiempo recobrado*, última entrega de la saga de *En busca del tiempo perdido*, no le importa morir. Es fácil entender el porqué, puesto que resultaría bastante trivial, y hasta vergonzoso, temerle a la muerte en el dominio de la eternidad. Esta y el tiempo finalmente coinciden, haciendo que la duración desaparezca. Al recuperar el tiempo perdido experimentamos la

sensación del reconocimiento, aunque ese reconocimiento no es en absoluto el de la infinita repetición del siempre igual. En algún momento de nuestras vidas, todos tropezamos con este éxtasis del instante, con este revelarse imprevisto de la forma, es decir, de la belleza, que alguien, no sin cierta razón, resolvió catalogar como un síndrome (atribuido no por caso a un literato: Stendhal), posiblemente porque este se define como un sistema más o menos preciso de síntomas cuyas causas y mecanismos, sin embargo, desconocemos. Y eso es lo que nos pasa, en efecto, cuando, de repente, al admirar una forma, la emoción hace que los ojos se nos llenen de lágrimas, como si la impresión que esa fuerza exuberante y sin causa deja en nuestro espíritu necesitara liberar una parte de materia para que el cuerpo restablezca su equilibrio.

Volviendo a *El Aleph* de Borges, caemos entonces en la cuenta de que en cualquier parte de ese cuento podemos encontrar uno de estos *alephes*, puesto que, para vivir la relación, en este caso estética, solo nos hace falta reconocerla. El narrador nos avisa al respecto cuando nos comparte que, según él, el *aleph* de la calle Garay es un falso aleph, invitándonos a encontrar, de ese modo, nuestro personal sótano oscuro dentro de la trama del relato o de la vida. El doctor Yu Tsun, el fugitivo conspirador de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, al descubrir que el gran laberinto meditado por su abuelo Ts'ui Pên es, en realidad, una novela, se pregunta de qué manera un libro puede ser infinito:

No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen, cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está

en el centro de *Las mil y una noches*, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de *Las mil y una noches*, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito.

Las mil y una noches es este libro circular e infinito. En él, la muerte, como en Proust, no tiene cabida, y es Shahrazad quien nos persuade de ello, pues en una de las versiones del cuento, como observa Yu Tsun, ella será liberada del castigo impuesto por el príncipe a sus esposas, mientras que en otra, la joven, refiriendo su propia historia, no acabará nunca de contarla. *Las mil y una noches* es un universo que podría estar contenido en una cáscara de nuez (o contenerla). Ante eso, nosotros los mortales tenemos únicamente una opción: copiarla. Lo que escribimos y escribiremos los seres humanos, fue y será apenas una versión suya. Cabe la posibilidad, habiendo comprendido eso, de vernos arrojados a una singular biblioteca de infinitas galerías hexagonales, o de soñar con los sueños de un niño que, al cerrar cada noche su gran libro de aventuras, ve las letras de este revolverse como los números en una caja de Bingo, para que, al día siguiente, su personal aventura, la de la lectura, no acabe.

El tiempo imaginario puede que sea el tiempo del universo, pero seguramente es el de la literatura: la grandiosa arquitectura que mezcla las ficciones humanas (las historias transmitidas por los hombres) con las cósmicas (las historias posibles de las que está hecho el universo). El hombre, por fin, se descubre como una criatura hecha de historias: una realidad a medio camino entre la verdad y la ficción; una verdad incompleta; una ficción aun por contarse.

Borges, lector de la historia interminable

Al joven Jorge Luis no le agrada mucho ir a la escuela. Las matemáticas, según él, apenas enseñan a sumar peras con manzanas, y los temas de español rozan la trivialidad al querer afirmar que un periodo está formado siempre por un sujeto, un verbo y un complemento. Y, como si eso por sí solo no bastara, aquellos niños infernales, Quilos y El Molino de vientos (así los llama, el primero por ser algo rechoncho y el segundo por ufanarse en clase, demostrándolo ampliamente, de saberse tirar un pedo tras otro con un intervalo exacto de tres segundos), se burlan de él por chiflado y cuentista. Este último apóstrofe es, sin duda, el que más le duele, puesto que desde muy temprana edad le apasiona leer y escribir historias. De hecho, es un engullidor incansable de cuentos. Su abuela Fanny, de ascendencia inglesa, es también una gran lectora, pero de obras no tan conocidas, entre las cuales se cuentan algunas de Bennet, Galsworth y Wells. Su mamá, Leonor, es traductora de ilustres autores anglófonos, como Melville, Woolf y Faulkner. Su padre, Jorge Guillermo, abogado y filósofo anarquista, le ha enseñado las paradojas de Zenón jugando al ajedrez, y lo ha acercado, por conducto de Lane, Burton y Payne, a libros que hablan de Oriente.

Jorge Luis ya sabe que las palabras no solo son un medio de comunicación, sino símbolos mágicos y música, y aquella mañana en que Quilos y Molino de vientos lo iban a perseguir y la maestra de matemáticas, por si fuera poco, le revisaría la tarea de toda la semana, misma que no había hecho, lo pudo comprobar claramente: en la esquina entre las calles Serrano y Guatemala, en aquel barrio de Palermo de la ciudad de Buenos Aires donde la familia Borges fue a mudarse tras haber perdido parte de su prestigio social y financiero, había un comercio de libros de ocasión que el joven, pese a su deseo de hacerlo, aún no se había atrevido a visitar, un poco porque todo aquello que necesitaba en términos de afición literaria se lo proporcionaban en su casa, y un poco porque Palermo era un barrio sobre cuyas calles se habían dado peleas a cuchillo entre *compadritos* y, por ello, no era muy seguro salir para un niño tan poco osado como él. Siempre le había extrañado que aquella librería exhibiera, con augusta sencillez, un letrero que era la exacta representación de su razón de ser: “Libros de ocasión”. Sin pensarlo más empuja la puerta y, al rechinar esta de una manera escandalosa, cree que alguien debe haberlo oído. Tras una breve pausa, determinada por un sibilino sentimiento de miedo, procede hacia el interior de la estancia, la cual, poco a poco, se le va develando como un inmenso recinto tapizado de volúmenes. Jamás en su vida había visto tantos libros, ni siquiera aquella vez en que su padre lo había llevado al instituto donde enseñaba psicología y, para que el niño no se aburriera, lo había dejado algunas horas en la biblioteca. Su asombro es indescriptible: está ahí parado, con la vista vuelta hacia arriba, recorriendo de derecha a izquierda (y en sentido contrario) los

estantes atascados de tomos, y a punto de perder la sensación de verticalidad, cuando, de pronto, de una esquina sobre cuya superficie se levanta una torre babilónica de libros, ve asomarse una cabellera rala y canosa, seguida, un poco más abajo, por unos lentes encaramados con desgana sobre una gruesa nariz rojiza estilo gnomo: es el anticuario.

Quienes hayan leído *La historia interminable* de Michael Ende, no tendrán dificultad alguna en reconocer en el pequeño Jorge Luis al joven Bastián, protagonista y lector de aquella novela. Jorge Luis y Bastián, Bastián y Jorge Luis: dos figuras que se fusionan como hierro y carbono formando acero, lo que finalmente nos hace caer en la cuenta de que ese lector y protagonista somos también nosotros, fortuitos destinatarios de un libro misterioso puesto a nuestro alcance por un anticuario bonachón. Casi todos los niños de mi generación conocen esta historia: Fantasía se encuentra amenazada por una fuerza oscura: la Nada. La Emperatriz Infantil, cabeza del reino, está perdiendo su vigor a consecuencia de ello, y un joven de nombre Atreyu, generoso y combativo, parece ser el único capaz de contrarrestar su inminente desaparición. Como todo héroe que se respete, Atreyu se entrega a una aventura increíble, durante la cual se topará con un sinfín de criaturas y objetos mágicos que lo ayudarán en su empresa: la de encontrar al redentor que salve a Fantasía de la aniquilación. Este personaje, el único en condiciones de detener a la Nada dándole a la Emperatriz Infantil un nuevo nombre, es Bastián, el lector. Por supuesto que la novela es mucho más que esa sencilla trama que acabo de contar: es un poderoso objeto mágico, una

suerte de *aleph*, que une, al igual que en otras historias, dos dimensiones al parecer inconmensurables: la verdad y la ficción.

En cuanto lector, por lo menos yo (aunque creo poder extender esta circunstancia a la totalidad de todos los que se consideran tales), he conocido muchas historias interminables. Dos de ellas ya las hemos conocido: *Las mil y una noches* y *El Aleph*. También hemos visto como este, en particular, le concede al narrador el privilegio de observar, nada más y nada menos, que el Todo. Sin embargo, uno se pregunta, ¿de qué está hecho ese Todo? Imposible contestar, solo sabemos que para disfrazarse utiliza un gran número de prestanombres. Por ejemplo: el mar, el alba y la tarde, las muchedumbres de América, una plateada araña en el centro de una negra pirámide, un laberinto roto (Londres, por cierto), interminables ojos escrutándose como en un espejo, todos los espejos del planeta y ninguno que refleje otro, dos amigos jugando computadora, el juego al que ellos se dedican (un simulador de fútbol), cada letra de cada página a un tiempo, la noche y el día, un atardecer en Querétaro que parece reflejar una rosa en Bengala, la delicada osatura de una mano en una playa del Mar Caspio durante el alba, los sobrevivientes de una batalla enviando tarjetas postales, las multitudes que viven en la Última Thule, una telaraña con hilos del color de la luna en el centro de una pirámide negra, todos los desiertos de este universo, cada letra de cada hoja de cada libro, el tabernáculo del mundo puesto entre dos losas lucientes que lo reproducen al infinito, tigres, émbolos, horizontes, marejadas y ejércitos, un astrolabio persa, el engranaje del amor y la modificación de la muerte, el *aleph* desde

todos los puntos, la tierra en el *aleph*, su cara y sus vísceras, ¡tu cara!:

¡Vuelve! ¡Vete! ¡Vete!
Esto no es ningún juguete.
¡No me subas! ¡Vuelve atrás!
¡No podrás llegar jamás!
El camino está cerrado
y yo bien te he aconsejado.
Si te encuentras con el viejo,
tarde llegará el consejo.
Los principios son los fines:
¡Vuelve atrás! ¡No desatines!
Pues si alcanzas la apertura
¡llegarás a la locura!

La Emperatriz Infantil llega a la morada del Viejo de la Montaña Errante, una comarca cuya ubicación está en todas partes y, a la vez, en ninguna, y que la joven no debería visitar por ningún motivo ya que allí el Viejo está escribiendo la historia de la que ella es protagonista. Eso implica que su inminente encuentro será también parte de ese relato. El Viejo, decía, está escribiendo su historia, y al ver que lo que escribe está realmente ocurriendo, teme caer en el círculo vicioso del eterno retorno, pues el mundo de Bastián ha descubierto finalmente el lugar del origen, el aposento sagrado del escritor último, quien, al ser incluido en su propio relato abandona su estatus de absoluta exclusividad por incursionar en una trama de la que pensaba ser el autor. Para él, ahora, solo es posible

imaginar una redundancia sin fin, puesto que su estatus de eternidad no alcanza a proporcionarle el entendimiento adecuado para resolver un suceso tan inesperado. ¿Cómo es posible esto si, al menos en teoría, debería saberlo todo? En ese punto es cuando puede iniciarse a hablar de él en pasado. Entonces diríamos que lo sabía todo, hasta que alguien le hizo ver que nadie puede salirse de su personaje, y que, por consiguiente, a la par que cualquier otro, él también es parte de una historia más grande, tal vez infinita. Esta es la historia del autor, del personaje que lo ve todo, y que, por tal razón, se ve también a sí mismo, como en un espejo. Y nos ve a nosotros (“te veo a ti, tu cara”, dice Borges), los lectores, quienes le permitimos salir del calabozo del eterno retorno, de la cárcel de su propia ficción, ofreciéndole un escape hacia aquel mundo verdadero que se supone que representamos.

La historia interminable es el puente en donde el autor y el lector se estrechan finalmente la mano tras haber sufrido una separación injustificable, que solo les permitía verse desde lejos. Ante la Puerta del Espejo Mágico, Atreyu divisa a Bastián y sabe de inmediato que se está viendo a sí mismo. Pero Atreyu, al pasar la prueba anterior, la de las esfinges que conocen todos los misterios del mundo y cuya mirada, a raíz de ello, no puede ser sostenida por nadie, ha perdido la memoria, no sabe porque está allí, no recuerda nada acerca de su misión, ha entrado en una dimensión desconocida a la mayoría de los personajes: la trama, el país de lo novelesco. Y será Bastián quien solucionará el embrollo por cuenta de Atreyu, pues este, al extraviar todo recuerdo (el verse a sí mismo cuesta caro), no sabe qué hacer, aunque es por él que Bastián se entera finalmente de su

papel al interior de la historia. Ello se debe a que ambos se han vaciado en el híbrido de doble cara capaz de vivir entre dos dimensiones, el cual acepta su ambigüedad y se entrega a la circunstancia. Como en Hamlet (Bloom *dixit*) lo que cose la identidad de ese híbrido, uno y dos al unísono, no es la psique ni el alma sino el daimón, el yo antitético que vemos al mirar el espejo, el forastero que no deseamos ver, quien nos contrasta y, contemporáneamente, nos ofrece el acceso al reconocimiento, invitándonos a dar el paso, como decía Aristóteles, de la ignorancia al saber.

El personaje dentro del personaje, el libro dentro del libro. En fin, la historia interminable de mil noches que se repiten en una que dura mil noches más una: la de Shahrazad que cuenta su propia historia, la del *aleph* que se ve dentro del aleph, la del agente MacCruiskeen, que le enseña al narrador de *El tercer policía* de Flann O'Brien un cofre marrón de diez pulgadas de alto:

... como los que acostumbraban tener los marineros o los lascares de Singapur, pero una miniatura perfecta, como ver uno de tamaño natural por el extremo incorrecto de un catalejo. Su proporción era perfecta y no tenía fallo alguno en su manufactura. Tenía muescas e incisiones y preciosas excoiraciones y dibujos por todos lados, y la curva de la tapa le daba gran distinción. Cada esquina tenía una reluciente cobertura de metal, y también en las esquinas de la tapa tenía revestimientos de latón bellamente forjados y curvados de forma impecable sobre la madera. Todo el objeto tenía la dignidad y la placentera calidad del verdadero arte.

Un cofre ciertamente de ensueño, cuya asombrosa precisión de detalles, imposible de abarcar con la palabra, se repite en cofres cada vez más pequeños, colocados uno dentro de otro. El autor de esa pieza es MacCruiskeen mismo. Él, según le cuenta al narrador, lo había concebido para que contuviera algo entrañable, como, por ejemplo, las cartas dirigidas a su novia, o sus gemelos, su placa esmaltada, su lápiz de metálico, un souvenir de Southport, o la estampita de Pedro el Ermitaño. Sin embargo, había descartado todos y cada uno de estos objetos por ser “ejemplos de la Era Mecánica”, como él los llama, contrarios, por ello, al espíritu del cofre. ¿Qué cosa más preciosa puede haber dentro de un cofre sino otro exactamente igual? Si nos colocáramos fuera de la Era de la Mecánica, estaríamos autorizados a celebrar su inutilidad, pero en la hipótesis de que permanezcamos en su interior, este pequeño objeto, infinitamente repetido en escalas cada vez menores, nos ofrece el acceso a una trama hecha de historias tanto visibles como invisibles, éstas últimas muy parecidas a los cinco cofrecillos finales que MacCruiskeen le muestra a su incrédulo interlocutor. Estos, tan pequeños que el ojo no alcanza a verlos, solo existen en la palabra.

La geografía de Fantasía es otro pequeño ejemplo de cómo, sobre una pequeña cabeza de alfiler, puede haber todo un mundo. Fantasía es un reino que no tiene fronteras; funciona como un campo cuántico, en cuanto su forma, extraña pero no amorfa, al permutar las condiciones de su propia existencia, es susceptible de modificarse en cualquier momento. Por ello la brújula, en un lugar así, es una herramienta inútil. Solo el deseo y la imaginación son capaces de llevar al creyente hasta su meta

final, pues en un reino como este deseo e imaginación (como en cualquier universo infantil) son las energías creadoras. Poniendo más atención, uno se percata de que esa geografía es la misma que la del libro. ¿De qué libro? Supongamos de aquel que es un laberinto: el ya conocido doctor Yu Tsun, agente encubierto del imperio alemán, se ve acosado por un irlandés implacable, Richard Madden, al servicio de otro imperio: el británico. Al enterarse de la muerte de un compañero suyo, espía como él, resuelve huir, pero no antes de haber comunicado a Berlín el nombre del sitio en donde los ingleses guardan su arsenal de armas. Por puro azar, encuentra la solución en una guía telefónica. El apellido de una persona que vive en los suburbios de la ciudad coincide con el de lugar donde están resguardadas las armas de los ingleses. El nombre es Albert, Stephen Albert, un sinólogo que vive en el condado de Fenton. Yu Tsun se dirige inmediatamente hacia ese destino. Unos transeúntes, con los que se topa bajando del tren en la pequeña estación del pueblo, le dicen que para llegar a la casa de Albert debe seguir el camino principal y doblar siempre a la izquierda. Esta es precisamente la regla elemental que deben seguir quienes pretenden encontrar el centro de un laberinto, lo que le hace recordar que su tatarabuelo, Ts'ui Pên, antiguo gobernador de la provincia de Yunnan renunció a su poder para poder escribir una novela y edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres (el laberinto nunca fue encontrado y la novela nadie la entendió, por insensata).

Yu Tsun observa a su alrededor, al tiempo que sigue caminando. Le parece estar viviendo una especie de sueño debido a los contrastes del paisaje inundado por la luz de la luna. Final-

mente se detiene ante un gran portón herrumbrado: es la casa que buscaba. De ella procede una música china (no sabe que el profesor es un sinólogo). Un hombre alto, con un farol en la mano, se le acerca: es Albert. Este lo recibe con una frase inesperada y sorprendente para el espía: “Veo que el piadoso Hsi P'êng se empeña en corregir mi soledad. ¿Usted sin duda querrá ver el jardín?”. Ese jardín es el de su antepasado Ts'ui Pên, el jardín de los senderos que se bifurcan, en cuyo patio central (El Pabellón de la Límpida Soledad) se escribió la novela. Y la novela es el laberinto; y el laberinto es la novela. Yu Tsun lo entiende cuando reflexiona acerca de lo caótico que parecía el manuscrito de su antecesor. Tan confusa y desordenada era la trama que, en el tercer capítulo, el protagonista muere, mientras que en el cuarto está vivo. Eso no tiene sentido. A menos que la novela, justamente, no sea ese laberinto. Dice Albert:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta –simultáneamente– por todas. Crea así diversos porvenirres, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela [...] En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.

Pronto Yu Tsun descubre que la novela va más allá del libro y del laberinto; de hecho, ella lo contiene todo, hasta lo que a él le está pasando en aquel momento: “por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro, mi amigo”. Antes de llegar a la casa de Albert, en medio de la gótica campiña inglesa, el espía había pensado

en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado, el presente y el porvenir. Encuentra ese laberinto en la novela de su antepasado, misma que, según Albert, habla del tiempo, aunque jamás se menciona en ella esa palabra. Pero a diferencia de otros pensadores, Ts'ui Pên no creía en un tiempo absoluto y uniforme, sino en uno que es infinitas series de tiempos: “Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”. En ese punto, Albert le hace notar a Yu Tsun algo curioso y, al mismo tiempo, desconcertante: él ha llegado a su casa porque debe comunicar a Berlín el nombre de un lugar secreto, cuya coincidencia con el del sinólogo no es nada casual, puesto que esta se encuentra consignada en la novela de su antepasado. La única manera en que Yu Tsun puede transmitir el mensaje a Alemania es, sigue Albert, asesinarlo a él y rendirse, acto seguido, ante la perseverancia de ese perro de Madden, quien lo está esperando en la sombra del jardín para arrestarlo. Destino infame, piensa el espía, al que además parece haberlo condenado la obra absurda de ese chiflado de su tatarabuelo. Él quiere, sí, eliminar a Albert, pero no le agrada nada la perspectiva de marchitar en una cárcel británica o, peor, ser colgado como un criminal cualquiera en Picadilly Circus. Cual hombre de acción que es, no se rinde ante la idea de haber entrado en una novela. A él las esfinges les valen madres: de ellas solo aprecia vagamente la redondez de sus senos y el corte de sus ojos de orientales. A los cofrecillos que apenas existen en la palabra, los juzga una verdadera jalada, buena, cuando mucho, para alimentar la fantasía de unos cuantos chiquillos crédulos. Tampoco le fascina la idea de ser

el idiota que, debido a su extraño caso, confirma la teoría de las historias posibles. ¿Qué hacer, pues? Darse a la fuga se le antoja la única opción viable. La realidad pura y dura, cree, se encargará de hacer añicos la insulsa obra de su antepasado. Apunta entonces al corazón de Albert y le dispara, matándolo en el acto, y, lo más rápido que pueda, se larga de la mansión. Sin mirar hacia atrás ni por un segundo, echa a andar hacia el pueblo: el sudor, pese a la noche fría, le baña todo el cuerpo, y mientras sus piernas siguen rodando incansablemente, sus ojos, al llegar a una calle bastante oscura, se fijan en una vieja puerta desvencijada. Seguro de que allí nadie irá a buscarlo. Resuelve meterse. El lugar, aparentemente abandonado, es algo sombrío, opinión que parece confirmada por el ruido de unos pasos regulares cuyo compás, poco a poco, se va haciendo más preciso. Con un poco de temor, Yu Tsun recorre con la mirada el espacio circundante, hasta que en un rinconcito bien alumbrado por un rayo de luz de luna ve una tabla sobre cuya superficie está grabada a grandes letras una extravagante inscripción: *Noisaco ed sorbil rednaerok darnok lrak oirateiporp.*

Flaubert escribe cartas

En una correspondencia del 11 de diciembre de 1875, Flaubert escribía que el siglo XIX estaba destinado a ver morir todas las religiones, apresurándose a añadir que, de ser así, él no añoraría a ninguna. Ese hombre que Henry James calificara de gentil y excelente conversador había perdido el amor por la vida a temprana edad, cultivándose, desde entonces, como uno de aquellos personajes nada ordinarios que, más tarde, habitarán su obra literaria, en particular sus novelas. Y, en efecto, las religiones estaban agonizando, por lo menos en Europa y en el resto del mundo occidental, mismo que se había lanzado a la conquista definitiva (o así pretendía que fuera) del orbe. Las columnas de Hércules, los montes Atlantes, habían sido franqueados desde hacía tiempo, y de ellos no había quedado más que un modesto mito. El hombre moderno, amparado en la seguridad jurídica del Estado, ya no tenía tiempo para pensar seriamente en el más allá y dejó que otros, los especialistas, lo hicieran por él. La desacralización de la sociedad y la consecuente reclusión del cristianismo, primero en los lugares de culto y después en el ámbito privado del sujeto, dieron pie a que el espíritu religioso, del que aún estaba empapada la sensibilidad de aquel siglo, encontrara refugio en los lozanos estandartes de la razón. Esta, en estrecha colaboración con la téc-

nica, ya segura de su victoria sobre la necesidad, hizo experimentar al hombre el vértigo del poder sin límites. En cierto sentido, la muerte de Dios, declarada por Nietzsche hacia finales de ese siglo, no fue precisamente un acierto al cien por ciento: el hombre había reencontrado a Dios (un Dios tribal y sanguinario, por cierto, muy parecido al de la Biblia del escritor sacerdotal del Antiguo Testamento) en la conciencia de su fuerza desmedida, en la arbitrariedad, carente de responsabilidad en cuanto divina, de su decisión.

Si en esta primera carta Flaubert atestigua el inicio del desencanto intelectual del hombre-quimera de Baudelaire, en otra, para mí mucho más sugestiva, se hace intérprete de un cambio de época, a la vez humano y literario, por el interlocutor al que su misiva está destinada: George Sand.

Querida maestro [...] hablemos de sus libros, eso vale más. Me han divertido y la prueba es que me los he despachado de un sorbo, uno después de otro, Flamarande y los Dos Hermanos. ¡Qué encantadora mujer la señora de Flamarande y qué hombre el señor de Salcede! El relato del rapto del niño, la carrera en coche y la historia de Zamora son pasajes perfectos. En todas partes el interés es sostenido y al mismo tiempo progresivo. En fin, lo que me llama la atención en estas dos novelas (como en todo lo suyo, por otra parte) es el orden natural de las ideas, el talento o más bien el genio narrativo. Pero que abominable coco su Fulano Flamarande. En cuanto al criado que cuenta la historia y que está evidentemente enamorado de su ama, ¿por qué no ha mostrado con más abundancia sus celos personales? Aparte el señor conde, todas son gentes virtuosas en esta historia. Pero ¿las cree usted muy verdaderas? ¿Existen muchas de su especie? Sin duda, mientras se la lee, se las acepta en virtud

de la habilidad de la ejecución, ¿pero, después? En fin, querida maestro, he aquí, me parece, lo que nos separa esencialmente: Usted, del primer salto, en todas las cosas sube hasta el cielo y de allí desciende a la tierra. Parte del a priori, de la teoría, del ideal. De ahí su mansedumbre, su serenidad y, para decir la verdadera palabra, su grandeza. Yo, despreciable hereje, me he adherido a la tierra como con suelas de plomo; todo me conmueve, me desgarrar, me abrumba y hago esfuerzos por subir. Aunque usted me aconseja bien, yo no puedo tener otro temperamento que el mío y la estética es su consecuencia [...] Por lo que respecta a dejar ver mi opinión personal sobre la gente que pongo en escena, no, no, ¡mil veces no! Me desconozco ese derecho. Si el lector no saca de un libro la moralidad que en este debe hallarse, el lector es un imbécil o el libro es falso, desde el punto de vista de la exactitud. Cuando una cosa es verdadera, es buena. Ni aun los libros obscenos son inmorales, sino porque les falta verdad. Eso no pasa de ese modo en la vida. Y advierta que yo execro lo que se ha convenido en llamar el realismo, aunque se me considere uno de sus pontífices. ¡Arregle todo eso!

La habilidad de la ejecución es lo que hace aceptable a Flamarande, pero fuera de ello, ¿dónde está la vida?, ¿en dónde anida lo humano?, ¿qué hay de aquello que hace irracional a la conducta de cualquier hombre nacido sobre esta tierra? Flaubert se lo pregunta con una fijación casi maniática, hasta el punto de que sus respuestas adquieren la forma de sus personajes, cuya historia queda vetada, y este es el milagro de su arte, al mismísimo narrador. Esta inquietud es la inquietud del arte: clamar por lo verdadero fingiendo mentir. Y, al revés, como si todas las cosas del mundo tuviesen un rostro sustraído para siempre a la visión, la vida real, fingiendo ser verdadera, oculta

su esencia detrás de un velo de apariencias que a todos nos hace de guarida para protegernos de los “otros”. Son estos quienes amenazan nuestra seguridad, nuestros deseos y, finalmente, nuestro querer abrir las alas, libres de imposiciones y deberes, libres de la pesada carga de la identidad, un poco como este personaje de Alejandro González Iñárritu, Birdman, quien, al final de la cinta, se lanza de la ventana de su camarín para sentirse aliviado del peso de sus responsabilidades como esposo, padre, amigo, actor, y quién sabe cuántas cosas más. Lo que no sabemos –dado que en ese punto termina la película– es si tomará el vuelo o si, en cambio, se estrellará sobre el pavimento. De todos modos, en ambos casos, habrá cumplido con su propósito: soltarse, quitarse las cadenas, ser lo que desea ser o, lo que es lo mismo, creérselo.

La libertad, cuyo enemigo es el destino, ha sido el tema humano sobre el que se ha levantado el edificio de la temprana literatura griega. El renacimiento del hombre de entre las cenizas del anonimato, la escapada de esa criatura de la impudicia de los dioses se cumple gracias a la literatura, a la representación, a la mimesis. Hace mucho, los hombres fuimos objetos. Sí, objetos de los dioses (ahora lo somos de nosotros mismos): éramos sus cachivaches y, sin más remedio, jugábamos inocentemente a huir de su enferma voluptuosidad, de su absoluto desinterés por nosotros, estúpidos especímenes que vivían en el Jardín del Edén, incapacitados hasta para procurarse su propio alimento y coserse su ropa, buenos solamente para satisfacer los caprichos del mundo eterno. Y así nos quedábamos en la sombra, hasta que un poderoso avecindado del Olimpo decidiera sacarnos de ella para introducirnos en el ajetreado juego

del tiempo. Pero un día el destino empezó a conspirar en contra de sus creadores, y el hombre, ya cansado de doblegarse ante una fuerza tan pusilánime y entregada al más abyecto libertinaje, reclamó su sitio. Este hombre, arquetipo del género humano y figura emblemática de la literatura de todos los tiempos, es Prometeo, el que sabe por anticipado. ¿Un necio? ¿Un presumido? ¿Un imbécil? ¿Un valiente? ¿Un descarado? ¿Un iluso? Todo eso y mucho más, como cualquiera de nosotros. Veamos.

Un suceso de magnitud cósmica, la guerra entre Cronos y los Titanes por un lado y Zeus y los Olímpicos por el otro, hace de escenario a su presentación. Así nace su personaje: Prometeo es dotado de un exacerbado espíritu de rebelión; malicioso e indisciplinado, se encuentra en todo momento propenso al altercado. Aun así, Zeus lo llama para intentar vencer a las feroces fuerzas de la tierra, a punto de levantarse en contra de quienes pretenden controlar el curso de las cosas y están sumidos en la patética fascinación de la eternidad. Prometeo y Zeus, Zeus y Prometeo, aliados que no comparten las mismas opiniones sobre el mundo, pero que deciden librar juntos una batalla para impedir que los Titanes vuelvan a sumir al universo en el caos: uno defendiendo el cielo azulado, otro la tierra labrada, ambos dotados del don de la astucia, como Atenas entre los dioses y Ulises entre los hombres, en la que encuentran respaldo irrenunciable para salirse de sus respectivos apuros, acudiendo, sin rémora alguna, a la mentira, la disimulación y al disfraz con tal de vencer al antagonista. Sin embargo, hay una diferencia abismal entre ellos: Zeus es un rey, el soberano absoluto de la creación, mientras que Prometeo es apenas un

vocero de la humanidad. Él, en ningún momento piensa tomar el lugar del Dios del trueno, aunque, como hombre liberado, ejerce su facultad de crítica; no se conforma con el orden establecido, sino que quiere cambiarlo para asegurar el futuro de su especie y mantener a raya la codicia de los dioses. Finalmente, unidos logran aniquilar a las fuerzas de la oscuridad, pero ahora, habiendo quedado los únicos moradores del cosmos, deben resolver el problema de regular las relaciones entre el mundo de los hombres y el de los dioses. Así fue, más o menos, como se dieron las cosas: los hombres y los dioses están reunidos en un gran concilio, en el que debe decidirse cómo ambos grupos se repartirán el botín de guerra, a saber, un bovino de dimensiones planetarias. Prometeo es invitado por Zeus a dividirlo en dos partes, cada una de las cuales representa la diferencia de estatus entre los hombres y los dioses. De hecho, el tajo central marca la frontera que separa las dos condiciones de la existencia: la mortal y la inmortal. El animal es abatido y desollado, como de costumbre en los sacrificios griegos y, una vez cortado por la mitad, Prometeo reúne sus huesos blancos y pulidos para formar con ellos un ovillo que, a la postre, colocará al interior de una capa de grasa blanca y succulenta; luego, aparte, se dispone a juntar las vísceras y las tiernas carnes de la bestia con el propósito de ocultar todo ese paquete en su estómago sucio y viscoso. Por un lado, entonces, la grasa blanca y apetitosa que contiene apenas unos huesos, y por el otro, un vientre de aspecto desagradable, pero que lleva en su interior unas enormes y jugosas chuletas. Prometeo coge los dos bultos y los pone enfrente de Zeus, quien finalmente, en observancia a su papel, terminará estableciendo el límite entre hombres y

dioses de esa manera: disimulando sus intenciones con navegada maestría de embustero, se queja con su aliado por haber hecho mal la división; sabe que, por debajo de las apariencias, se fragua un engaño, pero acepta las reglas del juego impuestas por el hombre porque él, después de todo, es el dios de los dioses y no hay nada, incluso sus errores, que no pueda corregir. En suma, Zeus opta por divertirse: escoge el envoltorio más bonito, el de grasa blanca, el cual, una vez desecho, muestra los huesos de la bestia sacrificada. El dios, de una manera muy teatral, monta en cólera por la afrenta recibida, aunque decide castigar a Prometeo en un momento posterior, para que este se regocije por un tiempo en la ilusión de haberlo engañado y sufra aún más hondamente al enterarse de que la eternidad termina siempre por vencer. Al llevar a cabo la división, Prometeo actúa de modo tramposo, puesto que la apariencia es una sombra de verdad, o, dicho de manera contundente, una mentira. Lo bueno se oculta bajo el semblante de lo feo y este, a su vez, toma el aspecto de aquel. Sin embargo, la del hombre es una victoria de memos, en cuanto si por un lado es cierto que los hombres reciben las partes comestibles del animal, por el otro ello implica que, a diferencia de los dioses inmortales, la raza humana sí necesita comer. Comer es su debilidad, y el engaño del héroe termina revelando un triste espejismo que denuncia la fragilidad de su condición, sometida a los vaivenes del tiempo. La energía humana, a diferencia de la de las divinidades, debe regenerarse continua y sostenidamente. Los hombres se cansan con facilidad, tienen hambre, y Prometeo, en toda su inocente ilusión, no se percata de que lo máspreciado en los seres vivientes son exactamente los huesos, la arquitectura del

cuerpo, su parte intemporal, la que no se deshace ni se pudre. El esqueleto representa el elemento de continuidad, aquello que más se acerca a lo divino; los huesos, además, contienen la médula, la sustancia blanda, que para los griegos significa fecundidad, es decir, la especial aptitud de la vida para proyectarse más allá de la muerte. Lo que Prometeo ofrece a los dioses es, en realidad, la vitalidad del animal, mientras que lo que reciben los hombres son trozos de carne en proceso de descomposición. Zeus, escogiendo de manera aparentemente errónea, ha condenado en cambio a los seres humanos a la mortalidad. Sin embargo, Prometeo es un hueso duro de roer; no se rinde tan fácilmente ante la soberbia de los dioses. Pero esta ya es otra historia y espero que alguien entre mis eventuales lectores se interesará por conocerla. Yo, por mi parte, sigo mi camino, por lo que regresaré sobre este asunto de la libertad, que las vicisitudes de Zeus y Prometeo ejemplifican de manera tan bella. Milan Kundera acude, una vez más, en mi ayuda:

Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, un círculo de brillantes intelectuales franceses hizo célebre la palabra “existencialismo”, bautizando así una nueva orientación no solo de la filosofía, sino también del teatro y de la novela. Sartre, teórico de sus propias obras de teatro, opone, con su gran sentido de la fórmula, el “teatro de situaciones” al “teatro de caracteres”. Nuestro objetivo, sostiene en un texto de 1946, es el de “explorar todas las situaciones más comunes a la experiencia humana”. ¿Quién no se ha preguntado un día: ¿si hubiera nacido en otro lugar, en otro país, en otro tiempo, cuál habría sido mi vida? Esta pregunta conlleva una de las ilusiones humanas más extendidas, la ilusión que nos hace considerar la situación de nuestra vida como un simple

decorado, una circunstancia contingente e intercambiable por la que transita nuestro “yo”, independiente y constante. ¡Ah, es tan hermoso imaginarnos nuestras otras vidas, una decena de otras vidas nuestras posibles! ¡Pero basta de ensoñaciones! Estamos todos desesperadamente clavados a la fecha y al lugar de nuestro nacimiento. Nuestro “yo” es inconcebible fuera de la situación concreta y única de nuestra vida, no es comprensible más que dentro y debido a esta situación. Si dos desconocidos no hubieran ido a buscarlo una mañana para anunciarle que estaba acusado, Joseph K. sería alguien totalmente distinto del que conocemos.

Dejo de un lado, ahora, los incidentes de que es víctima el personaje de Kafka en *El proceso*, y me centro en eso del “teatro de situaciones” y el “teatro de caracteres”. Aquí anida el problema de la representación. La tragedia griega, como ya observara Hegel, nace de esa duda (una duda cabalmente moderna) entre ser y parecer, una disputa que se resuelve, por ironía de la suerte, sobre las tarimas de un resplandeciente escenario, rodeado por un público dispuesto a contemplar la verdad a través de un espejo. La historia de la lucha entre Prometeo y Zeus parece indicar que la semilla de la que brota el arte consciente de sí mismo es el mito, este gran acervo de historias en las cuales tanto los personajes como las situaciones se permutan y mezclan como en un rompecabezas que cambia su aspecto según las combinaciones particulares de sus piezas. Prometeo: el que lucha, engaña, roba, ayuda y es piadoso; Zeus: el que lucha, engaña, roba, ayuda y es piadoso. Me pregunto: ¿Quién es quién? Entre las grietas que esta pregunta mantiene abiertas, se cuele la literatura, esa réplica juguetona de los grandes dilemas de la existencia, como el de

la libertad y el destino, del cambio y la continuidad, de lo finito y lo infinito. Gracias a ella, los primeros héroes míticos logran emanciparse de las leyes demasiado rígidas de la cosmología, la cual, a diferencia de la literatura, se toma demasiado en serio su pretensión de fidelidad a la verdad. Nuestro padre Prometeo, en el relato de arriba, es ya un héroe literario, porque refleja los titubeos de una sociedad, la helénica, que ha perdido las certidumbres cosmológicas y se ha entregado a la duda existencial. Él, mitad ilusión y mitad esperanza, cree controlar las situaciones y piensa que el destino está en sus manos, cuando en cambio está enredado en la telaraña de su carácter, de su “ser alguien” y, desde ahí, se convence de que puede estafar a los dioses, estos seres a quienes el tiempo no toca y que se dejan engañar solo para divertirse, para jugar con la vida y la muerte de los hombres ingenuos, cogidos improvisamente por un deseo de omnipotencia que no tienen derecho a ambicionar.

Los héroes de la mitología son ya personajes a pleno título, aunque precisan todavía de la certeza de su realidad. Es más: esta certeza está instalada en ellos. ¿Qué sucedería si Zeus no creyese ser el todopoderoso numen del Olimpo? ¿Qué pasaría si Hermes, cansado de ir y venir igual que un cartero, dejara de entregar sus mensajes? A estos dioses sin igual, manantiales de vida y muerte, enjambres de todos los vicios cometidos y por cometer, les es prohibida sin embargo toda posibilidad de preguntarse quiénes son. Por ello nunca acudirán a un psicoanalista, pues su naturaleza jamás los llevará al atolladero del Yo, este gran cliché del siglo xx al que tal vez se le concedió demasiada importancia. Si por un lado ellos se parecen a nosotros por exponer

toda la múltiple gama de las bajezas y virtudes humanas, por el otro se nos alejan por no tener la obligación de sentirse alguien: ellos son eternos; su pasado, su presente y su futuro no cuentan. Nosotros, en cambio, debemos creer en nuestra existencia hasta el punto de convertirla en una certeza, en una firme realidad, en una historia: la nuestra, por supuesto. Personalmente, opino que no hay mejor significado que se le adhiera a una palabra tan problemática como esa de “realidad”: una historia en la que creemos. Con ello descubrimos que, sin la fe en esa creencia, la realidad sería muy poca cosa, asemejaría a un espacio sin relleno, a un lugar falto de objetos, debido a que la imaginación se encuentra ausente. De modo que levantamos la mirada, clavamos los ojos en el cielo nocturno atiborrado de luces, pensamos que allí debe morar algún dios, o tal vez que aquellas intensas irradiaciones son el canto de cisne de un universo pasado, muerto, y que, sin embargo, desde aquel lecho de eterno descanso, irrumpe en ese instante inconmensurable en que nosotros lo observamos. El paso del mito al arte se da por conducto de la representación: de ver, el ser humano pasa a ser visto. Ya no tiene a su alcance un mundo por observar e interpretar, por preguntarse quién es, sino que se ve arrojado a un escenario en el que finalmente debe actuar, hacer algo, quizá olvidarse de sí mismo para reencontrarse y comprender.

Prometeo, excesivamente seguro de su ingenio, permanece fiel a su carácter y, por ello, es engañado por Zeus, quien, desde su trono olímpico, debe de haberse deshecho en carcajadas viendo a ese tramposo hijo de Titanes, a ese hombre necio, luchar en contra del destino sin que en ningún momento llegara a enterarse de que no hay salvación posible para quienes

se proponen derrocar a la eternidad. Prometeo termina convirtiéndose en perjuicio para sus congéneres todo aquello que pretende hacer en pro de ellos. Su intento de robar el fuego a los dioses, el *sperma pyros*, se resuelve en un rotundo fracaso, dado que, pese a que el héroe logra sustraer el elemento de la casa de Zeus, a partir de entonces los hombres tendrán que cocer sus alimentos. Y no solo esto: junto con el fuego, Zeus había escondido a los humanos el *bios*, la vida, o, mejor dicho, aquello que le brinda sustento a esta: los cereales, el trigo, la cebada. Sin fuego y sin cereales, a la humanidad no le queda más remedio que ponerse a trabajar para conseguirlos, y ahora, por culpa de la ambición de su líder, se ve obligada a labrar y sembrar la tierra, a ejercer el agotador oficio de la agricultura. Gracias a los dioses, a sus aciertos y a sus errores, somos lo que somos, pero una vez que del panorama de la cultura comienzan a separarse las vidas de las divinidades y aquellas de los hombres, ¿qué les queda a estos? Respuesta: ellos mismos, pero no sabiéndose ver aún sin el acompañamiento de la eternidad y reparando en que nunca más podrán volver a contar con ella, inventan, de manera genial, un doble, uno al que me refería hace poco, que ya no ve, sino es visto. Estos dobles son los primeros personajes literarios. Tanto la tragedia como la comedia (sobre todo la tragedia), surgen del abismo en el que otrora cayera la humanidad al percatarse de que los dioses están lejos; es más: esta sordera lleva a la sospecha de que ellos han dejado de existir. Pero los hombres aún creemos que, detrás de esa carne que todos compartimos, existe una personalidad única y total, una que, consciente de esa fuerza de unidad, juzga poder atravesar el campo minado de la vida y con-

servar intacto su espíritu: este es el teatro de caracteres. Edipo, recién salido del mito, debe enfrentar la terrible realidad de haberse acostado y haber procreado con su propia madre. Ciertamente, la responsabilidad de todo lo que le sucede es del destino, pero él, no sabiendo cómo salirse de esa rígida unidad con la que pretende mantenerse firme a su carácter, a su personalidad, a su historia, a su Yo, termina absorbiendo la culpa y se castiga de una manera brutal: se quita la vista. Lo hace para ya no ver, pero, sobre todo, para ya no ser visto, para no ver que otros lo están viendo, para salirse, por conducto de una acción desesperada, de su personaje, de su pretencioso rigor. Sin duda, él entiende todo eso, pero no encuentra otra salida que sancionarse atrocemente. Edipo no sabe reconocer las situaciones, no es capaz de instalarse en el instante presente; es astuto como Prometeo y, sin embargo, como este, termina siendo vencido por el destino, esta fuerza exterior a la que nos encomendamos cuando extraviamos nuestra responsabilidad para con el tiempo. En Grecia, igual que hoy, tanto lo trágico como lo cómico, aunque de una manera evidentemente distinta, proceden de esa distancia entre el personaje y la situación, entre el ser y el no ser. Sin embargo, los tiempos cambian y, con ellos, el arte que los traduce.

Tras una breve y necesaria excursión por el Peloponeso ha llegado el momento de regresar a Flaubert, quien sigue escribiendo cartas:

Su bondadosa carta del 18, tan tiernamente maternal, me ha hecho reflexionar mucho. La he releído diez veces, y le confesaré que no estoy seguro de entenderla. En una palabra, ¿qué quiere que yo haga? Precise sus

consejos. Hago continuamente cuanto puedo para ampliar mi cerebro, y trabajo con todo mi corazón. El resto no depende de mí. No hago “la desolación” por gusto, créalo por favor, ¡pero no puedo cambiar mis ojos! En cuanto a mi “falta de convicción”, ¡bah, las convicciones me sofocan. Estallo de cólera e indignación reconcentradas. Pero según el ideal que tengo del arte, creo que no se debe mostrar nada de las propias, y que el artista no debe aparecer más en su obra que Dios en la naturaleza. El hombre no es nada ¡la obra lo es todo! Esta disciplina, que puede partir de un punto de vista falso, no es fácil de observar. Y para mí al menos, es una especie de sacrificio permanente que hago al buen gusto. Me sería muy agradable decir lo que pienso y permitir desahogarse en frases a un tal Gustave Flaubert, pero, ¿qué importancia tiene el dicho fulano? Pienso como usted, mi maestro, que el arte no es solo crítica y sátira; tampoco he tratado nunca de hacer ni la una ni la otra. Me he esforzado siempre por llegar al alma de las cosas y detenerme en generalidades más amplias, apartándome del intento de lo accidental y lo dramático. ¡Nada de monstruos y nada de héroes!

El escritor, en tono firme pero amigable, le informa a Madame Sand que el arte no es simulación. Si para Platón y Aristóteles la mimesis era imitación de la realidad, hoy las cosas han cambiado por completo. En tiempos de estos filósofos, Grecia acababa de salir de las ensoñaciones del mito, de la plena coincidencia entre dioses y hombres, cuya frontera era establecida por la naturaleza del tiempo: por un lado, la eternidad, por el otro, la finitud. Pero ahora, desde la silla en la que estamos sentados, en esa vida en la que todos intentamos ejercer el enorme compromiso de encontrarnos a nosotros mismos, ¿cómo es posible que un escritor llegue a identificarse con sus personajes y que

hasta los use como blanco de sus frustraciones? El mundo no se divide en buenos y malos, y este creador no puede pretender convertirlo todo en el teatro de sus propias depravaciones o de sus méritos, haciendo de cada personaje un modelo ejemplar del carácter y revirtiendo así el mecanismo de lo que sucede en la vida real. En esta, parece más bien que son las situaciones las que toman ventaja sobre las certezas existenciales, pese a que finjamos, un poco como Edipo, que es exactamente lo opuesto. George Sand representa el mundo que desea ver, y este termina convirtiéndose en el foro de sus ideales y de sus esperanzas. Sus personajes llegan a envejecer en el imaginario de la posteridad porque sus inquietudes, siendo ellos portavoces de la sensibilidad de su tiempo y figuras ejemplares de sus valores, no pueden ser plenamente comprendidas por los lectores de otras épocas. En pocas palabras, no entendemos, por cuanto nos esforcemos, su carácter. Y añadiría maliciosamente un asunto más: Flaubert se dirige a su confidente llamándola “maestro”, enfatizando, de esa manera, la índole problemática de la personalidad de Amandine Aurore Lucile Dupin, esa dama *avant le temps* que fue uno de los mayores novelistas de su tiempo bajo el seudónimo masculino de George Sand. Quien, por alguna razón, tuvo el placer de toparse con la figura de este personaje, no podría ahorrarse el comentario de qué admirable y valiente fue esta dama, la cual defiende, mucho antes que cualquier feminista moderna, la dignidad de las mujeres de todos los tiempos y de todos los mundos. Pero nada podría ser más ajeno al espíritu de Aurore que este deseo de luchar por un ideal que no cabía (y no tenía por qué hacerlo) en sus principios. Ella coloca su propio personaje literario en la figura de un novelista,

quien hereda, como correctamente lo vio Henry James, parte del carácter de su creadora:

... con su libertad de experiencias y con el libre uso que hizo de ellas, su amor por las ideas y las preguntas sobre ciencia y filosofía, su camaradería, su tolerancia sin límites, su paciencia intelectual, su buen humor y su sempiterno tabaco (fumaba mucho antes de que las mujeres en general sintieran la cruel obligación de hacerlo), con todas estas cosas y muchas que no menciono, ella tenía más del otro sexo –tanto por dentro como por fuera– que del propio.

Dejemos de un lado ahora las opiniones de James acerca de los atributos propios de cada género (no se le puede culpar a un hombre de otro tiempo por no ser políticamente correcto) y concentrémonos en Aurore. En cierto sentido ella era también un hombre, pues su vida la había llevado a experimentar realmente esa condición. Qué absurdo habría sido, para una narradora tan talentosa, no aprovechar esta situación para hacer creer a la gente que George Sand no era más que un personaje salido de sus sueños, mientras que ella, Aurore, era la inquebrantable realidad de la que aquél procedía. En la construcción de su personaje masculino, ella fue más artista que en sus novelas, y haberle otorgado a Sand el papel de escritor, parece una simpática mofa para todos aquellos que, como Flaubert, criticaban la ingenua estética de sus obras. A estos motivos estéticos, lejos de cualquier planteamiento humanista o historicista, se remite Flaubert al comentar la obra tanto suya como de Aurore. Y a eso voy: en *Madame Bovary*, la voluntad que Flaubert expresa en su carta de no entorpecer la realidad propia de

su creación queda desmentida (y no podría ser de otra manera) por otra realidad: la de la lectura. El guiño del narrador recorre, impetuoso, toda la novela, y se concentra de manera especial, como si fuera ella misma la novela, en el personaje de Emma. Esa mujer, a lo largo de toda la trama, persigue neciamente algo que no puede alcanzar: ser como ella desea; ser como aquellos dichosos personajes de las novelas que leía en sus tiempos muertos, primero en el convento, luego en su casa paterna y, al final, a lado de ese bobo de Charles, su marido, quien también vive en su mundo de sueños, mundo en donde su mujer es una santa devota al matrimonio y él una feliz criatura amada por ella sin mérito alguno. Y ahí está Flaubert, haciéndola hundir, cada vez que se le presenta la ocasión, en el bátrato de la vergüenza, cosquilleando la malicia del lector, invitándolo a que le grite a la tonta de Emma que abra los ojos, porque el mundo no es como lo sueña uno; a ello se debe, asumo, que la historia de esta maravillosa novela sea episódica. Los acontecimientos parecen secundar los caprichos del narrador, quien, como un dios despiadado, mueve las piezas del escenario para que su personaje, debido a la voluptuosidad de su carácter, quede irremediabilmente desorientado. El narrador le ofrece continuamente a Emma la posibilidad de decidir si quedarse en la pocilga de ese mojigato provincialismo de campiña, o elevarse hacia el castillo, no menos hipócrita, de la felicidad burguesa. Pero ella siempre cae, y la muerte que le sobreviene solo refrenda el compromiso con su sandez:

Emma volvió la cara muy despacio y al ver de pronto la estola color malva pareció transportada de júbilo, seguramente porque en el seno de aquella

paz insólita le parecía recobrar la olvidada voluptuosidad de sus primeros arrebatos místicos, entre visiones de eterna bienaventuranza que ya se iniciaban. El cura se incorporó para asir el crucifijo y en ese momento ella alargó el cuello como si tuviera sed y, con las manos pegadas al cuerpo del Dios Hombre, depositó en él, con toda su fuerza agonizante, el beso de amor más largo que nunca hubiera dado. Luego el cura se puso a recitar el *Misereatur* y el *Indulgentiam*, mojó el pulgar de la mano derecha en el óleo y comenzó a hacer las unciones. Primero los ojos que tanto habían apetecido todos los lujos terrenales; luego en las ventanas de la nariz, ávidas de brisas templadas y de perfumes de amor; luego en la boca, que se había abierto para mentir, que había gemido de orgullo y aullado de lujuria; luego en las manos, que se habían deleitado al contacto con las cosas suaves, y por último en las plantas de los pies, tan acelerados cuando volaba a saciar sus deseos, y que ahora ya nunca volverán a andar.

Ni en su lecho de muerte, asechada por el rápido aproximarse de la nada y en espera del último suspiro, Emma parece renunciar a su personaje. Ante ella está por cerrarse el telón de la vida, hecho de apariencias y malas actuaciones, y abrirse el de la verdad absoluta, tan absoluta que ninguna mentira puede resistirle: la muerte. Y, sin embargo, en el momento en que podría dejar de ser la ingenua soñadora de una vida que no es la suya, entra en el personaje de una mujer devota y compasiva que se entrega al tierno abrazo de Dios, sin darse cuenta de que este ya lo sabe todo y, por consiguiente, no hay engaño que él no pueda revelar. Aquí, como en toda la novela, el “realismo” de Flaubert es el resultado de su corrosiva guasa hacia Emma (¡suscita risas!), es el sello estilístico de la mueca que le dirige a su personaje, quien siempre se conduce por su deseo de ser lo

que no es, y quien siempre es conducido por el narrador hacia situaciones que lo sumen en la miseria. Emma busca la unidad de su carácter, pero no la encuentra, porque, como Edipo y Prometeo, no sabe negociar con las situaciones. Aurore sí, y su manera de hacerlo es convertirse en George Sand, el novelista. ¿Y Flaubert?, ¡quién sabe!; él decidió encarar el problema enclaustrándose en su habitación, rodeado por sus libros, empeñado en atrapar en la malla de su genio a las palabras que intentaban escapársele. En ocasiones, salía al balcón de su casa para ver si del Sena, que por allí llevaba sus aguas, saliera alguna musa que le ayudara a hacer de sus personajes estas desdichadas criaturas incapaces de aguantar las verdades de la literatura. La decisión que tomó, desde muy temprano, de limitar hasta lo extremo sus incursiones en sociedad, quizá tuvo que ver con el esfuerzo de salirse de este mar de contradicciones al que lo obligaba la vida pública. Anticipando un poco a Proust, pensaba tal vez que un hombre que se queda ante su propia escritura es capaz de despojarse de la unidad de su carácter y quitarse la máscara del deber ser, detrás de la que se ocultan un sinfín de simulaciones. Se puso en la situación de quien se promete ser sí mismo, aunque, como gran observador que era del alma humana, no se creía ni su propia historia. El resultado de ello no fue solamente habernos legado una obra lúcida y luminosa, sino habernos hecho comprender, mofándose de las románticas e ingenuas ilusiones humanas (incluidas las suyas), que nunca seremos nosotros mismos, que la unidad del Yo es un ensueño y que la literatura es una poderosa herramienta para corregir las claudicantes verdades de lo cotidiano a través de sus bellas mentiras.

Si quieres saber quién eres, escribe una historia

En *Jacques el fatalista* de Denis Diderot, todos están dispuestos, ya sea por intercesión de las musas o por simple aburrimiento (¡quién puede decirlo!), a contar historias. Que el autor fuera el narrador de esta audaz novela o cualquier otro holgazán que quiso probarse en el refinado arte del relato, no importa en lo más mínimo: aquí todos aquellos que tienen algo que decir son libres de hacerlo. Todos son autores, todos pueden haber escrito el manuscrito que dizque ha sido encontrado quién sabe dónde, y todos pretenden disimular su autoría, haciéndose pasar por inocentes y adventicios personajes a lo largo de una trama prácticamente ausente. Los encontramos por doquier: por los caminos, en las posadas, en los palacios de los ricos y en las chozas de los pobres, disfrazados de caballos o de perros, los que, probablemente, de haber contado con el don de la palabra, se habrían animado, como cualquier otro, a referir su historia. Si en la Roma de los emperadores un caballo logró ocupar el escaño de senador (aunque fuera por la proverbial locura de un Calígula), ¿por qué no pensar que pudiera haber uno que fuera novelista? El lector de esta obra podría preguntarse, con toda razón, ¿dónde está el centro en ella?, ¿quién es el encargado de brindar a esta graciosa irregu-

laridad, la unidad de una conciencia que ve, de una razón que ordena, de un punto de vista que ilumina? Y yo le contestaría que es la novela misma la que se mofa de su autor, demostrándole que es ella quien le obsequia la vida a él, y no el contrario. Ahora bien, el personaje que nos hace adentrar en este artificio de la creación se halla en otra obra de Diderot, *El sobrino de Rameau*. Es este el simpático epígono de una burguesía nacida decadente, parásito empedernido y genio fracasado, el cual, en su lúcida cuanto bizarra contienda con el propio Diderot, convertido aquí en la figura de un dubitativo *philosophe*, consigna una sarcástica opinión acerca del arte y de los artistas de su tiempo.

Es mejor escribir acerca de grandes cosas que ejecutar las pequeñas. Entonces el alma se eleva, la imaginación se enciende y se expande, al tiempo que se restringe todo aquello que auxilia a la pequeña Hus en su estupor por los aplausos que este público bobo se obstina en prodigar a esa melindrosa de la Dangeville, que actúa de un modo tan inapetente, que camina doblegada sobre el escenario, con su modo artificioso de fijar con insistencia los ojos de los interlocutores, para después actuar sin nunca levantar los suyos, y que confunde sus propias muecas con los refinamientos más delicados, y con la gracia de su trotar; o por los aplausos a esa enfática de la Clairon, más delgada, artificiosa, rebuscada, almidonada con todo lo imaginable. Aquella platea imbécil le aplaude hasta escoriarse las manos, y no se percata que nosotros somos una verdadera madeja de atracciones; es cierto que la madeja está un poco engrosando, pero ¿qué importa? Y no repara en que somos nosotros los que exhibimos la piel más bella, los ojos más bellos, el pico más gracioso; un vientre escaso, en verdad; una andadura que no es ligera, pero tampoco tan torpe

como se dice. En cambio, en lo que se refiere al sentimiento, no existe ni una a la que no superaríamos en su propio “arte”.

¿Quiénes son estos palabreros que ostentan oficio y sabiduría, pero que solo saben arremeter, con trazos torpes y frases rebuscadas, en contra de la inocente página en blanco? ¿Qué quieren estos hipócritas (trúhanes o imbéciles, da lo mismo) que engullen a grandes sorbos la mentira que los adula, mientras toman gota a gota la amarga verdad que los concierne? Rameau, en cambio, es un espíritu redondo, como él afirma, ni peor ni mejor que nadie, pero sincero, capaz de aquella espontaneidad que pueden revelar solo quienes saben tomar la amarga verdad por lo que es, a saber: una amarga verdad. Nunca falso, por poco que tenga interés en ser sincero; nunca verdadero, por poco que tenga interés en ser falso. Dice las cosas como le salen. Si son sensatas, tanto mejor, si no lo son, nadie reparará en ellas. Hace pleno uso de su hablar franco. En vida suya, sostiene, jamás ha pensado antes, durante o después de hablar. De esa manera, dice, no se ofende a nadie.

El arte mundano que se practicaba en París en aquellos años de finales del XVIII, en su gran mayoría era un arte artificioso, carente incluso de la virtud de la mimesis, en cuanto todo aquello que el artista declamaba desde su alto escaño olía a mentira descarada, a habladuría intrascendente, buena solo para reafirmar en su trono a las pobres excelencias del pensamiento y del arte de la época. Un ejército hecho de charlatanes y rufianes, cuya culpa no radicaba en cargar con tan despreciables cualidades, sino en querer enriquecerse y hacerse célebres y respetados, gracias a ellas. En estas dos obras de Diderot

encontramos uno de los procedimientos más amados por el arte, en particular por el arte de la novela: el contenido de una obra se convierte en la forma de otra. En el caso específico, Rameau, por su afán de hablar acerca de todo lo que se le ocurre (es atributo de los hombres de ingenio no detenerse demasiado sobre un único tema), sugiere al Diderot personaje la manera cómo el Diderot autor habrá de organizar los contenidos de *Jacques el fatalista*. El narrador de esa obra podrá elegir entre dos caminos: ocultarse detrás del escenario, escurriéndose como un fantasma por la mansión encantada de la novela o entablar una relación con el lector, dirigiéndose a él con asiduidad, aunque fuera solo para burlarse de su credulidad y de su predisposición a las historietas fáciles y llanas. Historias que consuelan, ciertamente, que hasta educan, a veces, pero que no llegan al fondo del alma, que no captan sus movimientos; historias que se quedan en la superficie, flotan sobre la plácida línea de la verosimilitud, aparentan ser reales y, en cambio, son falsas, puesto que nadie puede reconocerse (a menos que esté engañándose a sí mismo, como los imbéciles hacia los que apunta el dedo Rameau) en un modelo único de humanidad, sea este virtuoso, como el Flamarande de George Sand, o ruin, como el Don Rodrigo de Alessandro Manzoni, en *Los novios*. No hace falta decir que Diderot se inclina por la segunda posibilidad, con el resultado de que su novela exhibe una serie de situaciones divertidas, las cuales imprimen a toda la obra un carácter no serio, pues la única manera de resolver la contradicción entre un autor que lo intenta dominar todo y los personajes que se rebelan a su tiranía es abandonarse a la risa, llenarse la copa y vaciarla alegre y repetidamente, como lo hace Jacques,

cuyo fatalismo es una crítica sarcástica hacia aquellos que atribuyen los acontecimientos de su vida a una voluntad superior e inescrutable. También el narrador de esta historia se topa con esta paradoja, y lo manifiesta toda vez que le recuerda al lector que lo que él está refiriendo no depende de su descontrolada voluntad narrativa, sino de lo que se halla consignado en un manuscrito con el que se tropezara por casualidad.

Por todo lo anterior, a Diderot le fascinaba la obra de Sterne, en especial su *Tristram Shandy*, cuyo aparente desarreglo formal es la respuesta novelesca a cuantos se toman demasiado en serio su papel de autores. Tristram se parece mucho al narrador de *Jacques el fatalista*: ambos hacen y deshacen la trama miles de veces, siguiendo el capricho de su instinto, y entregándose, de vez en cuando, a la voluntad de sus personajes, quienes no tienen mejor cosa qué hacer que disponerse, ellos también, a contar historias. Ese sistema, que es el mismo del de *Las mil y una noches*, *El Quijote* y *Gargantúa y Pantagruel*, pero precisado de manera diferente, se burla de las historias que pretenden tener un inicio y un final, pues su arquitecto, el autor, ha llegado a tomar conciencia de que él es una especie de creador demediado, en constante peligro de caer dentro de sus ficciones. Si antes de la era moderna el objetivo del arte era copiar la obra de Dios, Sterne y Diderot parecen decirnos que ahora es Dios quien debe recurrir al arte para procurar salirse del embrollo en que se ha metido convirtiéndose en un personaje de su propia creación. Jacques, como Tristram en su novela, es este personaje atrapado en una historia, aunque cabe la posibilidad, conociendo su espíritu ligero, que sea él mismo el narrador de *Jacques el fatalista*. ¡Echemos un ojo a la obra! Jacques y

su maestro se han encontrado en algún lugar y en algún punto de la tierra (más probable que en Francia); ¿por azar o por necesidad? Esto solo lo sabe quien, allá arriba, está escribiendo el gran rótulo del destino. Trotan uno al lado de otro con sus caballos, se cuentan historias (¡muchas!), se interrumpen, discurren acerca de sus respectivas desgracias, se maldicen, y terminan, luego, abrazándose como dos niños que, después del juego, no quieren separarse. Jacques acostumbra a empinar su frasco de generoso vino, con el que mide la frecuencia y la intensidad de sus pasos y de sus palabras; el maestro no pierde ocasión de mirar su reloj y sacar su tabaquera. La extensión física de su viaje coincide con el inicio y el final del libro, circunstancia que los lleva a toparse con una serie de personajes tan curiosos y parlanchines como ellos. Uno de estos es la posadera que gobierna la venta donde los viajeros deciden pernoctar tras largas horas pasadas sobre el lomo de un caballo. Mujer de singular elocuencia y fuerza de espíritu, administra su negocio con energía y pulso firme, a la vez que se deja enternecer por una pobre perrita recogida de la calle, la cual, al llegar Jacques y su maestro, ha sido malamente golpeada por un sujeto de altas cunas, el marqués des Arcis. La perra se anda quejando del golpe, y la posadera está tan furiosa por la lamentable conducta del marqués que resuelve contar una historia sobre este de las más miserables, pero cuyo desenlace, quizá por natural compasión de la narradora o porque así se dieron las cosas y punto, termina a aquél favoreciéndole.

El caso es que el Marqués des Arcis se enreda con una tal Madame de La Pommeraye, una noble maliciosa y altanera. El caballero rompe todas sus relaciones con objeto de enamorarla;

intenta demostrarle, con toda clase de sacrificios, que la ama, y le propone nada menos que desposarla. Pero la mujer había sido tan infeliz en su primer matrimonio que hubiera preferido exponerse a toda suerte de desventuras antes que al peligro de un segundo casamiento. No obstante, la diligente atención del marqués, favorecida por su juventud, su porte, su galantería, en suma, por todo aquello que, dice la posadera, “nos entrega a la seducción de los hombres”, obtiene el efecto deseado, por lo que la señora de La Pommeraye, tras haber luchado meses enteros en contra de su pretendiente y de ella misma y haber exigido, según costumbre, las promesas más solemnes, acaba concediéndosele. Empero, al cabo de pocos años, el marqués comienza a encontrar demasiado monótona la vida con su compañera y, para remediar tal aburrimiento, le propone intensificar sus relaciones sociales. La dama accede con gusto a esa petición, y resuelve que lo más acertado para cumplirla es organizar eventos mundanos en su casa. Al principio, aunque fuera con irregularidad, el marqués acude a ellos, pero pronto comienza a abandonarlos casi por completo. La señora no tarda en intuir que el hombre ya no la ama, pero quiere una prueba de ello. Para lograr su cometido, invita al noble a su palacio y le expresa falsamente que en ella la llama que encendiera antaño su amor, ya se ha esfumado, ya no existe, a lo que el marqués se abandona a un profundo suspiro y, reconfortado por la admisión de su pareja, le manifiesta que, pese a que le sigue teniendo mucho cariño, él también ha dejado de amarla. La respuesta de la señora es de las más disimuladoras, de esas que provocan en el lector una mueca un poco indecisa, no se sabe bien si de horror, como en Jacques, o de admiración, como en su Maestro:

Usted es el mismo, pero su amiga ha cambiado; su amiga lo reverencia a usted, lo estima como antes y más que nunca; pero, una mujer acostumbrada como ella a examinar desde cerca lo que sucede en los pliegues más secretos de su alma y a no disimular acerca de nada, no puede ocultarse que el amor se ha desvanecido. El descubrimiento es horrible, pero no es por eso menos real. La marquesa de Pommeraye, yo, yo, ¡inconstante!, ¡ligera! Marqués, irrítese, encuentre los epítetos más odiosos, yo ya me los he dado; dádmelos, estoy lista para aceptarlos todos, excepto aquel de mujer falsa, que me ahorrará espero, porque de verdad que no lo soy.

¡Pobres hombres crédulos! Piensan haberla librado y no se dan cuenta de que se están entregando al juego más perverso, el que tiene como único fin la *vendetta*, para cuyo alcance no se escatimará ningún esfuerzo. ¡Qué se jodan los preceptos morales! Ante tamaña injuria, solo queda el dolor que lleva al resentimiento, al odio profundo, y la venganza que de ello resultará, será lenta, compasada, paciente, firme en la espera de su momento. Y ese momento no tardará en llegar: Madame de La Pommeraye había conocido otrora a una mujer de provincia, la señora d'Aison, y su joven y bella hija, a quienes un proceso por no sé qué asunto había conducido hasta París. Al cabo de unos días, la dama se había enterado de que las pobres mujeres habían quedado en ruinas tras perder su pleito y, por tal razón, habían empezado a administrar un tugurio en el que se jugaba, se cenaba y se procuraban a los adventicios ciertos placeres, de cuya ejecución se encargaban, según el gusto de los clientes, ora la madre ora la hija. La marquesa resuelve entonces ponerse en contacto con ellas para convencerlas de que dejen su miserable vida a cambio de que la ayuden a con-

sumir su plan de venganza. Ella les proporcionaría todos los medios de subsistencia para esta nueva vida, nunca les faltará nada, ya no pasarán hambre ni tendrán que arrodillarse ante la necesidad de ver comprometido su honor. Sin embargo, les advierte, esta vida no será libre, sino que tendrá ciertas condiciones, las cuales en ningún momento deberán ponerse en entredicho: no frecuentarán los jardines públicos; no recibirán a nadie en su casa; vestirán prendas de piadosas; en la casa solo habrá libros de devoción; acudirán con diaria perseverancia a todas las funciones religiosas de la parroquia; conseguirán el acceso al locutorio de algún convento con el fin de enterarse de los chismes de las reclusas; trabarán estrecha amistad con el cura y los sacerdotes de la iglesia, aunque ninguno de ellos deberá poner pie en su casa; se confesarán y recibirán los sacramentos al menos dos veces por mes; volverán a tomar su antiguo nombre de familia porque es honesto y nadie lo conoce; de vez en cuando, harán alguna que otra limosna, pero nunca aceptarán nada para ellas, pues es menester que no las tengan ni por pobres ni por ricas; bordarán y cocinarán, y entregarán sus productos a las damas de caridad para que los vendan; vivirán con la máxima sobriedad, comiendo dos pequeñas porciones de fonda y nada más; la joven nunca saldrá en ausencia de la madre, ni esta sin aquella; por la calle caminarán con la mirada puesta en el pavimento, y en la iglesia no verán otra cosa que el sublime rostro de Dios; adquirirán una jerga tendiente al misticismo y se sabrán de memoria tanto el nuevo como el antiguo testamentos; no perderán ocasión para reprender a los filósofos, y no escatimarán hacia ellos ningún epíteto ofensivo; es más, dirán que Voltaire es el anticristo.

El plan de la marquesa está en marcha: solo queda sembrar en el ánimo del marqués, ya de por sí muy dado a la frivolidad, la semilla de la concupiscencia, del deseo desenfrenado y desesperado hacia un objeto que se antoja inalcanzable y, por ello, imprescindible: la castidad de la joven d'Aisnon. La llama que se alza de las brasas de ese deseo aún no satisfecho comienza a atizar la carne del hombre; su cuerpo se descubre vivo en contacto con el fuego que lo consume, en una curiosa alianza entre la vida y la muerte, como si esta fuese la línea normal sobre la cual transcurre la existencia y aquella apenas un frémito que conquista el alma para luego volverla a dejar en el abandono. La joven se le figura al des Arcis como la Angélica del *Furioso*, encadenada a una roca y a punto de ser devorada por la orca. Aún no le queda claro el papel que a él le tocará interpretar en la historia, si aquel del cetáceo monstruoso, ávido de placer, que se acerca a su presa rápidamente con los ojos fuera de sus órbitas y el túrgido miembro desenvainado, o el del valiente paladín que, queriendo mantener integro el honor de su amada, montado sobre su fiel corcel, hace estragos del inmundo animal marino clavándole su enorme espada en medio de los ojos.

La verdad es que no sabe decidirse: ora se siente movido por la defensa de la justicia y el decoro femenino que le exigen sus nobles orígenes francos, ora por la lascivia de ese nuevo mundo secularizado en el que los ídolos se han tornado fetiches. En medio, quizá, esa incómoda palabra que lo atormenta y confunde aún más: el amor. Muchas cosas, en fin, ¡demasiadas!, para un corazón tan ligero. El marqués, trastornado, se entrega a los más viles ardidés con tal de ganarse la confianza y el cariño de la joven, justo como lo había previsto la marquesa.

Ya fuera de toda razón, le hace llegar a la amada una carta en la que, con ardor de donjuán y piedad de benefactor, la invita a aceptar sus cortejos. La d'Aison, como de previo acuerdo, se la entrega inmediatamente a la marquesa, y esta, gozosa y no menos obcecada que su viejo amigo, no tarda en convocar al de Arcis para reprenderlo y exhortarlo a que no se repitan tan lamentables conductas, pues de lo contrario, no solo él saldría mal librado de ellas, sino también aquellas pobres devotas, cuya santísima reputación podría verse injustamente comprometida. En un principio, avergonzado por la reprimenda, el marqués accede a la petición, pero muy pronto, con la excusa de querer igualmente asegurar a las mujeres una vida digna y acomodada, resuelve enviarles una caja repleta de joyas, misma que estuvo a punto de lograr su cometido de no haber sido por el mal genio de la marquesa a quien la concesión de aquellos dones y la miseria sentimental del marqués le parecen apenas una media venganza. Recibido entonces el enésimo rechazo, el de Arcis decide volver a visitar a su amiga con el propósito de que esta le ayude a enterarse de si una propuesta de matrimonio suya, presentada formalmente a la joven d'Aison, podría ser bien recibida y, sobre todo, aceptada: “No me hallo en ninguna parte, y ya no tengo más remedio que abandonarme a la más grande estupidez que un hombre de mi edad y posición pueda cometer: casarme”. “Marqués, la cuestión es muy seria y requiere de una atenta reflexión”, le contesta la dama. “Yo, solo he hecho una –repone el hombre–, pero sólida: nunca podría sentirme más infeliz de cómo me siento ahora”.

La Señora de La Pommeraye parece haber logrado su propósito: ha llevado el marqués a tomar la decisión por la que

había sido concebido todo aquel perverso andamiaje de apariencias, aquella farándula que Jacques tilda de absolutamente repugnante y por la cual ha resuelto, en su fuero interno, jamás volverse a fiar de las palabras de una mujer. Se celebra finalmente el tan esperado matrimonio entre la joven y el marqués, y todo parece seguir el feliz libreto de una apacible convivencia, cuando, al cabo de unas semanas, el hombre recibe una carta en la que Madame de la Pommeraye lo invita a su casa con motivo de resolver un asunto de lo más urgente. A los pocos días, el marqués se presenta ante su amiga sin saber aún qué es lo que le quiere compartir ella con tanto apremio. Este, en términos generales, es el discurso con el que es recibido:

Marqués, aprenda usted a conocerme. Si la mayoría de las mujeres se tuviesen más en estima y, por tal hecho, sintiesen el mismo resentimiento que yo he experimentado a causa de su conducta libertina, los hombres como usted serían mucho menos comunes. Había encontrado usted a una mujer honesta que no ha sabido usted apreciar lo suficiente; esta mujer, por si aún no lo ha entendido, soy yo; ahora ella se ha vengado, haciéndolo esposar con una dama digna de usted. Salga de mi casa y condúzcase hasta la calle Traversière, al Palacio de Hambourg, donde le informarán acerca del vil oficio al que se han dedicado, a lo largo de mucho tiempo, su amada esposa y su querida suegra bajo el nombre de d'Aison.

Tras escuchar eso, el marqués se queda pasmado; no puede mover ni un solo músculo de los muchos que guarda en su cuerpo, a excepción de aquel que hace temblar su ceja, cuya repentina agitación, dicho sea de paso, no procede en abso-

luto de su voluntad, sino más bien del ataque de nervios que lo está interna y silenciosamente asechando. En los días siguientes, su reacción es de las más violentas: le reclama a su esposa lo mucho que lo ha herido, le dice que ya no la quiere ver, que es una mentirosa, una descarada, una puta inmunda, la invita a que se vaya de su casa y de su vida para siempre, pues ya le es imposible volver a confiar en ella. La joven, persuadida por las palabras de su madre, resuelve aguantar con estoica resignación aquellas acusaciones con tal de no verse echada a la calle, aunque cabe la duda de que, durante ese breve tiempo, ella se encariñara realmente con el marqués. La historia, contrariamente a lo que había esperado la marquesa, termina con el marqués perdonando a su consorte: los dos se marchan felices hacia una lejana residencia para que todo aquel escándalo sea olvidado por la gente. La Señora de la Pommeraye solo es un remoto recuerdo, y lo más gustoso de ello es que ese recuerdo le despierta a la pareja una dichosa sensación de venganza.

Por fin la posadera ha terminado de contar su historia, pero el Maestro manifiesta ciertas reservas acerca de su desenlace. Para decirlo más exactamente, no se conforma con la manera en cómo se ha contado esta historia. He aquí sus palabras:

Bueno, al fin la marquesa ha sido castigada, y de esta historia hasta podría sacarse una moraleja. Sin embargo, no me quedo del todo satisfecho con la conducta de esa muchacha, quien, durante el transcurso de las intrigas, no ha expresado el menor sentimiento de temor, de indecisión o de contrición; la he visto prestarse, sin remordimiento alguno, a aquel larguísimo horror urdido por la marquesa. Todo lo que esta le ha ordenado, por

indecente que fuera, lo ha hecho sin titubeos. Me ha parecido falsa, despreciable y malvada no menos que las otras dos... Señora posadera, usted cuenta bastante bien, pero aún le falta mucho para dominar el arte dramático. ¿Cómo es posible que esa joven, quien al final ha demostrado buen carácter y sinceras pasiones, no se inconformara nunca con la conducta de las otras dos mujeres, como por ejemplo cuando estas le ordenaron mentir vergonzosamente ante el rostro del mismísimo Dios? Hay una distancia enorme entre lo que ella es durante la consumación de la venganza ajena, y lo que termina siendo al final del relato, aunque este, de todos modos, no es el problema. El problema es que no hay ningún indicio que induzca a pensar que la conversión de ella ha sido posible y, sobre todo, sea creíble por parte de quienes hemos escuchado la historia. Cuando se introduce un personaje en la escena, hay que tener cuidado de que su papel sea único.

Ante tales acusaciones, la posadera se defiende alegando que esa falta en la que supuestamente ha incurrido no depende de la manera en que ha resuelto consignar la historia, sino de la historia misma, pues ella no le ha añadido ni quitado nada. ¿Quién sabe qué es lo que estaba fraguándose en el fondo del corazón de aquella joven cuando esta se conducía de la manera más desleal? ¿Quién puede estar seguro de que ella no sintiera el dolor más profundo mientras actuaba en contra de sus benévolas disposiciones? El maestro de Jacques nos coloca ante una duda difícil, quizá imposible, de responder: ¿En qué punto del relato se halla la verdadera esencia del personaje?, ¿es la historia la que no alcanza a explicárnoslo?, ¿es el ser humano un pequeño universo de actitudes sin centro? Rameau, replicando a las insistentes provocaciones del filósofo Diderot acerca del

correcto ejercicio de la virtud y la correspondiente sensación de dicha que de ese ejercicio derivaría, parece sugerir una respuesta:

Por el hecho de que puedo crearme mi felicidad con los vicios que me son naturales, que he adquirido sin fatiga, que conservo sin esfuerzo, que son coherentes con las costumbres de mi nación, que son aprobados por mis protectores, y son más conformes a sus pequeñas necesidades particulares que ciertas virtudes que los harían sentir a disgusto acusándolos todo el tiempo, sería realmente peculiar que yo me atormentara como un alma condenada para castrarme y volverme otro de lo que soy, para darme un carácter ajeno al mío; calidades excelentes, sin duda, pero que me costaría mucho adquirir y practicar, y que no me llevarían a nada en absoluto debido al incesante escarnio que practican los ricos en contra de quienes debemos vivir cerca de ellos. Enaltecemos la virtud, pero la odiamos, rehuimos de ella. Y además ello me pondría de malhumor, infaliblemente. ¿Por qué los devotos son a menudo personas tan duras, hurañas, antisociales? Porque se han impuesto una tarea innatural. Sufren, y cuando se sufre, se hace sufrir a los demás. No es cosa para mi esa, ni tampoco para mis protectores. Yo debo ser alegre, disponible, agradable, bufón, extravagante. La virtud se hace respetar, y el respeto es incómodo. La virtud se hace admirar, y la admiración no es divertida. Yo me la arreglo con gente que se aburre. Hacerlos reír es mi ocupación. Ahora, ¿qué es lo que hace reír? El ridículo, el disparate, la locura. Por tal motivo debo ser ridículo, disparatado y loco. Y en el caso de que la vida no me lo hubiese concedido naturalmente, hubiera tenido que parecerlo. Afortunadamente, no tengo necesidad de ser un hipócrita; de esos ya hay muchos, sin contar aquellos que los son con ellos mismos.

Rameau, como también la joven d'Aisnon (aunque de manera diferente), se rebela a la autoría. En el primer caso, a aquella impuesta por el decoro social y las buenas conductas, y en el segundo, a la que procede de una tiranía creadora que asigna al personaje, como deja ver el Maestro, un carácter único y coherente. Sin embargo, pese a esta rebelión, ambos siguen sin poder salirse del laberinto de la identidad: Rameau se alza en contra de la mojigatería y el farisaísmo (mismos que Madame de la Pommeraye utiliza, cínica y pragmáticamente, para vengarse del marqués de Arcis), pero acepta sus “innatas” cualidades de bufón con tal de complacer a sus aburridos protectores y así ganarse la vida. No le importa en absoluto estar desperdiciando sus talentos, como le reprocha el philosophe y, por lo que concierne a la virtud, ¿no es esta una evidente sinrazón, un juego que cuesta caro? La muchacha d'Aisnon, en cambio, acepta con gusto el giro que la posadera le impone a su personalidad, aunque nadie sepa nada (como hace notar el Maestro) acerca de lo que ella era y pensaba cuando decidió entregarse al engaño y a la disimulación. Del resto tampoco sabemos si su imprevisto arrebatado de amor hacia el marqués responde a un sincero sentimiento del corazón o a un cálculo frío y pragmático para no volver a caer en la miseria y la precariedad. El cuento de la posadera esto no lo dice, y solo llegamos a saber lo que la historia quiere que sepamos. Si queremos más, no tenemos más opción que la de contar otra historia, una que arranque de nuestra propia autoría.

¿Nos es esto lo que intenta hacer, sin éxito, Hamlet, el personaje rebelde por antonomasia? Su “ser o no ser”, a algunos podría parecerles el clásico síntoma de un irremediable caso de

locura, pero lo que más parece verosímil es que esta célebre inquietud haya sido dirigida cuerdamente al autor de aquella obra y, en general, al papel de la autoría. Hamlet encara la duda de si concederse por completo a los caprichos de su autor o ser él quien escriba su propia historia. La escenificación del asesinato de su padre por su tío y su madre es un descarado desafío, no tanto a quienes han premeditado el vil crimen, sino al autor de la tragedia:

Yo he oído que tal vez, asistiendo a una representación, hombres muy culpados, han sido heridos en el alma con tal violencia por la ilusión del teatro, que a vista de todos han publicado sus delitos; que la culpa, aunque sin lengua, siempre se manifiesta por medios maravillosos. Yo haré que estos actores representen delante de mi tío algún pasaje que tenga semejanza con la muerte de mi padre. Yo le heriré en lo más vivo del corazón, observaré sus miradas; si muda de color, si se estremece, ya sé lo que me toca hacer. La aparición del espíritu del infierno. Al demonio no le es difícil presentarse bajo la más agradable forma; sí, y acaso como él es tan poderoso sobre una imaginación perturbada, valiéndose de mi propia debilidad y melancolía, me engaña para perderme. Yo voy a adquirir pruebas más sólidas, y esta representación ha de ser el lazo en que se enrede la conciencia del rey.

El joven príncipe de Dinamarca libra una batalla que no puede ganar, pues ningún creador, aunque lo deseara con todas sus fuerzas, sería capaz de concederle libertad absoluta a sus personajes. A lo mucho, Hamlet, como en repetidas ocasiones le sucediera a Fausto, alcanza a aparecer en las historias de otros, pero jamás encontrará la salida que tanto busca y reclama:

aquella de la emancipación hacia su creador. ¿Y qué decir de su impacto en la vida de los lectores?, ¿será aquel el entorno en que Hamlet podrá finalmente gozar de su independencia?, ¿o siempre permanecerá (y permaneceremos) bajo el yugo de la autoría de otros?, ¿y de ser así, dónde buscar la huella del principio? ¿Quién es ese rey al que le reclamamos?, ¿Claudio o Shakespeare? Ese demonio que confunde una imaginación ya de por sí perturbada; ese sujeto que se oculta por doquier, que ni siquiera tiene el valor de presentarse bajo la apariencia de un fantasma. Ese personaje será castigado por el mismo acto, la representación, que se ha atrevido a ejecutar. Él verá, sufriendo las consecuencias de ello, que nosotros no somos los únicos en permanecer sometidos a la ley de una historia inventada, hijos de un dios menor, sino que él también, en nada diferente a la inerme muchedumbre, es miembro permanente de esa compañía de actores. La venganza de Hamlet se ha cumplido: todos, sin excepciones, estamos hundidos en este torbellino de apariencias; todos luchamos para liberarnos de la tiranía de una identidad impuesta, y algunos encontramos en la literatura la válvula de escape para aligerarnos del peso de esta tragedia o, para los más optimistas como yo, de esta comedia.

El embustero de Occidente

Si alguien me hubiera dicho que, algún día, las opiniones de Freud y Jung sobre la represión y la transferencia me fueran a servir para comprender una novela, en lo específico *La encantadora de Florencia* de Salman Rushdie, lo habría mandado por un tubo, y solo en la eventualidad de que ese día me hubiese yo encontrado de buen ánimo, le habría contestado que lo que me estaba insinuando precisaba de una explicación más exhaustiva. Ese día, por lo que parece, ha llegado: según Freud, la represión, en términos muy escuetos, es el resultado de la lucha que cualquier hombre emprende para eludir la aceptación de una realidad penosa. La reacción del individuo ante un suceso que lo avergüenza es, en muchos casos, desconocer que aquel hecho ha sucedido. No necesitamos desde luego ser neuróticos para llevar a cabo tal ocultamiento de la realidad. Todos (algunos más que otros) lo hacemos casi de manera instintiva. El hombre parece por naturaleza un ser incapaz de encarar las paradojas de la vida, es decir, aquello que no se ajusta a su sentido moral: él vive en un sueño del que cree ser el autor, y a ese autor un tanto nebuloso le provee de un nombre que todos conocemos: Yo. A este regresamos toda vez que pretendemos verificar si lo que nos pasa en nuestras vidas es conforme con lo que hubiéramos deseado que fuera.

En el caso de que esta coincidencia no se diera, lo más probable es que le atribuyamos a alguien más (interno, externo, o ambos a la vez, según el gusto de cada uno) la responsabilidad de ese desajuste, pues juzgamos imposible creer que la Naturaleza, o Dios, o el Destino, sean tan ciegos y sordos como para ignorar tan cínicamente que les imploramos armonía y comprensión. Esta ausencia de bien en el mundo, esta absoluta falta de interés por parte de un ente superior cualquiera o, para ser más precisos, esta incongruencia entre percepción y realidad es cargada por el sujeto como una culpa. Me pregunto: ¿no derivará esta culpa de nuestra dificultad para divisar una autoría que se nos escapa en cada momento? Si fuera así, la represión terminaría siendo un mecanismo inconsciente para eludir la autoría. Ahora bien, en la mayoría de las personas este acto se desahoga en las coloridas dramatizaciones de las que somos protagonistas a diario, en las formas superficiales de nuestras manías, vicios y actitudes singulares, pero no llega a instalarse en lo más hondo de la conciencia, es decir, no llega a convertirse en una neurosis. En casos de esa índole, dice el vienés, se produce una fuga del acto reprimido hacia lares más seguros. Este desplazamiento, en general, es conocido en psicoanálisis con el nombre de transferencia. En el caso especial de los que se someten a un tratamiento psicoanalítico, es muy probable que esa transferencia encuentre su paradero final en la figura del analista. En pocas palabras, la persona, apremiada por encontrar una válvula de escape que la libre de sus represiones, se dedica a buscar algo o alguien que las reciba en lugar de ella. Así lo expresa Freud:

El psicoanálisis tuvo, pues, que seguir adelante [...] basándose en observaciones realizadas en material patológico absolutamente ignoradas por sus contradictores y en las referentes a la frecuencia y poderío de impulsos de los que nada sabe el propio sujeto, el cual se ve obligado a deducirlos como otro hecho cualquiera del mundo exterior. Podía alegarse, además, que lo que se hacía no era sino aplicar a la propia vida anímica la forma en que nos representamos la de otras personas. A estas les adscribimos actos psíquicos de los cuales no poseemos una conciencia inmediata, teniéndolos que deducir de las manifestaciones del individuo de que se trata. Ahora bien: aquello que creemos acertado cuando se trata de otras personas, tiene que serlo también con respecto a la propia. Continuando el desarrollo de este argumento y deduciendo de él que los propios actos ocultos pertenecen a una segunda conciencia, llegaremos a la concepción de una conciencia de la que nada sabemos, o sea de una conciencia inconsciente, resultado aún más difícilmente admisible que la hipótesis de la existencia de lo psíquico inconsciente.

Cuando leí eso quedé atónito, pues más que a Freud creía estar leyendo a Bajtín, en especial el pasaje que remite al principio estético de la creación del personaje por el autor. El sujeto, el ser humano en general, juega a ser otro. Lo hace de manera repetida y muy pocas veces consciente, y si se le preguntara de dónde proceden sus actos, es muy probable que opte por no responder o, en el caso de que lo intente, es de suponer que los impute a circunstancias para él significativas. En suma, para ubicar nuestras represiones debemos inventar historias repletas de personajes, en quienes podemos llegar a reconocer alguno que otro componente de nuestra atolondrada personalidad. El acto creativo nos da acceso a la significación de sucesos que no

comprendemos por desconocer el lugar del cual proceden y, finalmente, nos incita a ordenar estas piezas dispersas alrededor de un centro. Algunos podrían pensar que ese centro coincide con el autor, y tal vez no estarían muy lejos de la verdad, pues la persona que se empeña en un acto creativo, por el mismo hecho de hacerlo, se trasmuta en un personaje, aunque fuera uno que, inocentemente, crea poder dominar la historia que cuenta desde un lugar en donde es imposible que nosotros, los lectores, lo veamos. Pero hay momentos, como en el caso de *La encantadora de Florencia*, en que ciertas creaciones parecen estarse concibiendo por sí solas. ¿Quién es su autor?, nos preguntamos con justa razón. ¿Es el que aparece en la portada?, ¿es el narrador del que tan a menudo desconocemos la identidad?, ¿somos nosotros, los lectores, que llenamos las innumerables oquedades dejadas por la trama? No lo sabemos. No hay certezas que podamos aplicar al caso. A falta de otro término, a ese centro un tanto ambiguo lo llamaremos “Él”. Ni “Tú”, ni “Yo”, sino “Él”. Ahora bien, ¿será este “Él” una suerte de arquetipo?, ¿un ente caótico del principio de los tiempos, como estos que conocemos por las mitologías? Tal vez sí, o quizá no. Jung, a esta sombra primordial, le da un nombre: el *Selbst*. Este se viste con la indumentaria del sueño, pero no en el sentido de que en él todo se confunde en una niebla de símbolos cuyo dispositivo de asociación no se alcanza a comprender. El *Selbst* es una forma que no se deja asir tan fácilmente: se encuentra en el principio y en todos los momentos de la creación, mueve los hilos de la narración desde su estatuto de existencia hipotética; su concreción en un aspecto reconocible, el médico suizo la llama individuación:

Casi puede tenerse aquí la impresión de que el proceso inconsciente se mueve en espiral alrededor de un centro, al que se le acerca lentamente, y que, a medida que esto ocurre, las propiedades del centro se perfilan cada vez más claramente. Tal vez hasta fuera lícito afirmar inversamente que el centro, irreconocible en sí, obra como un imán sobre materiales dispares y procesos del inconsciente, y que poco a poco los encierra en una celda de cristal. No pocas veces se representa también el centro como la araña de la telaraña, especialmente cuando en la conciencia predomina aún la actitud de miedo ante los procesos inconscientes. Pero si se deja que el proceso se desarrolle libremente, el símbolo central se abre camino con coherencia constante y siempre renovado, a través del aparente caos de las complicaciones dramáticas de la psique personal [...] Es más, hasta parece que las complicaciones personales y las peripecias subjetivas y dramáticas, que constituyen la vida y toda su intensidad son meros titubeos, temerosas dilaciones, o tan solo mezquinas complicaciones y pretextos contra el carácter definitivo de este extraño e inquietante proceso de cristalización. A menudo se tiene la impresión de que la psique personal corriera alrededor del centro, como un alma recelosa, fascinada y atemorizada al propio tiempo, que, huyendo siempre, se aproxima empero cada vez más al punto del que pretende huir. No quisiera dar motivo a que se crea que de alguna manera pretendo conocer la esencia del centro, puesto que este es absolutamente incognoscible y por lo tanto solo puede expresarse simbólicamente mediante su fenomenología, como ocurre, por lo demás, con cualquier objeto de la experiencia.

Muchas son las formas en que se individualiza el *Selbst*. Una de estas es precisamente la novela, en cuya estética es posible reconocer esta cristalización. El de la novela es, pese a lo inadecuado de toda fórmula, un *Selbst* que se individualiza (que

quiere ser), un “Él” ubicuo, un pequeño universo cuyo centro está en todas partes. De ser así, la lectura de *La encantadora de Florencia* puede empezar en un punto cualquiera del relato. Yo, ajustándome a este axioma, he elegido uno: el momento en que Akbar, el gran Mogol, el emperador absoluto, la luz de los tiempos, de regreso de una de sus victoriosas batallas, empieza a meditar sobre la posibilidad de referirse a sí mismo, ya no en la primera persona del plural, el “Nosotros”, como lo hacía de costumbre, sino como un “Yo”:

Él, Akbar, nunca se había referido a sí mismo como “yo”, ni siquiera en privado, ni siquiera en un arranque de ira o en sueños. Él era –¿qué otra cosa podía ser?– “nosotros”. Era la definición, la encarnación de Nosotros. Había nacido en la pluralidad. Cuando decía “nosotros”, se presentaba a sí mismo con total naturalidad y sincero convencimiento como la encarnación de todos sus súbditos, de todas sus ciudades y territorios y ríos y montañas y lagos, así como de todos los animales y plantas y árboles dentro de sus fronteras, y también de los pájaros que volaban por el cielo y los mosquitos urticantes en el crepúsculo y los monstruos sin nombre en sus guaridas subterráneas, royendo lentamente las raíces de las cosas; se presentaba a sí mismo como la suma de todas sus victorias, como el receptáculo de las personalidades, las aptitudes, las historias y quizá incluso las almas de sus adversarios decapitados o simplemente pacificados; y, además, se presentaba a sí mismo como el apogeo del pasado y el presente de su pueblo, y el motor de su futuro.

Pero ahora el emperador se ha enamorado. En su palacio lo espera su concubina, Jodha, a quien se entrega con devoción y apetencia, prefiriéndola mil veces a su esposa recelosa y a sus

muchas otras amantes. El amor, este amor en particular, por primera vez lo hace vacilar, lo induce a pensar que un “Nosotros” nunca será capaz de amar. Y ello por el simple hecho de que en él está contenido todo, también lo que debiera ser supuestamente distinto o hasta contrario, pero que nunca podrá ser ajeno y, por lo tanto, nunca será objeto de deseo, de descubrimiento, de anhelo. El rey del mundo ha encontrado por fin un “Tú” que lo coloca ante el dilema de si seguir siendo una totalidad abrumadora pero estática, o entregarse a la duda existencial que la fiebre de amor le ha despertado. Para ese “Tú”, él debe convertirse en un “Yo”, no hay remedio. Ahora bien, ese “Tú” del que se habla (y aquí se halla el dato más sugestivo), a saber, Jodha, no existe; mejor dicho, sí existe, pero su existencia no es de la misma especie que la de otros protagonistas del relato: ella es un personaje inventado por el mismo Akbar, una dulce sombra de su “Yo”, que recién se ha desprendido del peso de la multitud, una suerte de medicina con la que él se desembaraza de todo lo innecesario, en *primis* del peso de ser considerado un verdadero dios. Es notable, sin embargo, como Jodha, en el transcurso de la historia, vaya adquiriendo consistencia. Su silueta fantasmal se vuelve, poco a poco, más y más densa, como si la novela le fuera proporcionando, de manera gradual, materia y cuerpo. Al principio, ella se entrega por completo al deseo de su amo, pues no deja de ser una mera imagen de la mente de este, pero, en la medida en que Akbar va conociendo los pormenores de otra historia, aquella de la princesa Qara Köz, Jodha comienza a tomar las riendas de su destino y a separarse de las fantasías de su creador. La novela le otorga el poder del pensamiento y la palabra,

la introduce en los placeres de un lecho caliente, el lecho, por si fuera poco, de un emperador, tal vez el más grande y poderoso de todos los tiempos. Y la hace morir, precisamente, por mano de Qara Köz, quien, al final de la novela, logra recuperar aquello que su miserable destino le había en un principio arrebatado: su reino, la India, y su rey, Akbar. Este ha encontrado finalmente otro “Tú”, uno, como irá él mismo descubriendo, de una naturaleza muy singular; especial, me atrevería a decir.

Quienes decidan leer esta novela (uno de mis propósitos, al comentar parte de su estructura, es invitar a que el lector tome este libro en sus manos) verán que Qara Köz también es producto de lo que aparenta ser una fantasía, la de otro “Tú”, en cuyos ojos pueden plantarse aquellos de Akbar; ese “Tú” es real, tangible; es el de un viajero misterioso, muy probablemente un embustero que dice poseer un secreto cuyo destinatario no puede ser otro que el emperador. Este viajero se identifica ante el rey con el nombre de Mogor dell'Amore (aunque para los italianos sea conocido como Nicola Vespucci y para los ingleses como Uccello di Firenze) y, cosa al parecer increíble, afirma ser su tío. Su madre, dice, se llamaba Angélica y, como la reina del Cathay que saca de quicio al Orlando de Ludovico Ariosto, era una princesa Mogol. Si lo que afirma Mogor es cierto, Qara Köz es la tía abuela de Akbar. Ella había sido raptada, hacía mucho tiempo, por el rey de Samarcanda, quien, al ser derrotado él mismo, al cabo de unos años, por el príncipe de Persia, se la había entregado a este. La hermosa princesa, junto con su esclava Espejo (así llamada por ser tan bella como su ama), se había quedado en este país alrededor de diez años, hasta el día en que también el Sha hubo de rendirse a otro poderoso empe-

rador: el sultán otomano. Del país turco, junto con Espejo y un guerrero, Argalia, de quien se había enamorado, la princesa llega a Italia, a la opulenta Florencia. Ahí, por su belleza sin par y por su fama de extraordinaria hechicera, se convierte en la mujer más anhelada de la ciudad, en una auténtica leyenda: la encantadora de Florencia.

Qara Kóz sin velo –en el papel de Angélica– había alcanzado la plenitud de sus poderes femeninos y ejercía la plena fuerza de esas dotes sobre la ciudad, empañando el aire con una benévola bruma que henchía el pensamiento de los florentinos de imágenes de amor paterno, materno, filial, carnal y divino. Panfletistas anónimos la declararon la reencarnación de la diosa Venus. Sutiles fragancias de reconciliación y armonía impregnaron el aire. La gente trabajó con mayor ahínco y mejor rendimiento, la calidad de la vida familiar mejoró, el índice de la natalidad aumentó, y todas las iglesias se llenaron. Los domingos, en la basílica de San Lorenzo, el clan de los Médicis escuchaba homilías que ensalzaban las virtudes no solo de los principales miembros de su poderosa familia, sino también de su nueva visitante, la princesa no solo de la remota India o Cathay, sino también de nuestra propia Florencia. Eran los días radiantes de la hechicera.

La gran ciudad del arte, de los mecenas sabios y poderosos, de los monjes irritados (y, a la postre, quemados en la hoguera), de los descubridores de nuevos mundos, de las hermosas mujeres pintadas en los cuadros de sus excelentes artistas, esta gran ciudad divina, no menos eterna que Roma, esta urbe magnífica que embruja tanto al forastero como al natural ha sido, a su vez, por ley de contrapaso, hechizada, vencida, conquistada. Los ojos

negros de Qara Köz la gobiernan como si fueran riendas invisibles conduciendo una manada de caballos. La virtud ha regresado, la dicha llena las calles, los palacios, las casas y hasta los burdeles; los florentinos han olvidado la fanática prosopopeya con la que Savonarola los había injuriado desde el púlpito de Santa María de la Flor, por sus costumbres blandas y por su arte irreverente. El rostro divino de una hechicera les ha enseñado ahora la verdad. Pero nunca hay que olvidar que, dentro de toda dicha, siempre llega a germinar un fruto oscuro. Las mujeres son celosas, los moralistas están al acecho, el poder no tolera que se le ponga en ridículo, por lo que habrá una lucha: Lorenzo II (hijo de Julián de Médici), un hombre receloso, incontinente y vengativo que había intentado matar a Argalia “el Turco” para quedarse con su esposa Qara Köz, muere.

Al día siguiente el río se había secado. Por la ciudad corrió la noticia de que Lorenzo de Médici estaba mortalmente enfermo, y aunque nadie lo dijo en voz alta, todo mundo sabía que la enfermedad era el terrible morbo gallico, o lo que es lo mismo, la sífilis. La falta de agua en el Arno se vio como un mal augurio. Los médicos de Lorenzo lo atendían las veinticuatro horas, pero habían muerto tantos florentinos de esa enfermedad desde que empezó a propagarse por Italia veintitrés años antes, que pocos esperaban que el duque sobreviviera. Como de costumbre, media ciudad achacaba la enfermedad a los soldados franceses, mientras la otra media sostenía que la habían traído los marinos de Cristóbal Colón de sus viajes, pero a Qara Köz no le interesaban esas habladurías. Esto ha sucedido antes de lo que me esperaba –dijo a Espejo– y, por lo tanto, es solo cuestión de tiempo que las sospechas recaigan sobre mí.

Y las sospechas, puntualmente, recaen en ella. La muchedumbre, enfurecida, asedia el palacio en que se aloja la hechicera. En su ayuda llega Argalia, acompañado por sus fieles jenízaros, quien logra salvarla, perdiendo en el intento la vida. Sus amigos de infancia, Niccoló Macchiavelli (el “Macchia”) y Agostino Vespucci (“Ago”) terminan el trabajo empezado por “el Turco”, salvando la vida de la mujer, quien, finalmente, abandona Florencia en compañía de aquel que nunca había viajado y que jamás había pensado hacerlo: Ago Vespucci, el cual, sospecho, tuvo algo que ver con la paternidad de Mogor dell'Amore: el hechicero de Oriente.

En Sikri, la gran capital de Akbar, Qara Köz vuelve a convertirse en una leyenda. Su espectro ha sustituido al de Jodha, las palabras de los filósofos la celebran, las calles de la ciudad están repletas de su presencia, las mujeres del gran emperador la han aceptado como una de ellas. Sin embargo, como todo mundo sabe, Qara Köz no es más que un cuento, no está ahí: tras haberse escapado de Florencia, había llegado a Génova, para que de esa ciudad se embarcara, según el relato de Mogor, hacia el *Mundus Novus*, al otro lado del Mar Océano, donde las leyes normales del espacio y del tiempo no se cumplen. En esas tierras lejanas, Occidente había encontrado otro Oriente, y su imaginación se había librado del peso de sus antiguas represiones. Animales fantásticos poblaban aquellas latitudes, ciudades de oro y plata las atiborraban, monos voladores, serpientes emplumadas y dioses de humo, las dominaban. Todo era una barahúnda, un gran festín de los sentidos y de la vida, aunque para dominar aquellas tierras, los hombres habían tenido que poner mano a la espada y derramar mucha sangre.

Y sin embargo era allí donde ella había ido la princesa delincuente de la casa de Timur y Temüjin, la hermana de Babur, la hermana de Janzada, sangre de su sangre. Ninguna mujer en la historia del mundo había hecho un viaje como el suyo. Él la amaba por ello y también la admiraba, pero a la vez estaba seguro de que su viaje al otro lado del Mar Océano era una especie de agonía, una muerte antes de la muerte, porque también la muerte era una travesía de lo conocido a lo desconocido. Ella había zarpado rumbo a la irrealidad, a un mundo de fantasía que aún estaba cobrando forma en los sueños de los hombres. El espectro que rondaba por su palacio era más real que la mujer de carne y hueso del pasado que abandonó el mundo real por una esperanza imposible, tal como en otro tiempo había abandonado el mundo natural de la familia y las obligaciones por las elecciones egoístas del amor. Soñando con encontrar el camino de vuelta a su lugar de origen, con reunirse con su yo anterior, se perdió para siempre.

Agudos y, al mismo tiempo, amargos pensamientos estos de Akbar, quien aún no había reparado en que Qara Köz, más que a La Española, había llegado a las páginas de una historia, la de *La encantadora de Florencia*: “Angélica, mi madre –le dice Mogor a Akbar–, vivió largo tiempo en aquellas remotas regiones”. Sus hechizos allí se potenciaron debido a la imprecisa naturaleza del tiempo y, por tal motivo, pudo vivir larguísimo años hasta que su esperanza de regresar al país natal se perdió para siempre. Y murió.

Akbar no le cree ni pico a Mogor. Es evidente que ese rubio es un embustero pero, al fin y al cabo, la historia que le ha contado ya es su historia, pues los fantasmas que la recorrían han adquirido materia pesada, los humos se han congegado alre-

dedor de algo tangible. Y ese “Tú” que Akbar sigue buscando, descubre haberlo encontrado en esa mujer que se ha escapado hacia el Oriente, el cual, geográficamente, es un Occidente. Esta mujer ha vuelto finalmente a su lugar de origen, llevada a cuestas por un personaje de dudable identidad, un personaje que es, de hecho, una historia. En una de estas noches de sueño, Qara Köz se le manifiesta a Akbar y le confiesa que ella siempre había sido estéril; por tal razón, la madre de ese rubio mentiroso no podía ser ella. La hija de Espejo, su esclava, su leal compañera, su sombra y su media alma, ella, sí lo fue:

La hija de Espejo fue el espejo de su madre y de la mujer cuyo espejo había sido Espejo. Y hubo muerte, sí. La mujer que tenéis ahora ante vos, a quien habéis traído de regreso a la vida, fue la primera. Después de eso, Espejo crió a su hija haciéndola creer que era lo que no era, la mujer que la madre de la niña en otro tiempo había reflejado y también amado. El desdibujamiento de las generaciones, la pérdida de las palabras “padre” e “hija”, la sustitución de otras palabras incestuosas. Y lo que soñasteis que hizo su padre, sí, eso fue tal cual. Su padre, que se convirtió en su marido. Se perpetró el crimen contra la naturaleza, pero no fui yo, y ningún hijo mío se envileció de esa manera. Nacida del pecado, murió joven, sin saber quién era. Angélica, Angélica, sí. Ese era su nombre. Antes de morir envió a su hijo a buscarlos para pedir lo que no le correspondía. Los criminales guardaron silencio junto a su lecho de muerte, pero cuando espejo y su señor comparecieron ante su Dios, todos sus actos eran conocidos. Así que la verdad es esta. Niccolò Vespucci, educado para creer que nació de una princesa, era hijo de una hija de Espejo. Tanto él como su madre eran inocentes de todo engaño. Eran los engañados.

Qara Köz es una apariencia que cuenta una verdad. Una verdad abrumadora, por cierto, pero que redime a Akbar de la duda, entregándole la certeza de que Mogor es un hombre inocente, hijo también de un engaño. ¿Dónde rascar para encontrar el fondo de la verdad o de la mentira? Parece imposible hacerlo, porque, desde el principio, todo lo que se cuenta es de incierta procedencia, todo personaje es una fantasía de otro, toda historia se desprende de otra, y el origen de ese todo también resulta de este sueño, como en la historia del pintor Dashwanth. Este, encargado por el mismo emperador de teñir la vida de su tía abuela Qara Köz, se entrega con tanta intensidad a su obra que llega a perderse en ella:

Los compañeros de Dashwanth comenzaron a espiarlo, porque habían empezado a temer que pudiera sufrir algún daño, tan profunda era su melancolía. Lo vigilaban por turno, y no les resultaba difícil porque él solo tenía ojos por su trabajo. Lo vieron sucumbir a la locura final del artista, lo oyeron coger sus obras y abrazarlas, susurrando: Respirad. Pintaba lo que acabaría siendo el último cuadro de la serie llamada Qara-Köz-Nama, las Aventuras de la señora Ojos Negros. En esta vertiginosa composición transcontinental, Ajenjo Kan aparecía muerto en un rincón, desangrándose en el Mar Caspio, que era un hervidero de monstruos con aletas. En el resto de la pintura, el vencedor de Ajenjo, el sha Ismail de Persia, recibía a las damas mogoles en Herat. El rostro del rey persa presentaba una expresión de melancolía dolida, que recordaba al emperador el característico aspecto del propio Dashwanth, y dedujo que este semblante lastimero podía ser la manera elegida por el artista para introducirse en la historia de la princesa oculta. Pero Dashwanth había ido aún más lejos. El simple hecho era que, pese a la casi continua vigilancia de

sus iguales, se las había arreglado, a saber cómo, para esfumarse [...] El misterio fue resuelto inevitablemente por Birbal. Una semana y un día después de la desaparición de Dashwanth, el más sabio de los cortesanos de Akbar, que había estado escrutando la superficie de la última y única pintura que se conservaba de la princesa oculta con la esperanza de hallar alguna pista, advirtió un extraño detalle técnico en el que hasta entonces nadie había reparado. Daba la impresión de que la pintura no acababa en la orla con que Dashwanth la había encuadrado, sino que, al menos en el ángulo inferior izquierdo, seguía por un trecho debajo de ese ornado marco de cinco centímetros de altura. El cuadro fue devuelto al obrador, y bajo la supervisión de los dos maestros persas, la cenefa pintada se separó cuidadosamente del cuerpo central de la obra. Cuando la sección oculta de la pintura se reveló, los espectadores prorrumpieron en exclamaciones de asombro, ya que allí, agazapado como un pequeño sapo, con un gran haz de pergaminos bajo el brazo, estaba el gran pintor Dashwanth, el artista del grafito, Dashwanth, el hijo del portador de palanquín y el ladrón de la serie Qara-Köz-Nama, Dashwanth, incorporado al único mundo en el que ahora creía, el mundo de la princesa oculta, a quien él había creado y quien luego lo había descreado a él. Había realizado una hazaña increíble que era justo la opuesta a la alcanzada por el emperador cuando concibió a su reina imaginaria. En lugar de dar vida a una mujer de fantasía, Dashwanth se había convertido él mismo en un ser imaginario, impulsado (como había sido impulsado el Emperador) por la arrolladora fuerza del amor. Si la frontera entre los mundos podía cruzarse en una dirección, comprendió Akbar, podía cruzarse también en la otra. Un soñador podía convertirse en un sueño.

La historia del pintor Dashwanth es una verdadera declaración estética: ¿Soñamos o somos soñados? ¿Creamos o somos crea-

dos? ¡Qué genialidad la invención del pasivo!, pues nos lleva a plantearnos la inquietud de si somos o no los artífices de nuestra propia historia. La respuesta es ambigua. ¿En qué momento esa historia se nos escapa de las manos? ¿Hay algo que podamos hacer para que eso no suceda? En suma, preguntas normales en el hombre; preguntas a las que quizá es imposible contestar, pero que la novela, y esta novela en particular, es capaz de ejemplificarnos por conducto de su arquitectura. En ella, el paso de la realidad al sueño simplemente desaparece. El narrador usa un truco sencillo para lograr el éxito de su asombrosa fabulación: nos introduce en el mundo de los espejos, de los dobles que no son iguales. El doble señala un antagonismo en el seno de la creación, dado que al creador le es imposible salirse de ella. Él quiere estar adentro, quiere ser partícipe de esa historia que lo fascina, y pronto se convierte en un personaje sin que se dé cuenta de ello. Para estar adentro (como personaje) y afuera (como creador), para cubrir simultáneamente las dos funciones, no tiene más remedio que inventarse un doble, alguien que lo rete a separarse de su pretensión de ser uno. Este desdoblamiento hacia un tercer personaje, el cual no coincide ni con el “Yo” creador ni con el “Tú” creado, es alguien que hace que este “Él” indeterminado, el cual, como Dios, vive en su plenitud desinteresada y hartó arrogante, llegue a perder su unidad, a deflagrar, a ser otro: Qara Köz, o Angélica, o la señora Ojos Negros, o la hechicera de Florencia, cuenta también con su Espejo, quien termina convirtiéndose en la abuela de Mogor dell'Amore, alias Niccoló Vespucci, alias Uccello di Firenze. Este es una suerte de azaroso compendio de los tres grandes amigos de Florencia: Ago Vespucci, il Macchia y

Antonino Argalia; Akbar es el “Nosotros” que, dudando, llega a verse como un “Yo” en el “Tú”, primero de Jodha y luego de Qara Köz; Argalia anticipa su regreso a Florencia por conducto de Angelique, el palacio de la memoria, donde está registrada la historia de este imberbe muchacho, quien, tras la peste que azotara la ciudad durante su niñez, resuelve irse, para regresar, muchos años después, como Argalia “el Turco”, el héroe que, como ningún otro (incluido el mismo Orlando, primero enamorado, luego furioso), sabe cómo arreglársela con la otra indomable heroína: Angélica, precisamente, salida de la pluma de estos enormes poetas épicos del renacimiento italiano que son Boiardo y Ariosto. Y la novela también tiene sus propios espejos: el de los Orlandos apenas mencionados, por ejemplo; el de *Las mil y una noches*, cuya presencia es palpable, no solo en su estructura, que está hecha de historias que caen una dentro de otra, sino por la frecuente referencia a números a los que siempre el narrador termina agregando una unidad; el de *Il Milione*, cuyo autor, el veneciano Marco Polo, quizá sea también, como Mogor, un embustero, un fabulador, alguien que nos ha contado la historia de un viaje que jamás realizó. Oriente es el espejo de Occidente y Occidente el de Oriente. Los dos mundos, en apariencia muy distantes, parecen estar envueltos en un vapor de sueño, y la realidad de los personajes que en esta niebla se congregan descansa en la unidad estética de la obra, en *La encantadora de Florencia*. Esta se perfila como el núcleo del que emana el magma caliente de la creación novelesca. La novela, como Akbar, quiere ser, quiere abandonar ese “Nosotros” genérico y estático para, con Mogor, iniciar su viaje, mismo que la llevará de regreso a ese Oriente que había perdido. Y lo hará,

finalmente, caminando rumbo a la última frontera de Occidente, a este *Mundus Novus* que no es ni este ni aquel, sino otro, el tercero. Al final, el narrador también, como Dashwanth, termina viéndose en un espejo: el de la misma novela, la cual, de ser su creación, se convierte en su creadora. El narrador desaparece, y el único que puede encontrarlo es el lector, aquel “Tú” que le devuelve su rostro, haciéndolo regresar, después de un largo viaje, a esta forma de lo indeterminado, a este *Selbst* del que había partido hace mucho tiempo. *La encantadora de Florencia* reescribe la historia de la novela por conducto del arquetipo del espejo: es su gemela, su revés, su parodia. Ella vulnera las fronteras de los mundos, tanto de los reales como de los imaginarios, los convierte en uno y, gracias a eso, nos hace ver qué tan pobres son los argumentos de quienes pretenden encajarse en una identidad intransigente.

Lo que he comentado hasta ahora no es nada en comparación con la verdadera interrogación, aquella que apremia a los espíritus más desasosegados; más, incluso, que a los neuróticos: ¿Quién soy yo? Cuando, hace pocos instantes, me hice esta pregunta con el propósito de continuar escribiendo estas líneas, lo primero que vino a instalarse en mi mente fue un comentario de Enrique Vila-Matas acerca de cómo se hizo de su estilo queriendo imitar al de Gombrowicz.

Queriendo parecerme a él, había acabado por parecerme a mí mismo. Al comentárselo al genial Sergio Pitol –traductor y gran admirador de nuestro escritor– se limitó a decirme que había una aspiración de Gombrowicz con la que se identificaba por encima de cualquier otra y esa no era otra que la voluntad de ser uno mismo a pesar del conocimiento de que son los

demás quienes nos crean. Seguramente estaba refiriéndose a una frase clave en los Diarios de nuestro escritor: -No sé quién soy, pero sufro cuando me deforman, eso es todo-. A mí me pasa lo mismo ahora. Creo que a lo largo de estos últimos años he hecho muy bien en decir que no sé quién soy -soy, en todo caso, cualquier escritor menos Gombrowicz-, pero que pido que no me expliquen los otros quién soy, pues para eso prefiero ser Gombrowicz.

Estas palabras del escritor catalán me conducen a *La conciencia de Zeno*, de Italo Svevo. Decía Wittgenstein que los tratamientos de Freud eran mitologías. Sí, porque la conciencia es materia poética más que científica. Eso Jung lo había entendido mucho mejor que el Mago de Viena, adentrándose en el misterio del arte alquímico, visitando sus sótanos, y esperando que, de ese hervor provocado por la mezcla de los elementos, surgiera el fondo de la conciencia, posiblemente sobre una bandeja de oro. Pero Jung, tal vez, no había pensado que el cuarto oscuro de la alquimia, con sus vasos comunicantes y sus ollas humeantes, pudiese ser una novela. Svevo sí lo pensó, y se mofa de todo aquello que, en su tiempo, pretendía develar el psicoanálisis científico. El perfil del médico que traza su protagonista, Zeno Cosini, al opinar acerca de su tratamiento, semeja mucho a la de alguien que conocemos:

Si las horas de concentración junto al doctor hubieran seguido siendo interesantes, hubiesen seguido aportándome sorpresas y emociones, no las habría abandonado o, para hacerlo, habría esperado el final de la guerra, que me impide cualquier otra actividad, pero ahora que sabía todo, es decir, que se trataba de una simple ilusión tonta, un truco válido para

conmover a alguna vieja histérica, ¿cómo podía soportar la compañía de aquel hombre ridículo, con sus ojos, que pretenden ser escrutadores, y su presunción, que le permite agrupar todos los fenómenos de este mundo en torno a su importante teoría? Voy a emplear el tiempo que me queda libre escribiendo. Por lo pronto, voy a escribir con sinceridad la historia de mi tratamiento. Entre el doctor y yo había desaparecido cualquier sinceridad y ahora respiro. Ya no se me impone ningún esfuerzo. No debo someterme a una fe ni debo simular profesarla. Precisamente para ocultar mejor mi pensamiento auténtico, me creía obligado a demostrarle una gran consideración y él aprovechaba para inventar cada día otras nuevas. Había que poner término a mi tratamiento, porque se había descubierto mi enfermedad. No era otra que la diagnosticada en su época por el difunto Sófocles al pobre Edipo: había amado a mi madre y, al parecer, había querido matar a mi padre.

Hasta aquí las confesiones de Zeno parecen una simpática confutación de la principal y más conocida tesis freudiana. Pero Zeno, y esto lo descubrimos leyendo atentamente sus memorias (publicadas además por su doctor, quien se quiere vengar de su viejo paciente), es un hombre voluble, tornadizo, muy poco inclinado a ser sincero hasta consigo mismo. Al lector le da la sensación de que no puede confiar demasiado en sus palabras y que su recurso de la autobiografía solo ha sido otra manera (aunque muy inteligente) de ocultarse. Dicho de otro modo, la única verdad que se desprende de las confesiones de Zeno es una verdad estética. Él en ningún momento exhibe su conciencia, sino que espera sacarse una de la manga por conducto de la escritura. Allí reside su autenticidad, aunque fuera una que escapa por completo a su propósito de ser sincero. La

escena en que pretende pedir la mano de la mujer que cree amar es de las más cómicas de la literatura moderna: Zeno está resuelto a manifestar su petición de matrimonio a Ada, la mayor de las muchachas Malfenti; lo hace durante una reunión de familia en la que están presentes todos, incluso el otro pretendiente de Ada, Guido Speier, quien más tarde se convertirá en su mejor amigo. El caso es que la mujer lo rechaza, pues, en el fondo, parece despreciarlo, casi odiarlo, y Zeno, abatido por una respuesta que no esperaba, en medio de una crisis nerviosa, víctima de su enfermedad, decide proponerle lo mismo a la hermana más joven, Alberta, la cual también se niega, aunque de una manera mucho más cordial, alegando que ella quiere estudiar para ser escritora. Sin casi darse cuenta de ello, dirige la misma pregunta a la última de las hermanas, Augusta, la fea, la regordeta, aquella con quien jamás hubiera pensado casarse y a quien días antes, por si fuera poco, había confesado, por un error absurdo, su amor por Ada, su hermana. Augusta, pese a que sabe que él no la ama, acepta su proposición, justificándola con que está dispuesta a vivir por él, a ayudarlo. Todos los felicitan, incluso Ada, y Zeno, de un día para otro, ya está casado, aunque sigue y seguirá estando enfermo. Su vicio, el cigarro, por el cual había acudido al terapeuta, lo acompañará hasta el fin de su vida, signo de que la enfermedad jamás lo abandonará.

Zeno recuerda un poco a Leopold Bloom, quien fuera la creación de aquel James Joyce que tuvo por alumno de inglés al mismísimo Svevo durante su estancia en la ciudad de Trieste. Pero la subjetividad de Bloom, al contrario de la de Zeno, está volcada hacia el exterior. Él no se analiza, no se inclina a

interpretar ora esto ora aquello de su conducta, en ningún momento declara sentirse enfermo. No son estas, desde luego, las intenciones estéticas de Joyce, aunque da la impresión, leyendo su *Ulises*, de que este sea también, entre muchas otras cosas, una parodia del género intimista, como también lo es la obra principal de Svevo, aunque de manera muy diferente. En ambas nos adentramos al interior de un punto de vista, de una mirada: en el *Ulises* es la escritura la que observa. Los pensamientos de Bloom no parecen verdaderos pensamientos, son imágenes que se sueltan por inercia narrativa. En cambio, en *Zeno* todo aparenta surgir de una conciencia que se vigila a sí misma, aunque pronto nos damos cuenta de que eso es un vil engaño y, como en Bloom, las palabras empiezan a tomar vida propia, como si se crearan a sí mismas y no necesitaran del soporte de nadie. Algunos podrían pensar, superficialmente, que el lugar de donde ellas proceden sea el subconsciente, pero se equivocarían, a menos que nos atreviéramos a afirmar que el subconsciente y la literatura son lo mismo, y que de ambos emerge aquello que lo evidente suele ocultar. Pero cuidado: el manifestarse de las represiones no necesariamente coincide con el hallazgo de la verdad, sino que nos coloca ante la evidencia de que, en un momento dado, podemos ser cualquiera, hasta el enemigo que más nos repugna. *Zeno* es un hombre que encuentra en la escritura la única manera de verse intacto. Esta, sin embargo, no le asegura una identidad moral, sino apenas una estética. Y al final no lo cura, porque su enfermedad es la enfermedad de todos los hombres. No hay remedio para ella. Así termina la novela de Svevo:

Cualquier esfuerzo por conseguir la salud es vano. Esta solo puede pertenecer a los animales que conocen una única evolución: la de su organismo. Cuando la golondrina comprendió que su única posibilidad de vida era la emigración, aumentó el músculo que mueve sus alas y que se convirtió en la parte más importante de su organismo. El topo se metió bajo tierra y todo su cuerpo se adaptó a su necesidad. El caballo creció y transformó su pezuña. No conocemos la evolución de algunos animales, pero habrá existido y nunca habrá perjudicado a su salud. En cambio, el hombre, el animal con gafas, inventa instrumentos fuera de su cuerpo y, si quien los inventó gozó de salud y nobleza, quien los usa casi siempre carece de ellas. Se compran, se venden y se roban los instrumentos y el hombre se vuelve cada vez más astuto y más débil. Es más: se comprende que su astucia aumenta en proporción a su debilidad. Sus primeros instrumentos parecían prolongaciones de su brazo y solo podían ser eficaces por la fuerza de este, pero ahora el instrumento ya no guarda relación con esa extremidad y el instrumento es el que crea la enfermedad con el abandono de la ley, que fue la creadora en toda la Tierra. La ley del más fuerte desapareció y perdimos la saludable selección. Necesitaríamos algo muy distinto del psicoanálisis: conforme a la ley del poseedor del mayor número de instrumentos prosperarán enfermedades y enfermos. Tal vez gracias a una catástrofe inaudita, producida por los instrumentos, volvamos a la salud. Cuando no basten los gases venenosos, un hombre hecho como los demás, en el secreto de una habitación de este mundo, inventará su explosivo inigualable, en comparación con el cual los explosivos existentes en la actualidad serán considerados juguetes inofensivos y otro hombre, hecho también como todos los demás, pero un poco más enfermo que ellos, robará dicho explosivo y se situará en el centro de la Tierra para colocarlo en el punto en que su efecto pueda ser máximo. Habrá una explosión enorme que nadie oír y

la Tierra, tras recuperar la forma de nebulosa, errará en los cielos libre de parásitos y enfermedades.

Me acuerdo de que cuando terminé de leer *La conciencia de Zeno*, pensé de inmediato en cómo la escritura, que sin duda es uno de estos instrumentos letales mencionados por el narrador, podría causar el fin del mundo. Quise figurarme, sin éxito, una bomba cuyo núcleo central, hecho de un material que quizá abunde en otros planetas, fuera bombardeado (pido perdón por la redundancia) por una cantidad potencialmente infinita de historias, y que de ese continuo golpeteo se produjera una fisión cuya consecuencia natural fuera un estallido de proporciones bíblicas, es decir, aniquiladoras. El hombre, y no solo él, sucumbiría bajo el peso de sus ficciones. Sigo reflexionando, y pienso que estas mortíferas extensiones de las que habla Zeno nacen con la humanidad. El hombre es destinado, desde el comienzo, a perecer. Su nacimiento coincide con su muerte. Sterne, que eso lo había entendido de sobra, inventa un personaje a quien ya conocemos, Tristram Shandy, el cual no quiere nacer porque sabe que este suceso tan sencillo arrastra irremediablemente la semilla de la muerte. Quizá el tiempo no sea otra cosa, entonces, que esta efímera esperanza de vida, no más que una ilusión, un gran embuste orquestado por un bromista con pretensiones de inmortalidad. Nosotros somos su sueño, pero él ¿de quién lo será? No lo sé, no me interesa, solo espero que mi ordenador no me explote en la cara ahora mismo.

Alguien se echó un gran pedo

Alguien se echó un gran pedo, sí, un gran pedo. Quizá porque lo que había comido le cayó de la fregada, o más bien porque había mezclado demasiadas cosas: coles de Bruselas con chocolate, leche con tacos al pastor, salchichas con queso crema (esta última combinación, pensándolo bien, podría ser objeto de experimentación), ¡vaya uno a saber! El caso es que se echó un gran pedo, y que de esa mónada originaria de gases se separaron partículas de todo tipo, que encontraron su aspecto propio al distanciarse de aquel densísimo apretamiento que antaño les ofreciera cobijo. Y de la unidad surgió la diferencia. La primera luz del universo fue encendida por un fuego pestífero, una masa de energía semejante a un caldero alquímico aderezado con alas de murciélago, lenguas de serpiente y chayotes capeados.

Tardó muchos años el GDP (Gran Dador de Pedos) en recuperarse de aquella tragedia. Primero tuvo que arreglársela con su cuerpo, ¿cómo sanar las heridas?, ¿cómo volver a poner en su lugar aquello que ya se había escapado? Era preciso encontrar otro aspecto, otro equilibrio, otro compromiso. Segundo, le cayó el veinte de que se había metido en un maldito lío psicológico, porque ahora debía negociar con las partes que se habían ido, pues ellas habían tomado vida propia, y a él lo habían dejado como un estúpido, viéndose convertido en uno cualquiera, uno

más dentro de aquel nuevo mundo poblado de desconocidos. ¿Quién soy yo?, fue la primera pregunta que se hizo y, al no encontrar respuesta alguna para esa tamaña inquietud, decidió ir a descascar un rato, según él, aunque en realidad resulta que durmió más de nueve millones de años. Pero había sucedido algo extraordinario durante ese tiempo, algo que nadie hubiera podido predecir: dos planetas (o un planeta y su satélite) habían chocado violentamente por sabrá Dios qué razón física; uno había colapsado sobre otro, y de ese accidente había resultado un masa rocosa al rojo vivo que, con el tiempo (mucho), se había enfriado gracias a los gases de su combustión interna, los que, a su vez, habían ido dibujando foscas nubarrones sobre un cielo que se acababa de estrenar (mejor llamarlo, por el momento, atmósfera) y del que, de repente, habían iniciado a desprenderse pequeñas y grandes gotas de un líquido comúnmente conocido como agua, mismo que había creado poco a poco un inmenso océano. De ahí, finalmente, ayudado por el calor del astro protector, el relativamente lejano sol, cobró vida la vida. ¿En qué momento tuvo lugar el paso de la vida pétreo a aquella de los fluidos orgánicos? ¿Cuándo se inventó el principio de putrefacción? Nadie lo sabe. Sabemos, en cambio, que esa muy original forma de asociación de la materia hizo del mundo un lugar espectacularmente variado. La Tierra, de ser un lugar inhóspito y con paisajes tendencialmente uniformes, al cabo hubo de convertirse en una especie de Paraíso terrenal, atiborrado de formas tan exuberantes que la memoria de la bestia más sencilla, en el caso de que un ser así ya existiera, jamás hubiera alcanzado a registrarlas todas. El GDF hubo de percatarse pronto de ello. Ese espectáculo no podía ni debía pasar desapercibido. Alguien

tenía, a fuerza, que dar testimonio de su existencia y reparó al fin en la idea de que el único ser capaz de celebrar aquella maravilla fuera aquel dotado de algo que se le ocurrió llamar *conciencia*. Esa criatura, al ser moldeada en el barro, y tras habersele insuflado la energía vital gracias a un glorioso pedo (el procedimiento fue exactamente como mi lector se lo imagina: el gran culo del excelso Dador colocado sobre la boca del muñeco de barro), se había levantado de improviso, atacado por un violento conato de vómito, el cual, al esfumarse por falta de alimento adquirido, dejó apenas un chorrillo de bilis en el suelo y, hecho más importante, la algarabía del descubrimiento del aire y la respiración. En suma, ese ser membrudo, provisto de varias terminaciones colgantes, se había descubierto vivo y, al no saber qué significaba eso, optó por elegir un artificio con el cual intentar revertir un poco aquella ausencia de sentido; uno, por cierto, que no existía, a saber, la palabra, con la que podían ensayarse miles de combinaciones, una de las cuales terminó siendo su nombre: Adán. Pero ahora la pregunta era otra: ¿quién era Adán?, ¿a qué categoría general pertenecía este nombre propio? El paso del nombre al hombre fue muy sencillo. Un mero caso de pronunciación o, si se quiere, una rima de las más idiotas. Así fue como Adán inventó también la poesía.

En un principio, el pobre se sentía solo. Para no aburrirse, comenzó a nombrar más y más cosas, decidido a ocupar el principio de discriminación como brújula para poder orientarse en aquel abrumador enredo de formas. Él sabía que este procedimiento no era el correcto, sabía que las palabras apenas servían para dar, cuando mucho, una ilusión de verdad, pero, al fin y al cabo, ¿qué podía hacer con las pocas herramientas que

tenía a su disposición? El acto simbólico era una obligación y no una decisión. El GDP, debido a la desilusión que se había llevado tras la separación primigenia, solo le había concedido al hombre un entendimiento de segundo orden, y para que este fuese efectivo, había hecho que las palabras fueran el velo más apropiado para ocultar las esencias verdaderas, aquellas de las que está hecho el universo. Y no solamente las palabras sino los malditos sentidos, tan ingenuos en creer que solamente cinco de ellos pudiesen acabar con el gran concierto de la totalidad. No, las relaciones eran demasiadas y, por ello, incontrollables. Una mente pensante ni de lejos estaba capacitada para verlas y ordenarlas todas, por lo que la única manera de entender algo dentro de aquel marasmo era echar mano de las asociaciones libres, dar rienda suelta a las ocurrencias disparatadas (¿acaso no se había ya inventado la poesía?), y la mejor manera de aterrizar ese plan consistía en ejecutar unas cuantas acciones sencillas: tirarse en una hamaca, observar el cielo y tragarse una cerveza. La ética, finalmente, había nacido.

Lamentablemente, en este mismo momento, algo entorpeció la actitud platónica de Adán; una voz antipática y estridente le susurraba al oído, o eso le pareció, que él no era más que un huevón: “¿Qué estás haciendo ahí, pinche flojo de mierda? ¿Para qué te arrojé sobre ese jardín tan bonito? ¡Haz algo! Levántate, espabilate. El mundo está hecho para ser ajustado a la voluntad de uno. El mundo es tu creación. No seas cobarde. Impón tu ley. Sé feliz”. Esa voccecita molesta, Adán no sabía de dónde venía. Él la oía, pero no alcanzaba a acertar su procedencia. Se dijo que, casi ciertamente, era una voz interior, por lo que la duda que inmediatamente lo asaltó ya no concernía al

dónde sino al quién. ¿Se había vuelto loco por causa de su tremenda soledad?, ¿o más bien esa era la manera de comunicarse del ser superior, ese susurro foráneo que se disfraza de coincidencia con uno mismo?:

Carajo, ese debe ser Dios. Dios me habla. Antes no podía oírlo porque las palabras me eran ajenas, pero ahora todo es diferente: el verbo actúa sobre de mí. Aún no he decidido si rendirme a él o hacerle ver mi fuerza. Pero lo cierto es que esa voz desabrida sigue ahí. Ella dice que me ha creado, y tal vez eso sea cierto, pues ¿de qué otra manera pude llegar aquí?, ¿quién me trajo? Una fuerza superior, sin duda. Eso de quererme rebelar, tendré que pensármelo bien. Mejor ponerse flojito y a ver qué onda. De ese su poder de comunicación, deduzco que conmigo, en el caso de que quisiera, podría hacer cualquier cosa. Podría lanzarme un rayo y partirme a la mitad, o sacarme una costilla para que de esta nazca aquel ser que pasará a joderme la existencia para siempre. Mejor colaborar, mostrarse receptivo y tranquilo.

Mientras pensaba eso, vio que a lo lejos se aproximaba, con paso tenaz y codos levantados, un cuerpo muy parecido al suyo, equipado de largas terminaciones igualitas a las de él, pero con algo que se antojaba del todo diferente. No tardó casi nada en percatarse de que a aquella figura le faltaba exactamente la parte que él traía ahí de por medio. En un primer momento pensó que ese error de su visión solo dependía de su imprecisa observación, y que esa cosa, la cual de repente decidió llamar “falo”, estaba escondida, o tal vez perdida, dentro de aquel bulto generoso de vellos negros, tan largos estos como los pelos que él traía por debajo de la nariz y en las

mejillas. Conforme esa figura se acercaba, pudo comprobar sin embargo que la vista no le había fallado y que aquel ser muy parecido a él era, al mismo tiempo, muy disímil. Eso lo verificó inmediatamente al oír las primeras palabras dejadas caer por aquel cuerpo que ya lo había alcanzado y que ahora lo miraba fijo a los ojos: “¿Qué te pasa cabrón?, ¿qué traes ahí que primero se veía desguanzado y casi gimiente, y ahora se yergue fiero y desafiante, como si se hubiera metido una pista de coca?”

—Híjole -intervino él-, ni siquiera me había enterado, disculpa; todo pasó muy rápido. Yo te estaba viendo a ti y, por lo que veo, él también, aunque lo hacía de una manera un poco diferente de la mía; ¡vaya!, hasta me siento poseído por una fuerza extraña. ¡Oh Dios!; pensamiento, ¿dónde estás? ¿No puedes controlar esta barbaridad, esa cosa gigante que tanto desentona con las delicadas proporciones de mi cuerpo?

—Espérate... espérate, buey -le dijo ella-. Cálmate. Por algo servirá, ¿no? He notado que yo también cuento con misterios en mi cuerpo que aún no comprendo.

—Oye -pronunció decidido Adán-, por ahí de mi cueva guardo una bebida placentera, la cerveza, que me trago siempre en solitario (la verdad es que lo hago todo en solitario). ¿No te gustaría acaso probarla? Tengo lo suficiente como para extraviar eso que he llamado conciencia, la cual no siempre me gusta porque te obliga, y lo chistoso es que no sé cómo lo consigue, a pensar y decir cosas solamente por conveniencia (¡hasta con uno mismo!). Ojalá nunca me acostumbre a la conveniencia; me gustaría siempre decir lo que pienso, como ahora, por ejemplo, que me doy cuenta de que eres sensacionalmente peluda y que las bolas que yo estoy acostumbrado a ver en mí, tú las tienes un poco más arriba, ¡y son mucho más grandes!

¡Qué ingenuo era el primer varón! Ignoraba el enredo en que se estaba metiendo. Ningún otro de su especie estaba ahí para sacarlo de aquel apuro; nadie estaba preparado para ello. Eva, este dijo la muñeca que era su nombre, se encabritó como si le hubiese picado una tarántula. Aquel saco de pulgas le pareció un grosero desfachatado, ignorante e indelicado, lisiado, imposibilitado para tratar con ella ni con ninguna otra de las de su género. “¿Me estás diciendo que soy fea, que no me cuido, y que mis tetas son como tus cojones, estos sí, asquerosamente peludos?”, le preguntó retóricamente ella. Adán, solo en este momento se percató de cuánto, en cambio, era útil, e incluso necesaria, la conciencia. Intentó retractarse, argumentando que lo que había dicho no correspondía con lo que quería decir; que se le habían cruzado los cables; que se le había soltado la lengua porque estaba acostumbrado a hablar solo o, a lo mucho, con un animal o una planta. “Perdóname –le rogó–, soy el que soy, no te esperes grandes cosas de mí al principio, pero te aseguro que puedo mejorar, estoy dispuesto a cambiar, a ser otro; lo haría todo por ti.” Adán aún no sabía exactamente por qué se le había soltado aquella fastidiosa petición de perdón. Había sido algo espontáneo, como dictado por una voz que era y no era la suya, como si aquellas palabras hubiesen sido pronunciadas por la vocecita chirriante que tanto lo hiciera cavilar hace un rato. Era la voz portentosa de la naturaleza, que le intimaba a gritos que se acoplara lo más pronto posible con aquella mujer, y no para que necesariamente le gustara (aunque sí le gustaba), sino porque aquello era así y no podía ser de otra manera. Eva, ya endulzada por los tranquilizadores disfraces de la conciencia, accedió a darle otra

oportunidad al hombre, y no solo por el hecho de que sus palabras la enternecieran, sino porque ella también había escuchado una vocecita similar a la del varón. Esa vocecita, que ella identificaba con el nombre de “enemigo íntimo”, le susurraba dulcemente de que pusiera sus ojos un poco más abajo de donde se habían fijado hasta aquel momento.

—Agacha tantito la vista, niña -le decía-, mira lo que hay en el medio. Esa cosa empinada que observaste al inicio sigue ahí para ti. No le tengas miedo, entrégate con confianza. Acepta su invitación y no estés molestando demasiado, porque de lo contrario se cansa y te va a mandar por un tubo. No subestimes al hombre, pues él puede satisfacerse con cualquier hondura que se le pare enfrente. Es un animal, una bestia depravada, programado para la reproducción a secas, sin tantos discursitos ni palabras bonitas. Esto que acaba de hacer es un esfuerzo al que yo lo he obligado, pero si sigues tensando la cuerda, esta, tarde o temprano se va a romper.

—¡Órale! -le dijo Eva a Adán-, vámonos de aquí, condúceme a tu casa.

Al ingenuo Adán, la verdad es que ni le dio tiempo de sacar la chela (no digo del refrigerador, que en aquellos tiempos sería descabellado pensar que existiera, sino de la hielera), que Eva ya se le había echado encima. Ambos, pese a los primeros y normales titubeos (eso de conocerse), tuvieron que comprobar que no habían esperado en realidad otra cosa. El llamado de esta ley genómica y, al mismo tiempo, genital, que gobernaba, sin que ellos lo sospecharan, todas sus acciones, ideas y pensamientos, ya estaba actuando en lugar de sus conciencias.

¿Qué fuego más bonito nos ilumina las olas
y las unas en las otras se rompen y brillan?
Brilla, ilumina e irradia.
Sobre sus recorridos nocturnos los cuerpos arden
y ciñen todas las llamas.
¡Eros, principio de todo, gobierne pues!
¡Gloria al mar! ¡Gloria a las olas
que las sagradas llamas circundan!
¡Gloria al agua! ¡Gloria al fuego!
¡Gloria a la extraña aventura!
¡Y gloria al hálito cortés de los vientos
y las cavernas colmas de secretos!
Aquí todo alrededor alto encomio concédase
a todos ustedes, los cuatro elementos.

¡Qué lindo poema! ¿Quién fue a declamarlo? ¿Acaso fue la
vocecita que empezaran a escuchar con tan asidua frecuencia?
Quién sabe, *ai posteri l'rdua sentenza*. Por lo pronto, lo que nos
ocupa es la historia de su primer encuentro. Decía, pues, que
Eva había roto finalmente el hielo. La tensión había llegado a
su clímax, por lo que, una de dos: o se lanzaban uno sobre el
otro o, de lo contrario, iban cada uno a su casa a masturbarse.
No, eso último hubiera sido absurdo. Cuando hay alguien
que nos ofrece, aunque fuera tácitamente, sus manos, ¿por qué
deberíamos ser tan estúpidos de rechazar su civismo? ¡Vaya!,
esta es una regla mínima de cortesía, la base del contrato social.
¿Podríamos pues explicarnos, si no, por qué un humano debe-
ría molestarse tanto en satisfacer las necesidades de otro? La
sociedad no es un destino manifiesto. Necio quien así lo piense.

En fin, regresemos una vez más a nuestros primeros hombres. Los cuerpos, incluso mucho antes de caer sobre el lecho de paja, se habían hecho casi una sola masa; ya era imposible localizar la posición de cada miembro, y hasta los cabellos, ya de por sí bastante enmarañados y mugrientos, parecían una única y mefítica mata. Por ser la primera vez, y aquí todos los varones encendemos una vela en honor y por piedad de Adán y de nosotros, la eyaculación masculina fue inmediata. Incluso antes de penetrar la húmeda cavidad de la mujer, con tal solo presagiarla y sintiendo apenas el aire que se movía por el repentino acercamiento, el escupitajo fatal ya estaba encañonado, por lo que, al entrar, solo tuvo que dar el último empujón, como si un suspiro reprimido por largo rato hubiese encontrado finalmente desahogo. ¡Ay, la juventud!, ¡ay, la inexperiencia! Eva, algo incómoda por tener la sensación de lamentar algo que aún no había experimentado, se separó de golpe, convirtiéndose, acto seguido, en impotente espectadora del aflojamiento casi instantáneo que sufrió el otrora falo túrgido del macho. ¡Qué lástima! –pensó para sí–, pero aún no había terminado de escuchar aquella frase en su mente cuando la cosilla de Adán había despertado a nueva vida, como si en el entreacto se hubiese echado una pestañita reparadora que todos, por lo regular, apreciamos y hasta promovemos. Esta vez, su instrumento a Adán no le falló. Es más, fue el inicio de una larga e intensa amistad, cimentada en los principios del placer, la lujuria y, en ciertos y no muy abundantes casos, la depravación.

Al terminar, los dos fumaban sobre la paja (¡ni se habían percatado del peligro incendiario!). De ellos se había apoderado esta sensación de benéfico cansancio que el cuerpo advierte

cuando reposa tras un intenso trabajo. ¿Dependerá eso de la expulsión de toxinas nocivas?, ¿de la absoluta indiferencia que la carne exhausta exhibe ante su posible consunción? ¡Quién sabe! El caso es que los dos estaban fumando y todo les tenía sin cuidado. Hasta la curiosidad por aquel árbol frondoso y repleto de invitantes bolas rojas llamadas manzanas, ahora, si se hubiese caído por mano de una demasiado gorda serpiente que se escondiera entre sus ramas, les hubiera valido madres. Y en ese punto, tras la tremenda sacudida de la pasión y el sucesivo sosiego de los sentidos, empezaron a hablar. ¿De qué hablaron? Pues de lo poco que sabían y de lo mucho que deseaban saber. Por ser totalmente intrascendente aquello de “lo poco que sabían”, me lo brinco de un jalón y, más bien, me meto a lo que deseaban saber, que es mucho más interesante y digno de escribirse.

En primer lugar, se preguntaron, ¿quién es esta vocecita que nos corroe el alma, que amenaza nuestra paciencia y que, si pudiéramos agarrarla, destrozaríamos con lúdico sadismo? Las hipótesis fueron de las más contrastantes: los dos coincidieron en que el patrón sobre el que este fenómeno descansa es el dualismo interior/exterior. Habían notado, y eso era un dato muy importante, que esa voz no había desaparecido tras haber encontrado a alguien real con quien charlar; seguía ahí, y los invitaba a actuar de la forma en que ella lo quería, pero el lugar de donde procedía seguía siendo un misterio. De hecho, ese sitio estaba, a la vez, adentro y afuera, y el sentimiento que ellos experimentaban era, simultáneamente, de pertenencia y extrañeza. ¿Era este un rasgo esencial del ser hombres? ¿Este era el precio que esa criatura debía pagar para disfrutar del privilegio (o de la condena) de hacerse estas preguntas? Mejor hacer el

amor, pensaron, y entonces, ¡dale que otra vez! Pero después volvía a ocurrir lo mismo; de nuevo los cogía la necesidad de hablar; y hablaron. ¿Acerca de qué? Acerca del origen. ¿De dónde venimos?, se preguntaron. La hipótesis del pedo (la cual extrañamente se le había ocurrido), por ser grosera y tan poco digna de una conversación con una mujer, fue inmediatamente descartada por Adán.

Lástima –pensó–. El sueño que tuve anoche se antojaba bastante real; hasta me desperté empapado en sudor. Ese gordo obsceno, algo parecido al Jabba de *Star Wars*, tragaba y tragaba sin parar, hasta que su estómago no aguantó más y se le soltó un tremendo pedo, hecho de pequeños y grandes pedazos de materia fecal que pronto se transformaron en el universo, ese conjunto de planetas, estrellas, hoyos negros (recuerdos materiales del origen del todo), nebulosas, galaxias, y quién sabe cuántas cosas más. Todos gobernados por una ley que definirla de repulsión sería injustificado, porque en ella juega un papel igualmente importante la atracción. Llamémosla pues “ley de gravitación”. A ver –le dijo a Eva algo inspirado y demostrando una agudeza y agilidad de pensamiento con las que creía que iba a ganarse otra fajada–, todas las cosas en este mundo se rechazan y se atraen, por lo que cuando decimos no, también estamos diciendo sí, y viceversa. ¡Con qué rollo me quiere marear este rufián, ahora! –se decía Eva–. ¿Acaso piensa que me va a impresionar con su cháchara y que así conseguirá otra cogida? ¡Qué estúpido! Si fuera más listo, sabría que estos disfraces, para algo tan natural, ni siquiera se necesitan, aunque debo decir que su intento es conmovedor y, de alguna manera, me halaga. Ándale pues, le voy a dar chance.

¿Qué decías, mi amor? –le pregunta la mujer-. ¿Mi amor?, ¿cómo que mi amor? ¿Acaso ahora me considera suyo? –reaccionó asustado, en su fuero interno, Adán-. Eso de mi amor le había hecho perder el hilo. Estaba casi noqueado, como si un boxeador profesional le hubiese dado el puñetazo más pesado del mundo. Sin embargo, aguantó el golpe cual verdadero Rocky Balboa, y se concentró para recuperar el camino que recién había emprendido. Sí –balbuceó-, la ley de gravitación. Y le cayó el veinte de que eso de la atracción y la repulsión tenían algo que ver con el amor, aunque en absoluto el asunto del “mi amor” quedaba justificado, ni mucho menos resuelto. De momento –rumió entre sí el hombre- esta es una cuestión de la que ni me quiero acordar. Ojalá no vuelva a oír estas dos palabras fatales; ojalá ese sentimiento de ella sea algo pasajero. Se le ocurrió entonces iniciar una historia, pese a que aún no la tenía muy clara, pues la prisa de quitarse de la cabeza aquella frase desafortunada de su mujer... ¡Cómo de mi mujer! ¿También yo, ahora, tropecé en el posesivo? ¿Cómo pudo suceder? ¿Qué me está pasando? Calma, calma –se decía Adán, tratando de disimular su agitación interna con una sonrisa boba y ausente cuya profunda idiotez no pudo no ser notada inmediatamente por Eva-. ¿Qué le pasa a este cabrón? ¿En qué está pensando? ¿Acaso me ve chistosa? ¿O se está regodeando de antemano por los encuentros carnales que tendremos a futuro? Mejor no se la pongo tan fácil, de lo contrario pensará que soy suya y que puede disponer de mí cuando se le pegue la gana.

¡Qué difícil es comprender al otro! ¡Y cuantos supuestos no comprobados fundamentan nuestras decisiones y guían nuestras acciones! ¡Qué va! En fin, Adán estaba a punto de

estrenar su cuento. Había pensado que eso del amor junto con lo de la ley de gravitación eran dos buenos argumentos para estimular tanto el pensamiento como la lengua. Dijo: Érase una vez un Dios, y cuando digo Dios me refiero a un ser hecho todo de una pieza, quien, por motivos que desconozco pero que deben de estar ligados muy de cerca con eso que se me ocurrió llamar azar (la ley del caso, para ofrecer una definición sucinta del término), un día estalló.

¡Carajo! –pensó el GDP–, ya me descubrió. A ver qué sigue. Ese día –continuó Adán– fue creado todo lo que ahora vemos con nuestros ojos y, quizá, también algo más, cuya presencia nuestros limitados sentidos no alcanzan a detectar. Si me preguntas qué había antes de esa gran bola que fue el ser originario no sabría responderte con precisión. Es evidente que el tiempo ya estaba en posibilidad de existir, pues el solo hecho de haber explotado, marca un antes y un después en la historia del ser supremo. Del después tenemos las pruebas: nosotros, por ejemplo, nuestros pechos, nuestros aparatos reproductores, nuestros bellos y atléticos músculos, nuestros pelos rizados y largos, estos animales con los que me aparejaba antes de conocerte (¡qué inocente sigue siendo el primer hombre!).

Adán, tras haber removido con la mano la baba que se le había escurrido sobre la barbilla mientras pronunciaba tan acaloradas palabras, siguió diciendo que del antes, sin embargo, nadie sabía nada, pues ese antes, paradójicamente, estaba fuera del tiempo, de modo que cualquier cosa, de haber existido, hubiera estado en cualquier parte. Lo que vemos de noche –prosiguió–, esta gran bóveda oscura salpicada de lúmenes más o menos brillantes, es el universo. Eso que observamos, en reali-

dad, es el tiempo. ¿Cómo lo comprobamos? Porque entre una cosa y otra hay una distancia. Para ir de aquí hasta esa montaña que ves muy cerca de la playa (la he llamado Purgatorio, porque allí me he echado mis mejores defecadas) te tardas al menos cinco minutos (luego te platicaré de las unidades de medida que he inventado para fijar algo de orden en este pinche mundo caótico). Para ir de una estrella a otra, ni se diga. No me lo puedo ni imaginar. Todo lo que hay tiene su lugar, aunque cambie de posición o incluso de forma sigue ocupando un espacio y un tiempo. Lo otro es más difícil de explicar, pues no contamos con las herramientas para ello. Solo tenemos a nuestra disposición el símbolo, es decir, una cosa que sustituye a otra para tratar de explicarla, para intentar definir qué es, o para más sencillamente incorporarla al lenguaje. Esa cosa, si existiera, no la veríamos, porque estaría fuera del tiempo, pertenecería más bien al universo de lo posible, aquello que aún no es. Él, o Ella, o Lo, no tendrían forma; su belleza sería menos que una hipótesis. Mientras que aquí, nosotros, sí sufrimos, sí nos desesperamos, sí maldecimos al Altísimo que nos ha insuflado la vida, pero, a diferencia de él, también experimentamos el placer, el gozo, la felicidad de estar vivos. En ese punto, Adán le hizo ojitos a Eva para insinuar algo que, por lo demás, estaba más que claro. Y continuó: Zeus, el padre de los dioses, por ejemplo. Se me ocurre que nosotros los humanos, o sea tú y yo, ni siquiera somos sus hijos. Nadie nos ha creado. De repente, un buen día, estábamos aquí, paseando por estos prados y jardines, sin saber exactamente qué hacer, conscientes apenas de que teníamos impulsos innatos más allá de nuestra voluntad. Por nosotros hablaba la vida, muy diferente de la muerte en

que vive Zeus: la eternidad. Él siempre estará condenado a experimentar lo mismo, lo que lo lleva a ser un adolescente perpetuo. En realidad, lo envidio a ese memo. Coge a diestra y a siniestra, se convierte en lo que quiere, ama y desama porque no lo necesita, mientras que nosotros debemos amar porque esa es la única manera que tenemos para regresar, aunque fuera por un brevísimo instante, a la unidad. Los dioses, en cambio, se divierten siempre, y nosotros somos su esparcimiento. Zeus, con intención de castigar a Prometeo por haberle robado la simiente de la vida, le envía a ese desgraciado, a través de su hermano idiota (Epimeteo, el que siempre llega tarde), la peor de las plagas: una mujer curiosa, Pandora, cuyo ajuar consistía en una caja que contenía todos los males del mundo. Zeus le había advertido, seguro de lo que iba a pasar, que nunca abriera aquel contenedor porque, de lo contrario, sobre los hombres cundiría la tragedia. Ni que decirlo: Pandora, en cuanto fue dejada sola en casa por su necio marido, fue a abrir la caja, de la cual, acto seguido, salieron todos los males del mundo, menos uno, la esperanza ¡Que puta mala suerte, y qué bueno que, por lo menos, se salvó la esperanza!, pensaron los hombres con Epimeteo al frente; pero su hermano Prometeo sabía que aquello había sido otra broma pesada de Zeus, pues la esperanza es la que provoca la ilusión en el hombre de que su futuro será mejor que su presente. La esperanza es la peor de las desgracias. ¡Maldito Zeus! Jamás se le podrá ganar. Claro está que los dioses, para adquirir ese discernimiento que los distingue, tuvieron que entrenarse, primero entre ellos, y después con los gigantes. Cronos, el tiempo, había castrado a su padre Urano para que este se separara del persistente acoplamiento con su

madre Gaya, la tierra. Ese acto violento, esta acción decidida y firme, esta arremetida en contra de los cojones de ese monstruo *cubrelotodo*, fue lo que puso en movimiento las cosas, la causa del cambio, por así decirlo: progresar, evolucionar, adquirir una nueva forma: Proteo. De ahí el proceso fue imparable. La vida empezó a agenciarse el derecho a cambiar de la manera en que ella más lo deseara. La muerte permaneció como una oscura hermana gemela, tan operante en el tiempo como la vida. Ella, lejos de reducirse a ese momento fatal del traspaso, siempre se mantuvo presente. El desgaste orgánico de la vida es su huella más clara. Para no hacerte el cuento demasiado largo, todas estas épocas de las que te he hablado ya pasaron. Ahora somos tú y yo, y esa vocecita que escuchamos. Tal vez sea ella la voz de ese pasado que, como una onda de frecuencia, sigue vibrando alrededor de nosotros, sus retoños.

Mientras Adán, con Eva intentando permanecer atenta pese al sopor que se le había insinuado, seguía hablando, el GDP, que todo lo estaba oyendo desde el principio gracias a esta extraña ley por la que el ser originario, pese a no poder estar en dos lugares distintos al mismo tiempo, lo puede en cambio escuchar todo, empezó a echar a andar su pensamiento. Para ser exactos, más que su pensamiento, era esa vocecita de la que hablaban aquellos calenturientos jóvenes la que había venido a turbar su cómoda soledad. Eso le hizo experimentar una sensación de desasosiego, puesto que se había dado cuenta de que él había dejado de ser el primer eslabón en la cadena de mando. Esa voz lo turbaba, le recordaba en cada momento que su existencia ya no le concernía en absoluto, que se había convertido, él mismo, en un símbolo

que intentaba desesperadamente designar a otra cosa, la cual, sin embargo, se había ido para siempre. El universo –seguía pensando– es un gigantesco conjunto de fuerzas que se juntan y se repelen, ajeno tanto al bien como al mal, los cuales, en el plano de la eternidad, son categorías insignificantes. Quienes pensamos, traducimos. Convertimos en unidad lo que en sí es diferente. La analogía es nuestro mundo, marca nuestros límites existenciales. Hacemos de estas fuerzas impersonales personajes: les otorgamos un carácter, unas motivaciones; les atribuimos unas acciones, las cuales supuestamente responden a una voluntad; hacemos de todo, dramas y comedias y, gracias a ello, nos damos cuenta de que nosotros también somos estos personajes. Lo que hicieron Adán y Eva, estos desgraciados, fue imponer rostros y caracteres a estas formas diferentes que, sin embargo, encajaban exactamente en el espacio como piezas de un rompecabezas: diferenciadas sí, pero siempre colindantes, enemigas sí, pero siempre un poco amigas. Todas las formas se tocan, buscan a las otras, pero al mismo tiempo se rechazan; tienen tanto deseo de compartir como miedo a exponerse. Adán no solo le dio nombres a cada uno de los intérpretes de esa ordenada confusión, sino que desafió las leyes de la verosimilitud queriendo aplicar el mismo criterio a las fuerzas que no podía ver, pero que intuía que existían: el amor, la ira, el odio, la felicidad, los dioses. Estos, en particular, habían sido objeto de su atención, porque, para concretarlos en algún símbolo, no solo tuvo que ensayar una imagen (una que tuviera fuerza, además), sino todo un repertorio de caracteres cuyas acciones se iban paulatinamente enredando en historias. ¡Carajo!, ¿no podría decirse lo mismo de mí?

El GDP, ahora, sentía odio por aquellas criaturas mortales. Ellas lo habían traicionado, se habían desprendido de él para hacerse libres, y ahora, encima de todo, se quejaban de que no entendían nada del mundo. ¡Ya basta con esta locura! –pensaba–. Yo eso no lo he deseado, jamás se me había ocurrido que algo así pudiera sucederme. Es más, ni me acuerdo de haber pensado todo eso, porque, cuando el tiempo aún no existía, pensar no solo no era importante sino incluso innecesario. Pensar fue un accidente, un hecho nacido de la separación, una manera subsidiaria de regresar a lo originario. Y las palabras, que de ese pensamiento se desprenden, sirven pa' nada, pero lo cierto es que son divertidas. Con ellas puede uno armar bellos conjuntos, cuya forma acabada semeja, y al mismo tiempo parodia, a la unidad perdida. La imitación no puede ser más que una burla y lo peor de eso es que yo acabo siendo la burla de mí mismo. ¡Qué locura!

De pronto, el GDP detuvo su ensimismamiento porque había escuchado el grito excitado de Eva, quien, tras el choro que le había propinado Adán, y en contra de sus propósitos iniciales, había querido interrumpirlo con un poco de acción. Todas aquellas palabras sí le gustaban, sí las entendía, sí las rumiaba en su soledad, pero estaba mucho más propensa a que fuera su cuerpo el que las tradujera y entendiera de verdad. Era una mujer de acción y de placer, y Adán, mal que bien, era el único ser en poder de satisfacer su curiosidad. Tenía lo que era indispensable, a saber, un cerebro y un pito. ¿Qué más quisiera una? El problema solo se ponía cuando una se pregunta si vale más el pito o el cerebro, y la respuesta casi siempre cae en el pito, aunque en estos momentos de reposo, cuando el hombre

debe aún recargarse y la mujer está fumando en la cama, hay tiempo para una que otra charla.

—Oye, Adán –dijo Eva–, me interesa seguir un poco el hilo de tu argumento anterior. Estas historias de dioses que cuentas me parecen muy padres; es más, deberías ponerte a escribirlas para que cuando tengamos nuestro primer hijo contemos con material suficiente para instruirlo y dormirlo. Pero en este nuestro mundo, no veo dioses aún. ¿Dónde están? ¿Por qué no se manifiestan? ¿Por qué no juegan con nosotros? He pensado que tal vez nos vean como una amenaza, unos bichos raros que han venido a disputarles el dominio del mundo. De repente, creo, aparece el hombre, y estas divinidades portentosas y eternas pronto se dan cuenta de que no todo está bajo su control. Hay algo, alguna fuerza misteriosa, capaz de crear cosas desde la nada, de inventarlas sin su consentimiento. Ese poder indescifrable e indescrutable es más elemental que la misma eternidad. Según yo, en un primer momento, los dioses se sentían tan fuertes que no cavilaron ni un instante en hacer la guerra a los humanos, pero cuando vieron que estos eran invencibles, porque gozaban instintivamente de la existencia pese a la inevitabilidad de la muerte, decidieron retirarse, regresar a su mundo inauténtico. Es posible que tú y yo seamos los únicos residuos de una era de luchas encarnizadas entre hombres y dioses, que tus historias sean en realidad recuerdos de épocas pasadas. Alguien de nuestra especie nos preservó para que, en un futuro, que es nuestro presente, la raza humana pudiese vivir más libremente, lejos de los dioses. A ver, ¿Cuál es tu primer recuerdo?

De lo que Eva había dicho, Adán pudo retener justo las palabras anteriores a esa otra que era “hijo”. A partir de su pro-

nunciación, había iniciado el rodaje de la que prometía ser una larga película, cuyo inicio había consistido en dilucidar la diferencia cualitativa (la cuantitativa era más que obvia) entre la vida en general y un hijo en particular. El término “responsabilidad”, por cuanto apto a la circunstancia, a él no le hacía ninguna gracia, y pese a que jamás en su vida había visto una cría humana, sabía en su corazón que cuidarla y educarla habría significado un compromiso que a él, como varón, le hubiera parecido excesivo. Eso de la familia, de plano, no se le daba, era una distracción que un hombre no podía permitirse. ¿Pero cómo conciliar, se preguntaba, la reproducción de la especie con el placer de la carne? Eran, a todas luces, dos cosas completamente diferentes. Por un lado, el futuro y el pasado, que lo obligaban a ser alguien (un padre y una pareja, por ejemplo), y por el otro el presente, que lo remitía a sus instintos de conservación y goce (una extraña mezcla de vida y muerte) y, por consiguiente, al rechazo de la identidad.

—Oye, cabrón -insistió Eva-, ¿escuchaste la pregunta que te hice? Adán despertó de su penosa ensoñación. Había alcanzado a captar la palabra “recuerdo”, por lo que se le hizo oportuno arrancar otra perorata, esta vez acerca de ese tema, a lo que Eva, ya bastante enfadada por la distracción de quien iba a ser desgraciadamente su hombre, lo interrumpió, amenazándolo de que, si no le daba pronto una respuesta a su pregunta, lo iba a dejar, por rato indefinido, lejos de sus intimidades. El infeliz ahora se encontraba en un problema aún mayor, pues no había oído lo que Eva le había preguntado y, encima de eso, el que no contestara a su mujer significaba olvidarse, quién sabe por cuánto tiempo, del placer, es decir, del presente. Eso lo

indujo a pedir humildemente perdón (otra vez) y a solicitarle a Eva que le repitiera la pregunta. La única manera de salvarse de aquella circunstancia era entregarse, sin más vacilaciones, al pasado y al futuro, a ser víctima, en suma, de los designios del género femenino.

—Te pregunté, buey, acerca de tu primer recuerdo. ¿Sí, me oíste?

—Ah, mi primer recuerdo. Bueno, ahora que me detengo en ello, guardo más bien sensaciones, imágenes muy imprecisas. Por ejemplo: veo un túnel; debe ser bastante largo, pues no alcanzo a atisbar ninguna luz que me señale su fin. Las paredes están quebradas, como si del interior de una montaña rocosa se tratara; las piedras son gruesas, acomodadas de forma irregular y, sin embargo, la estructura se antoja sólida, aunque, al tocarla, su consistencia es en extremo blanda y hasta viscosa. Me estoy moviendo rápido, como si una turba me empujara. Hasta el fondo de mi campo visual, el que inicialmente fuera un microscópico circulito de luz se hace cada vez más grande, y en pocos segundos me veo expulsado de él. Ya afuera, mi vista no ve más que una blancura resplandeciente; mi ceguera es luminosa, incluso acogedora; experimento una sensación de libertad en contraste con el apretujamiento en que había permanecido por largo tiempo; siento como si una descarga sanadora, una evacuación redentora, me hubiese librado de mi encadenamiento. Después de eso, lo único que recuerdo es este lugar en que estamos, mis acciones son las mismas, todos los días son iguales, nada cambia: me despierto, busco algo para quitarme el hambre (a eso lo llamé “desayuno”), encuentro peras y manzanas en las copas de los árboles, me las como

con avaricia, me regreso a mi cabaña, me tiro en la paja, duermo otro ratito, me vuelvo a despertar, agarro camino para sacudir tantito huesos y músculos, si veo algún animalillo delicado y bonito lo más fácil es que lo agarre y lo posea para aplacar ciertos instintos que tú ya conoces (esto, ahora que estás aquí, prometo ya no volverlo a hacer), lo suelto, lo agradezco, veo que se va tambaleándose, continúo mi paseo, me regreso a mi casa, ceno algo de lo que fui cogiendo a lo largo de mi recorrido y, finalmente, me acuesto hasta despertar al día siguiente. Y eso es todo. El paisaje siempre es el mismo, la vegetación se limita a eso de las peras y las manzanas; hasta allá, inicia la subida para llegar a la cima del Purgatorio. Como ya te he dicho, lo intenté una vez, pero tuve que desistir porque, a los pocos minutos, sentía que me faltaba el aire.

—Órale -exclamó Eva-, eso que cuentas del túnel yo también lo recuerdo. ¡Qué curioso! Y esa repetición de la que hablas, aparte de ciertas perversidades tuyas que yo no tengo (¡mentirosa!, oía que le decía la vocecita), yo también la vivo desde que tengo memoria. ¿Qué pasó? ¿Quién fue el cabrón que nos arrojó sobre este lugar en que solo se pueden comer peras y manzanas? ¿Por qué todo es igual? Bueno, eso del sexo, la verdad lo aprecio y lo agradezco, pero ¿dónde está todo lo demás?

Por un momento, los dos se quedaron pensativos, intentando comprender qué era eso que Eva había llamado “todo lo demás”. No lo sabían, pues, pero tenían como la sensación de que, en el fondo, algo más había. ¿A poco los dioses se habían retirado? ¿Ya nadie iba aparecer sobre el escenario, pues? El hombre estaba destinado a vivir en aquel relativamente pequeño espacio, manifiestamente insuficiente para satisfacer todas sus

aspiraciones. Adán y Eva no solo querían coger, sino también querían saber por qué lo hacían. ¿De dónde procedía su deseo? ¿Cómo habían llegado hasta ahí? ¿Quién los había traído? ¿Dónde y por qué se escondía este truhán?

El GDP lo había oído todo. Sentía compasión ahora por estos dos seres tan diminutos, y se preguntaba cómo hubiesen reaccionado de haberse enterado ellos de que todas estas desconocidas preguntas que se hacían tenían su origen en su gigantesco culo, y que toda la creación no era más que mierda acumulada a lo largo de millones de años por alguien, o sea él, con el vicio del buen tragar. Estuvo a punto de reírse a carcajadas de ellos, cuando reparo tristemente en que aquella condición era también la suya: un pedazo de mierda entre otros pedazos de mierda, los cuales, al enfriarse y al separarse de sus recíprocas atracciones, habían cambiado de forma y hasta se les había quitado el olor. Aquí, pues, están los hombres y todo aquello susceptible de nombrarse, incluso lo que no se percibe con ninguno de los sentidos, por ejemplo, los dioses. El GDP volvió a oír entonces a esa vocecita. Por lo débil que le llegaban sus palabras, hasta le pareció que ni siquiera estaba hablando con él. Alcanzó a escuchar una frase de aquel extraño soliloquio. Esa: Alguien se echó un gran pedo, sí, un gran pedo...

La fausta ciencia (parte I)

¿Qué es el mal? Bajo el escrito código de la cultura, es una representación, es decir, algo que está en lugar de otra cosa. Dicho de ese modo, el mal semeja a una impostura, a un engaño, a una disimulación y, partiendo de esta premisa, la misma cultura se perfila como una gran mentira, un disfraz, un velo puesto *ad hoc* sobre la vista, para que el hombre nunca descubra, pese a su posible voluntad de hacerlo, el paradero de la verdad. En virtud de eso, la pregunta de ¿en lugar de qué está el mal?, se impone con toda evidencia. Y la respuesta de ninguna manera alcanza a satisfacer la inquietud de quien la ha suscitado: está en lugar de otra representación. Representaciones de representaciones, por lo tanto, pero lo más curioso, lo más grotesco si se quiere, es que de esta incomprensible confusión, ya sea del lenguaje, de las ideas o de quién sabe qué otra cosa, estalla el problema del pensamiento, cuyo remedio, según muchos, ha de encontrarse en el vasto horizonte de la filosofía, ciencia de las abstracciones en sumo grado, para algunos, receptáculo de todo tipo de ocurrencias disparatadas, para otros, aunque, para todos, desvarío oportuno para que el pobre individuo siga preguntándose, con raquíticos resultados por cierto, acerca del lugar de su procedencia, o por la identi-

dad del maléfico hacedor que le ha insuflado la vida, o por el arcano sitio, tal vez olvidado para siempre, que resguarda su verdadero Yo: el último, el indiscutible, el supremo, el *special one* de todos los yoes posibles.

Por lo anterior, y manifestando enseguida el mayor respeto para los filósofos, hacia los que no guardo, como podría superficialmente deducirse, el menor rencor, declaro que no acudiré a la filosofía para seguir hablando del mal, sino que echaré mano de un repertorio que a algunos podría parecerles banal, inconsistente y, finalmente, incapaz de desempeñarse con autoridad y conocimiento de causa ante el férreo cónclave de la lógica y del concepto pertinente. Ese repertorio es el de la literatura. Otra pregunta, desde luego retórica, hace acto de presencia: ¿Cuál es el personaje, dentro de la literatura, que más encarna esta inclinación humana hacia el mal? Desde luego, Fausto. Tan es así que el adjetivo *fáustico*, en español como en muchas otras lenguas, se aplica correctamente a aquel hombre o mujer que, por encima de cualquier valor, opta por entregarse al conocimiento. El sujeto que se conduce “fáusticamente” desconfía de todo tipo de absoluto (pese a que, en el fondo, lo desea) y, debido a eso, rehúsa adherirse a cualquier axioma que su propia experiencia no haya comprobado en forma adecuada. Por tal motivo, en su opinión, tanto el bien como el mal no son más que conjeturas, palabras vacías que remiten a un sinnúmero de situaciones a las que, dependiendo de cierto juicio, se les asigna el título de buenas o malas. Así que, la solución para adentrarse en el atribulado laberinto de la perdición es reparar, sin estorbosas adjetivaciones y, sobre todo, sin demasiados remordimientos, en el mal. Para tan arduo cometido las reglas

humanas no son un límite; es más, no deben serlo, puesto que, si lo fueran, el principio sagrado de “jamás entregarse a una idea cocinada por otros”, cesaría de ser válido. Por lo que no hay de otra: hay que paladear el repugnante, fétido, y posiblemente putrefacto, licor del infierno. La duda, en un principio, concierne en cómo comenzar a hacerlo.

Al Fausto de Goethe, por ejemplo, se le apersona, como a Dante, pero al revés, el príncipe del mal, el Virgilio del engaño, el mistificador por excelencia: Mefistófeles. Todo comienza, sin embargo, en el cielo, cuando Dios y el Diablo deciden apostar sobre la capacidad del cristianísimo Fausto de resistirse a las tentaciones mundanas que el propio Mefistófeles se encargará de ofrecerle. ¡O sea, que la tragedia moderna por excelencia, la que pretende explorar más que ninguna la embrollada dialéctica entre el bien y el mal en un mundo ya difusamente secularizado, comienza con una vil apuesta entre los máximos representantes de los dos bandos rivales! Después de eso, ¿hay alguien acaso que crea poder seguir tomándose en serio la absoluta extrañeza del bien hacia el mal y viceversa? Colocado este primer punto, a saber, la no tan descabellada hipótesis de una alianza entre los dos principios antagónicos primordiales, sigamos adelante.

Antes de que se le manifieste Mefistófeles bajo la apariencia de un *clericus vagans* (un aprendiz), Fausto se da a la tarea de traducir los primeros versos del *Evangelio según Juan*, los cuales recitan una fórmula que todos conocemos en nuestra lengua, aunque mucho menos en el texto griego, fuente de todas las teosofías posteriores: *En archè èn o lògos (In principium erat verbum*, decían los latinos). A todas luces, el primer problema que

encara Fausto, tal vez el mayor, es el de la traducción: ¿Con qué otra palabra sustituir en su lengua, el alemán, el término *lògos*? (¿palabra?, ¿como los latinos?), *¿sinn?* (¿pensamiento?), *¿kraft?* (¿energía?). No, ninguna de estas, porque todas carecen de aquello que hace tan típico al *lògos*: la voluntad, la decisión, la realización. Por ello, el protagonista resuelve utilizar “acción” (*tat*). Por lo tanto, la frase, Fausto dixit, sería: en principio era la acción (*Im Anfang war die Tat*). Muy bien, genial incluso, pues la consecuencia inmediata de esta *traslatio* termina siendo una pregunta casi escandalosa: ¿para qué hablar del bien y del mal cuando todo se resuelve en aplicar la voluntad al endemoniado torbellino del caos?

Eso, finalmente, es lo que sostiene Mefistófeles, quien, abandonando la figura del negro perro que siguiera otrora Fausto hasta su estudio y tras la pregunta un poco tardía de este acerca de quién era ese sujeto caprino y maloliente que se le había metido en la casa, le contesta: “Soy una parte de la fuerza que siempre quiere el mal y siempre realiza el bien”. Menuda manera de venderse y, con toda evidencia, mendaz, pues lo único que acierta el Diablo es el uso del verbo querer, el cual indica, precisamente, la voluntad de obrar. Sin embargo, nadie garantiza, aunque Mefistófeles insista mucho en ello, que esta voluntad, que es una voluntad diabólica, acabe produciendo el bien. Sea como fuere, el meollo de la cuestión, en estas sus palabras, resalta sin ambages: nadie, ni siquiera Dios, sabe someter a disciplina las consecuencias de sus acciones. Es en este punto que el problema del mal, para Fausto, deja de tener vigencia, puesto que comprende que ninguna moral es bien vista en la morada de la voluntad, y, al mismo tiempo, se per-

cata de que la naturaleza tampoco se hace responsable de sus acciones, de sus injusticias. En ambos casos, el de la voluntad y el de la necesidad, parece aplicar el principio de la indiferencia. ¿Y una indiferencia voluntaria, respecto a una derivada de la necesidad, es necesariamente mala? ¿Qué importancia tiene esta pregunta si una mala voluntad, lo quiera o no, puede terminar produciendo el bien? ¿Para quién nos portamos bien cuando, queriendo ejercerlo, podemos ocasionar al prójimo un daño irreparable? Solo si fuéramos Dios, es decir, un sujeto que lo sabe todo y que conoce de antemano todas las secuelas de sus acciones, podríamos con justa razón plantearnos estas inquietudes. De todos modos, hasta Dios, como se dijo, pese a que se escude detrás de su eternidad, no controla por completo la parcela mundana de su hacer.

Fausto, avivado por los sensatos argumentos de Mefistófeles, quiere ser, de alguna manera, como Dios, y pronto se entera de que lo que él tiene en común con ese lejano rey de los cielos es la creación, es decir, la infundada soberbia de querer sacar algo de la nada. Él, como Dios, es un creador, pero su creación, según él, ya no es un pálido reflejo de la obra del Supremo, una mala copia del original eterno, sino algo totalmente nuevo. Ese algo tiene su domicilio en la Tierra, y eso significa que la voluntad de crear, lejos de ver eso como una de las muchas ilusiones con que el hombre obnubila su vista, apunta a la búsqueda de una eternidad mucho más difícil de conseguir, una que pretende alzarse por sobre los resquebrajadizos suelos de la contingencia. En suma, el bien y el mal son apenas dos de los muchos personajes que participan en el gran teatro de la creación. Sus papeles, además, son intercambiables, hasta el punto

de que es muy difícil volverlos a reconocer entre la densa bruma de la realidad.

Debemos entonces rendirnos ante la evidencia de que todos, como creadores, asumimos un papel: el de los bien intencionados personajes que se ponen a la cabeza (esta es su responsabilidad) del producto de su creación. Todos, entonces, nos colocamos, en un principio, del lado del bien, pero llegará alguien –y de esto estamos totalmente seguros– que, tarde o temprano, no se conformará con ese orden perfecto que hemos premeditado para que todo mundo sea y se sienta feliz. De repente surgirá un contestador, un irónico, que querrá confundir las piezas de nuestra creación tanto como él extravió deliberadamente las suyas. El mal, su mal, iniciará, por lo tanto, a gangrenar el óptimo mecanismo del bien. Las huestes cornudas de los infiernos intentarán abrir brecha en la bien defendida muralla del Paraíso y, viéndose acechado de tal manera, alguien, tal vez uno de nuestros más valientes generales, llegará al punto de proponer una solución drástica a todos nuestros problemas: la solución final, el aniquilamiento total, la paz, como decía Tácito, convertida en un desierto. Y será la guerra, una guerra sin cuartel, cuya única ley es la supervivencia, posiblemente en defensa del ideal. Y si eso no fuera posible, ¡qué más da!, lo importante es salvar el pellejo, y para eso hay que estar dispuestos a matar, a entregarse por completo al mal o, mejor aún, a intentar disfrazar el mal con el bien, apelando tal vez a la justa defensa de la patria paradisíaca, al heroico valor del sacrificio por sobre el pusilánime refrán de la justicia. Máscaras, máscaras y más máscaras, representaciones de representaciones.

Arlequín, el personaje de la comedia del arte italiana, no está tan lejos de nosotros: siervo de dos amos, consciente de su naturaleza un tanto voluble, es decir, consciente de su humanidad, es el personaje que mejor sabe representar esta alternancia del bien y del mal. Lo hace, por cierto, para precisamente salvarse el pellejo, porque sabe que, en ese gran teatro de máscaras, en ese gran concierto de dudables identidades que es la sociedad humana, hay muchos tiburones sueltos. La astucia y la ironía son las armas con las que este carácter, de siervo múltiple, se convierte en el amo de la situación, en el rey de la trama. Este estrambótico personaje no hace otra cosa que jugar con las representaciones, sometiendo todo el tiempo al espectador a la duda atroz acerca de dónde está la verdad. Para tal cometido, en ningún momento renuncia a ejercer el papel que mejor le convenga; acepta estoicamente –pero con gran placer– todas las disposiciones humanas, las buenas y las malas; de lo contrario, ¿qué personaje sería?, ¿qué hombre sería? Sí, ¿qué hombre sería ese que se rehúsa a explorar el mal? Una marioneta, cuando mucho, en manos del destino, una muñeca cualquiera en la poblada estantería de una niña cualquiera, un desdichado cobarde que ruega por la salvación, que se agacha ante la autoridad, que no reniega de ella, y que no urde tramas diabólicas para destronar al Altísimo por el solo placer de hacerlo, sin ningún fin ulterior. El mal se parece al personaje de un sueño más que a un dios todopoderoso, listo para acechar a la desprotegida alma humana. En eso, hace buena pareja con el bien, con quien se alía para lograr un máximo de satisfacción vital que ponga a gusto a todos, un fin superior al que nadie quiere renunciar, y que tan bien está consignado en los fabulo-

esos mitos de todas las creaciones que nos hemos inventado los hombres.

Conocer de ambos (del bien y del mal, se entiende) lo bueno y lo malo es requerimiento indispensable para los que saben que todo es lo que debe ser, y que el deseo solo es una lóbrega invención de la ilusión para, ella también, engañarnos. Esa maldita bruja de la ilusión, impuro y oscuro sobrante de ser, instalada en cada uno de nosotros y, por lo tanto, mucho más difícil de alcanzar, someter y controlar. En fin, el engaño inicia en nuestro interior. ¿Será entonces el mal una suerte de estrategia de supervivencia?, ¿una manera de enmendar los torpes errores del destino?, ¿un justificado desafío al demiurgo? Desafío a la autoría, por lo tanto, a la autoridad de todo tipo y, al mismo tiempo, petición desesperada de audiencia, de comprensión, de volver a ser aceptado, otra vez, por aquellos que, hacía mucho tiempo, nos excluyeran injustamente del consejo de administración de la verdadera creación, privados sí de un lugar cómodo y apacible en el Olimpo, pero no de la vida y, aún menos, de la voluntad. Y entonces, cuidado, porque, tarde o temprano, alguien, por aquí o por allá, va a querer armar un gran desmadre.

La fausta ciencia (parte II)

¿Qué diablos están mirando? ¿Acaso les debo algo a esos serafines y querubines? Siguen aquí estos sinvergüenzas, zumbando como moscas alrededor de su amada mierda. ¿A eso me he reducido? ¿Los tiempos en que nadie me molestaba y yo solo giraba alrededor de mi propio eje, como bien le atinó aquel impertinente del Estagirita, se han ido para siempre? Bueno, quejarse, ciertamente, no es cosa digna de Dios, por lo que, en estas circunstancias en que el sinsentido lo domina todo, no me queda de otra que recurrir a mi mejor amigo, el que me hace reír con sus ocurrencias y que, hace tiempo, por distraerme demasiado de mis tareas creativas, resolví desterrar a un lugar en donde no me molestara. A ver si me acuerdo: después de que las aguas entre él y yo se habían calmado, cuando el tiempo, tan útil en estos momentos, ya se había encargado de cauterizar las heridas dejadas en ambos por aquel fatal destierro, juzgué necesario volverle a consultar, pues no me hacía ninguna gracia el hecho de que, por la mañana, el diminuto fulgor que siempre me acompañaba al salir yo del horizonte, de repente, y debido a mi soberbia, desapareciera. Su luz, ya de por sí tendiente al rojo vivo, como el fuego, había pasado a alumbrar un reino volcánico, rápido y dinámico, gobernado por el instinto y la auda-

cia, enemigo del orden y de la justa proporción, censor del tiempo, camarada del instante, aliado de la muerte, partidario de los sentidos, patrocinador de la sensualidad, protector de la indiferencia. No sé si he logrado explicarme: ¡todo lo contrario de lo que aquí ocurre! Pero lo extrañaba demasiado, y la creación, dicho sea de paso, solo fue un pretexto para que él volviera a trabajar conmigo, como lo hiciéramos tantas veces a lo largo de esta vida infinita que, pese a las distancias, aún compartimos. ¿Cómo le iba a quitar su eternidad? ¿Cómo podía obsequiarle tal ventaja? ¡Es que la muerte yo no la entiendo! Pero lo bueno es que él tampoco. Nunca, pues, el hombre podrá ser suyo. La verdad es que me sorprende en regodearme en este pensamiento. Ciertamente estoy decaído, paso por uno de mis peores momentos. Si esto es por lo que vivo, mejor sería negarme, aniquilarme, ¡pero no puedo! Eso pensaba en aquel entonces, cuando, repito, me entraron las ganas de crear algo nuevo, algo que levantara un poco la aburrida historia en que se había convertido mi creación. Mandé, pues, a mi hijo Jesús (quien se la pasaba sentado a mi derecha sin la menor intención de pararse) a que hiciera el viaje a los infiernos, con objeto de convocar ante mi presencia a su señor. Ya me imaginaba que al crío esto no le sonara muy bien, pues el encuentro en el *Getsemaní* fue algo pesado, agotador en extremo, según lo que me confesó tras haber regresado, aunque eso de “Padre, ¿por qué me has abandonado?”, la verdad me hizo encabronar mucho. ¿Qué son estos excesos de protagonismo, este actuar revoltoso? Él me contestó entonces, con cierta razón, que, a lo largo de 33 años, había sido un hombre, y que, pese al hecho de que ahora su casa volviera a ser el Empíreo, aún experimentaba estados psicológicos pro-

pios de esa criatura. Pobre hijo, ¡qué duro fui con él! Lo envié directo al hoyo infernal (me inspiré, para ello, en un cuadro del Bronzino, *El descenso de Cristo al limbo*, conservado en Santa Croce. Una obra, por cierto, que calificar de maravillosa sería una ofensa, puesto que no hay palabras para describirla: todo mundo allí se toca, se abraza, se disuelve en gestos sensuales; la llegada de mi hijo a muy pocos les importa, pues la mayoría de los presentes están distraídos, perdidos en el dulce mar de la incontinencia; unos diablitos, cuya apariencia recuerda a los monstruos humanizados de los mangas japoneses, observan desde arriba aquel espectáculo para adultos, gozosos por estar presenciando tanta lascivia y, sobre todo, tanta indiferencia para con el representante del rey de los cielos). A los pocos días ya había vuelto, con la noticia de que, en unas horas más, como ya sabía yo, nos hubiera alcanzado el príncipe de las tinieblas, el señor de la mentira, el apóstata de la verdad, o como quiera que se le nombre a ese personaje. Convencerlo, me dijo, no fue nada difícil. Aceptó enseguida la invitación, sin chispear ni rezongar. Lo vi, de hecho, realmente alegre. A los pocos minutos, Satanás ya estaba dándome su cara, iluminada, como siempre, por una juvenil impaciencia. Ahí estaba plantado, viéndome a los ojos, no para satisfacer su voluptuosidad o perderse en la contemplación de la verdad, sino para decirme: ¿qué onda?, ¿qué te traes?, ¿ya cambiaste de humor?, ¿estás más tranquilo o sigues en tu neurosis? Y, sobre todo, ¿ya estás harto de tu aburgesamiento?

Yo: ¿Qué quieres que te diga? Vivo en la comodidad. Los lugares demasiado húmedos o demasiado secos me perjudican, no me agradan, necesito de un término medio, ni crudo ni

cocido. Ya sabes, pese a mi refinamiento, me sigue gustando la sangre. Te digo la verdad: extraño ese tiempo en que era un simple Dios tribal, tiempo incluso en que mis feligreses, por conducto de sus poderosos conjuros mágicos, me obligaban a revelarme, a participar en sus disputas, a ayudarlos en sus guerras. Vivía, en aquel entonces, más en la tierra que en el cielo. A veces me molestaba que esta gente indelicada e irrespetuosa me fuera a tocar el timbre mientras yo estaba ocupado en otras cosas. Ni que fueran testigos de Jehová estos judíos, hasta llegué a pensar. Pero ya sabes, tenía que cumplir con mi deber para con el pueblo, aguantar sus ocurrencias y disparates como lo hace un padre amoroso e indulgente, aunque esto significara distraerme de mi empeño (pues en ello estaba trabajando intensamente cuando mis hijos aún permanecían bajo el yugo del egipcio) en ser un Dios para todos, ya sabes, un Dios universal. Entiendes muy bien, querido, que yo mismo estaba viviendo un conflicto, pues por un lado tenía que complacer a aquel pueblo irritable, que anhelaba la libertad por el simple gusto de ejercerla en contra de otras gentes, y, por el otro, debía trabajar para que todo mundo me reconociera oficialmente como el Dios absoluto, y no como el personaje secundario de una creación que no se sabe bien dónde empezó. Quise rebelarme al horror de la trama, en suma, y eso porque quería ser yo el autor de la historia, de cualquier historia, de todas las historias, de hecho. Pero me doy cuenta de que así solito no puedo. Necesito a alguien que me confronte, que me haga de contrapunto, y no que me esté alabando todo el tiempo recordándome lo bello e infinito que soy. Es más, me quiero olvidar de lo que ya sé. Estar enterado de todos los acontecimientos del tiempo es una condena, una

injusticia, una barbarie que no depende de mí, no soy yo el responsable. Ayúdame a olvidar, amigo mío, comencemos de nuevo. Procúrame la sangre.

Él: Pues sí, viejo. En verdad que te aflojaste. Has vivido demasiado cómodo, pero al fin te has dado cuenta de que haber echado a los disidentes y haberte quedado con puros lameculos fue uno de los más graves errores que cometiste, puesto que el resultado de ello fue caer en el peor de los estados existenciales que la divinidad haya jamás experimentado: el hastío. La culpa es tuya. Decidiste reemplazar el sacrificio con la obediencia, sin ofrecer las razones de ese cambio. Pensabas estar ya satisfecho con la sangre derramada de y por tu pueblo. Creías que la tierra había recibido la cantidad suficiente de ese líquido bermejo que tanto horroriza, y al mismo tiempo exalta, el espíritu de los mortales. Caíste en la ilusión tan característica de tus queridas criaturas y fuiste alcanzado, y eso es lo que deseabas (y yo también), por los ardides del Diablo.

Yo: ¡Sí, hombre! Esto ya lo sé. No me dices nada nuevo, es por eso por lo que quiero empezar de nuevo. Pero para ello es preciso que olvide, que no sepa. Los planes ya me caen gordos.

Él: Bueno, antes que me dieras una patada en el culo, la intención de la creación era precisamente esta: salirte de tu aburrimiento, diversificar tu vida.

Yo: Sí, también lo sé, pero ahora quiero hacer las cosas bien. En aquel entonces rehusé tu ayuda, pero ahora que he aprendido la lección, la necesito con desesperación. Seamos socios pues, no rivales.

Él: Tácitamente, querido viejo, siempre lo hemos sido: tú y yo, yo y tú, encerrados en el calabozo de la eternidad, encon-

trando la manera de escaparnos de esa fortaleza en la que algún sátiro arrogante y perverso nos ha echado, cuidando, acto seguido, de tirar la llave. Tú has jugado el papel del tipo *cool*, amoroso y solícito en derrochar piedad por todos lados, yo el del ruin que no se conforma con nada, por envidia más que por convicción, intentando consignar a la mezquindad y a la depravación la crema y nata de tu obra máxima: el hombre. Y todo ello, solo para olvidarnos de nuestra miseria, para salirnos de la única realidad que conocemos y conoceremos siempre: la eternidad. Nuestra celda de dos por dos, equipada apenas con un retrete sucio, dos camas infames, un escritorio que siempre quieres ocupar tú; ¡y ni la luz de una puta ventana!, aunque esto lo entiendo, pues fuera de ese espacio vital que ocupamos tú y yo, yo y tú, nada hay, nada existe, nada está en posibilidad, además, de hacerlo. Frío y detenido el cosmos, sin una gota de energía. ¿No es por ello por lo que quisiste imaginarte el paraíso e instalarte en tu propio sueño? ¿Y no fue por lo mismo que me echaste al hoyo infernal, aprovechando que fuiste el primero en despertar dentro de aquella cárcel? No te lo tomes a mal, viejo, pues al final te agradezco que lo hicieras, porque permanecer todo el tiempo al lado tuyo, oír tus lamentos, tu autoconmiseración, tus penas de amor perdido, soportar tus lágrimas, aguantar tus conatos pusilánimes de añoranza por una vida que jamás tuviste y que apenas imaginaste para tus criaturas predilectas, fue, te lo juro, una condena aún peor que el encierro en el que nos encontrábamos. No sabes cuánto te odié. Te odiaba por dos razones contrastantes: una por haber tenido que soportar tus desplantes llorones, otra por haberme echado, abusando de tu autoridad sin que ello hubiese significado arriesgar nada de

tu parte. Pero después terminé aceptando mi nueva situación, porque así mi resentimiento podía desahogarse en algo concreto: echarte a perder al hombre.

Yo: Qué triste, mi hermano. No había reparado tan claramente en ello. Acepta mis disculpas y comencemos de nuevo. Además, esto que tú dices acerca de que yo no he arriesgado nada renunciando a tu compañía no es cierto, pues, si lo fuera, ahora no estaríamos aquí. Me he metido en un proyecto que no supe manejar. Mi criatura se me salió de las manos, y fijate que no solo me refiero al hombre, quien, en el fondo, sabía que era una forma escurridiza e inconstante (cada perro se asemeja a su dueño), sino a la naturaleza, la cual inmediatamente se salió del cauce, eludiendo las reglas que en su momento colocara yo para que se respetaran mis decisiones. Pero me equivoqué, porque lo que para mí era convivencia y aceptación de la autoría (ojalá hubiese existido una patente para ello) para otros significaba, al contrario, constricción y arbitrariedad. Como te decía, la naturaleza, sin encararme directamente, resolvió abandonar el huacal, irse por la libre: comenzó a multiplicar las formas que yo impusiera en un principio, incluso creó nuevas, que luego terminaron por superar en número y tamaño a las mías. Cuando me propuse controlarla, descubrí el horror del monstruo que había creado, pues la naturaleza, a diferencia mía, no tiene rostro, está en todas partes y en ninguna. Ella es el verdadero Dios, tanto que mi nombre, comparado al de ella, debería escribirse con minúsculas. ¿Quién se lo habría imaginado al principio? Terminamos por depender de las criaturas que creamos. ¿Y la muerte? Para nada es una invención mía, que no la conozco ni la quiero conocer jamás, sino de ella, de la puta naturaleza

(¿habrá que escribir ese nombre con mayúscula a estas alturas?), a quien se le ocurrió crearla, de eso estoy casi seguro, para decirme a mí que la especie siempre le ganará la batalla al individuo, y que por consiguiente, mi creación, ese empujoncito que se me salió de las manos como se sale sin querer un eructo de la boca mientras uno está hablando, no vale nada, nada de nada, cero en absoluto.

Él: Podría hablarse de generación espontánea, viejo. Una creación sin voluntad de crear, sin soberbia, sin leyes escritas de antemano, sin orgullo, sin violencia justificada moralmente; pura violencia consustancial, pura materia que coincide con la forma. Quisiste ser Dios y tuviste que rendirte ante la imaginación de quien, creado por ti, fue mucho más sabio que tú. Yo, pues, no soy nada.

Yo: ¡Eso, amigo! Por eso es por lo que nos tenemos que aliar de nuevo; por eso es por lo que te estoy pidiendo que me vuelvas a enseñar la sangre.

Él: Pero es un emprendimiento desesperado el que planteas. Otra vez lo mismo, ¿te das cuenta? ¿Qué, no lo entiendes? No hay manera de vencer a alguien carente de rostro. ¿Hacia quién apuntarás tu dedo? ¿Quién será el blanco de tu castigo? Conmigo fue fácil, demasiado cómodo, pues mis cuernos se ven a años luces de distancia. Al que quiera verme, le es suficiente aguzar ligeramente la vista, porque mis artes mágicas son puros jueguitos, mero entretenimiento, prestidigitación sofisticada si quieres, pero no más que eso. Soy, como tú, un pedante y, por consiguiente, un necio. El verdadero primitivismo debes buscarlo en otra parte. Debes aprender de la naturaleza. Ella no se confunde, no se retracta, no vacila; es acción y fuerza prístinas,

sin jerarquías jactanciosas, sin morbos y sin meta. Si quieres sangre, pídesela a ella.

Yo: ¿Y cómo lo hago, cabrón?

Él: Ya lo sabes, con un conjuro, aunque dudo mucho de que ella esté dispuesta a revelarte su secreto, y eso por el simple hecho de que no hay secreto; y quien se presentará ante ti diciéndote que es la naturaleza en persona, pues te estará engañando; y si caerás en su recreo serás lo que mereces ser: un estúpido. Yo también soy un estulto, estás en buena compañía, mi camaradería hacia ti es eterna. Mírame: todo para mí es un asunto de momento. El Diablo no planea, disfruta, pero lo hace de manera distinta a la de la naturaleza, en un contexto por completo artificioso, nada desenvuelto, sostenido, en lo básico, por un deseo de venganza y, al mismo tiempo, de reconocimiento. Mi falta de planeación, digamos, no es más que un berrinche, igualito al tuyo cuando te molestan porque las cosas no siguen el curso que tú les has marcado. No somos libres porque somos eternos. Quien disfruta de la eternidad es el que sabe que va a morir. Mi perorata moral acerca del instante es una burda mentira. ¿Qué le voy a enseñar yo al hombre si estoy cohibido por lo mismo que tú?, ¿cómo puedo volverlo en contra de ti si yo soy tú? Sería una farsa, una gran comedia divertida. Eso es por lo que vivimos: por la comedia, por el regodeo embriagador, por el olvido que nos distrae con su risa atronadora. En fin, estamos en guerra con el espíritu solo para distraernos. Nuestros sentidos se burlan de nosotros, nos hacen creer que existe una esperanza, la cual, si nos empeñamos como es debido, encontraremos en algún lugar, quizá dentro de una caja custodiada por una mujer frívola y un hombre necio.

Yo: Es una lástima, mi querido, constatar que toda mi creación no fue más que un jueguito, no muy diferente de estos con que pretenden enseñar a los niños el oficio en que se ocuparán cuando sean grandes: el pequeño químico, el incipiente doctor; pues, yo sería el joven pendejo. Qué duro, ¿no? Sin embargo, no me desmoralizo. Tú dices que es imposible constreñir el espíritu, apretarle los huevos y hacerlo gritar como una monja que ve un pito por primera vez. Tal vez te rendiste demasiado aprisa. No te detuviste lo suficiente ante una visión de conjunto. ¿Y si, te pregunto, transformáramos al espíritu en el personaje de una historia? ¿No sería esta una manera de someterlo? En algún punto de lo infinito (uno metafórico, desde luego) habrá una historia que hable de ello, es decir, de cómo un demiurgo amargado sometió al gran Merlín. El agua, finalmente, le ganará al fuego la batalla de la altanería.

Él: Pues, haz lo que se te pegue la gana. Yo, si te apetece, te apoyo, porque, a fin de cuentas, eres el único conocido que tengo, no digamos que amigo. Uno, tú sabes, se agarra de lo poquito que tiene. Todo lo demás, pura cháchara.

El tercer personaje

Decía Shelley que, en el instante de la creación, cuando el espíritu es una brasa que se desvanece, lo que fuimos y lo que podemos llegar a ser, es lo que somos. Palabras difíciles de comprender, sin duda, pero es menester que a los poetas les demos licencia de ser herméticos y apolíneos, justo a la manera de los dioses que los inspiran.

El primero es Hermes, el mensajero, a quien se le encomienda despachar misivas que, en la gran mayoría de los casos, y debido a la amplitud del trayecto que el dios debe recorrer para entregarlas, llegan distorsionadas al destinatario. Algunas frases las pierde, otras las olvida (que es casi lo mismo), algunas más las tergiversa, otras las añade arbitrariamente por el simple hecho de que no se aguanta las ganas o, tal vez, porque es un burlón al que le gusta embaucar a la gente. Sea como fuere, el sentido original del mensaje no está garantizado. Uno lo tiene que interpretar y, por si no fuera eso suficiente, debe hacerlo ocupando todo el talento y la información de que dispone, los cuales, en muchos casos, son muy limitados. De aquí que la labor de este dios es endemoniadamente difícil. Quien logra describirla mejor es, hasta donde alcanzan mis lecturas, Alessandro Manzoni, en *Los novios*:

El campesino que no sabe escribir, y que tendría necesidad de escribir, se dirige a uno que conoce el arte, eligiéndolo, en la medida de lo posible, entre los de su condición, porque de otros desconfía o se fía poco; le informa, con más o menos orden y claridad, acerca de los antecedentes y le expone, de la misma manera, lo que ha de poner en papel. El letrado, en parte entiende, en parte malentende, da algún consejo, propone algún cambio, dice: "Dejadme hacer a mí". Toma la pluma, pone como puede en forma literaria los pensamientos del otro, los corrige, los mejora, carga la mano o atenúa, deja también fuera según le parece que resulta mejor a la cosa; porque, no hay remedio, el que sabe más que los otros no quiere ser instrumento en sus manos y, cuando entra en los asuntos ajenos, quiere también hacerlos marchar un poco a su modo. Con todo, el letrado susodicho no siempre consigue decir todo lo que querría; a veces le sucede que dice lo contrario, también nos sucede a nosotros que escribimos para la imprenta. Cuando la carta así compuesta llega a las manos del correspondiente, si tampoco él tiene práctica del abecé, la lleva a otro erudito del mismo calibre, que se la lee y se la explica. Surgen preguntas sobre el modo de entender, porque el interesado, fundándose en el conocimiento de los hechos previos, pretende que ciertas palabras quieren decir una cosa mientras que el lector, estando en la práctica que tiene de la composición, pretende que quieren decir otra. Finalmente, es preciso que quien no sabe se ponga en manos de quien sabe y le dé el encargo de la respuesta; la cual, hecha al gusto de la propuesta, está luego sujeta a una interpretación similar. Que si, además, el tema de la correspondencia es un poco celoso, si alude a asuntos secretos que no se querría que un tercero entendiese en caso de que la carta se pierda; si, por este motivo, ha existido también la intención positiva de no decir las cosas en absoluto claras; entonces, por poco que la correspondencia dure, las partes terminan por entenderse entre ellas como dos escolásticos discutiendo cuatro

horas sobre la entelequia, por no tomar similitud de cosas vivas que nos pudiese valer algún tirón de orejas.

El otro dios de esa dupla es Apolo, numen tutelar de la poesía, pero también, como revela el templo en Delfos a él dedicado, de la adivinación, en particular de la que se acompaña con el adjetivo “intuitivo”, es decir, aquella inducida, sin estorbosas mediaciones, por la divinidad, o sea, por él. Apolo nos quiere ayudar, pero también existe la posibilidad de que nos quiera engañar, como todo buen dios de un panteón politeísta, o, por lo menos, complicarnos la vida, no diciéndonos las cosas tal y como son. Para los griegos clásicos, parece entonces que la verdad la tenemos que buscar nosotros y quizá el hecho de creer en la existencia de una pandilla tan extensa de dioses volubles, altaneros y mistificadores, les recordaba que la realidad siempre es apariencia y que por ello lo más conveniente es apostarle a la belleza más que a la verdad. Según Enrique Vila-Matas, con quien difícilmente podría encontrarme en desacuerdo, Sergio Pitoll es uno de los pocos escritores vivientes que ha convertido la carencia de una verdad absoluta en un principio estético:

La narrativa de Pitoll se ha caracterizado siempre por dar vueltas en torno a un misterio que nunca se revela. Ya en el primer cuento que escribió, “Amelia Otero”, se contaba la historia de un crimen pasional donde nunca nadie se adentraba a fondo, como si fuera imposible llegar a la verdad. Tal vez el tema central de su obra sea la imposibilidad de llegar a la realidad. Pitoll siempre ha partido de la realidad para concluir que esta es inmensa, extraordinaria, terrible (como la que se adivina en “Nocturno

de Bujara”), monstruosa, soberbia. Pitol nos da a entender que la realidad la inventamos nosotros. Viene a decirnos que con la mente atisbamos algunos vislumbres a los que vamos dándole una unidad que nos permite vivir, en su caso una vida entera transformada en cuento.

¿Y de qué manera, me pregunto, se da forma a la vida renunciando a la verdad? La solución que nos ofrece Pitol es la de conducirnos como si fuéramos los personajes de una novela que no se acaba jamás de terminar, una novela que quizá sea un laberinto, como si la vida fuese una serie de fragmentos que se van aglutinando poco a poco alrededor de un centro, formando de ese modo una personalidad. En ese contexto, la búsqueda del absoluto es una ridiculez y, a la vez, una necedad, puesto que la unidad es producto de la contingencia y no de una voluntad superior que junta las piezas según un orden definitivo. Esa unidad, si alcanzáramos a describirla con palabras, sería una suerte de mancha que, de improviso y sin ninguna razón, se forma sobre la superficie de la nada. Hay un pasaje en *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch que, a mi juicio, condensa el significado de esa incierta unidad, de ese problemático centro. La escuadra imperial está entrando en el puerto de Brindis; el poeta la acompaña:

Estaba iluminada una hostería tras otra debajo de las columnatas; diagonalmente a través de la plaza se tendía una doble fila de soldados que llevaban antorchas entre el centelleo de lo yelmos, hombre tras hombre, con la evidente misión de mantener libre el camino a la ciudad desde el desembarcadero; alumbrados con antorchas estaban los tinglados y las oficinas aduaneras sobre los muelles; era un enorme espacio, repleto de

cuerpos humanos, una enorme cuenca relumbrante para una espera tan enorme como violenta, colmada de un rumorear producido por cientos de miles de pies que se arrastraban, rozaban, golpeaban, raspaban sobre el empedrado, un enorme anfiteatro hirviente, lleno de negros y ondulantes siseos, de un mugido de impaciencia, que sin embargo enmudeció de pronto y cuajó tenso, cuando la nave imperial, empujada ya solo por unos pocos remos, alcanzó el muelle con suave bordeo y atracó casi sin ruido en el lugar asignado, ante los dignatarios de la ciudad, en medio del cuadrado militar de antorchas; sí, entonces, llegó el instante esperado por el sordo rugir de la bestia masa, para poder soltar su jubiloso alarido, que en este momento estalló, sin pausa y sin fin, victorioso, estremecedor, desenfrenado, aterrador, magnífico, sometido, invocándose a sí mismo en la persona del Uno.

Apoteósica descripción, no cabe duda, al estilo de uno de los más vigorosos narradores del siglo pasado. Leyendo eso, creer que exista el Uno se nos hace menos arduo. Poder de la poesía; poder de la palabra. Es por eso por lo que uno se convierte en literato, porque quiere jugar, ser libre de convenciones ajenas para imponerse las suyas propias. Y, finalmente, para sentirse parte de su propio relato, para colocarse entre las líneas de su texto, el cual, poco a poco, deja de ser totalmente suyo, empezando a cobrar vida propia. Es el relato quien comienza a escribirlo a él, convirtiéndolo en una sombra, en una figura borrosa, en la que apenas se reconoce, de la que empiezan a surgir nuevos rasgos, como si el rostro, deformándose, empezara a adquirir los caracteres físicos de otro. Y uno casi desaparece, es todos y no es nadie, es un bullicio ensordecedor de pies golpeando un empedrado que, de pronto, toma concien-

cia de su unidad por el ruido que produce, y cuando este se disuelve, regresa a su original separación, donde cada pie vuelve a su ritmo, desinteresándose por completo de su vecino. En la obra de un escritor, de un verdadero escritor, esa carencia de definición, esa indeterminación de los contornos es permanente.

Debo regresar ahora a Pitol, sobre quien Vila-Matas, una vez más, en un breve texto titulado “Pitol y el misterio que viaja con nosotros”, cuenta una curiosa anécdota, también medio inventada: él, Vila-Matas, y su mujer, están en París; de paso a su hotel, la pareja se topa con un edificio que, en los años setenta, según recuerda Enrique, y como él mismo pudo comprobar por ciertos rasgos que aún se conservan de él (una puerta blanca con sobre una pequeña letra Z), hospedaba una librería clandestina: la librería Zékian. El escritor, durante esa década en la que viviera en París, había visto y escuchado allí nada menos que a Borges, quien, en aquella ocasión, confesó que le entristecía mucho pensar que tal vez los hombres no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud. ¿Qué hay, ahora, detrás de aquella puerta? ¿Qué terrible es la curiosidad!, aún más terrible, además, si es la curiosidad de un escritor. Pero Enrique no se atreve a alimentarla; pasa de largo y sigue rumiando acerca de si sería oportuno aclarar de una vez aquel asunto. Al final, no se decide. Por suerte, un día, en el café de Flore, aparece Sergio Pitol. Vila-Matas comete imprudentemente el error de comentarle al escritor mexicano aquello de la librería, con el resultado de que este resuelve de inmediato desentrañar aquel misterio. La compañía se conduce entonces hacia el lugar indicado, entra en el edificio, sube las escaleras y

ve dos puertas iguales, ninguna de las cuales es blanca ni lleva una letra Z. De pronto, comenta el narrador, Pitol se le figura como si estuviese adentro de un relato, como sucede en todos sus cuentos, donde nunca se revela aquello que es objeto de búsqueda por parte de los personajes. Allí, ante aquellas puertas, todos han caído en un relato de Sergio Pitol. Este, muerto de risas, comienza a aporrear una de las dos puertas; la que se abre, sin embargo, es otra; de ella sale una mujer a quien el mexicano, en su impecable francés, pregunta si Monsieur Borges se encuentra en su casa. La señora le dice que vive ahí, pero que nunca está; al oír eso, a Pitol se le iluminan los ojos, pues le parece haber estado muy cerca de develar un misterio, el cual, en conclusión, no se ha aclarado del todo. En otra ocasión, Pitol le confiesa a Vila-Matas que aún le sorprende ver su vida entera transformada en cuentos. La vida que pasa en silencio, sin casi dejar huellas, en la biografía de un escritor contada por sí mismo, deviene literatura, se convierte en una ficción. Más allá del nombre, ¿a qué otro puerto seguro puede llegar un escritor que quisiera hablar de sí mismo? En este gran sueño que es la literatura, los contornos entre lo real y lo ficticio se pierden, la escritura, que es a la vez memoria y desmemoria, arma los hechos como le place, hasta que uno ya no se reconoce en la persona que había creído que fuera y descubre que su centro se encuentra en un lugar incierto, cuyas coordenadas siempre son confusas, pero al que por fin se llega, como les sucede a los náufragos: a Robinson Crusoe, a Lemuel Gulliver, a Roberto di San Patrizio, y a muchos otros.

El renacimiento de la literatura de Pitol se da en Moscú, gracias a un relato carente de aquella claridad cronológica (esa

es una de sus grandes virtudes) que suele atribuirse a la trama de la vida: *Nocturno de Bujara*. En la noche, eso todo mundo lo sabe, hay que ver las cosas con ojos diferentes, más aptos para el sueño que para la vigilia. Lo que a la luz del día es diáfano, o parece tal, durante la noche adquiere otro aspecto, se torna otra cosa. La noche ayuda a que lo oculto decida revelarse sin temor a ser visto, tal vez con la ilusión de ser atisbado, más no atrapado. En esta oscuridad, uno no hace más que buscarse a sí mismo, puesto que esta es la única manera para entrar en contacto con lo que no se ve:

En la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos, que se convierten en objetos separados. Existen por sí mismos. Solo el tacto logra que existan para mí. El tacto es limitado. A diferencia de la vista, no abarca la persona completa. El tacto es invariablemente fragmentario: divide las cosas. Un cuerpo conocido a través del tacto no es nunca una entidad: es, si acaso, una suma de fragmentos.

Al principio del apartado iv de ese cuento, el narrador saca de su estantería de literatura polaca un texto de Jan Kott, *Breve tratado de erotismo*. Lo hace porque se acuerda de que una vez, mientras se disponía a salir de Bujara para dirigirse rumbo a Samarcanda, empezó a recordar cosas de su lejano pasado en Varsovia, cosas que, hasta aquel momento, habían quedado ocultas quién sabe dónde. La memoria es un lugar confuso, en ella el tiempo no funciona como en la vida ordinaria, se cae de un lugar a otro de ese sueño sin que se sepa a ciencia cierta por qué algunas imágenes, de repente, se nos aparecen donde no habían sido convocadas. Ellas se acumulan armando su propia

trama, libres del control de la conciencia. Aquí el narrador es alguien que, evidentemente, no quiere rendirse ante tamaño desorden, ante esta intromisión de lo involuntario, por lo que toma la pluma al cabo de tantos años en que no se había sentido capaz de hacerlo y, por fin, intenta domar los materiales de su caprichosa memoria. Para no tomar demasiado a la ligera el trabajo que se dispone a emprender, resuelve consultar a unos cuantos autores de quienes había escuchado hablar y de otros que, en otro tiempo, había leído con cierta superficialidad. Uno de ellos es Mijaíl Bajtín; de él, ahora que lo piensa, posee un texto incluido en el número diez de la revista rusa *Voprosy Literaturny*. Se dirige, por enésima vez, hacia uno de sus bien ordenados librereros, el de las revistas que acumulara a lo largo de muchos años durante sus estancias en varios países de Europa. Coge la que le interesa y empieza a hojearla. De pronto se topa con una cita que lo desconcierta. Hace el esfuerzo de traducirla del original ruso (de hecho, lleva residiendo en Rusia más de un año):

La palabra (como todo signo en general) es interindividualidad. Todo lo dicho, todo lo expresado se encuentra fuera del alma del hablante, porque no solo le pertenece a él. La palabra no puede atribuirse al hablante únicamente. El autor (hablante) tiene sus derechos inalienables con respecto a la palabra, pero los mismos derechos tiene el oyente, y también los tienen aquellos cuyas voces suenan en la palabra que el autor encuentra como lo dado (porque no hay palabra que no pertenezca a alguien). La palabra es un drama en el que participan tres personajes (no es un dúo sino un trío). El drama se representa independiente del autor, y no es permisible proyectarlo al interior del autor.

No se lo puede creer: lo que juzgaba haber descubierto por sí mismo, aunque aquella cita lo hiciese dudar hasta de eso, lo había planteado ya, con meridiana claridad, ese genial crítico ruso. Uno, para encontrarse, tiene que desaparecer, olvidarse de sí mismo, tratarse como si fuese un personaje cualquiera de cualquiera de sus historias. Ahora resulta que el misterio que intentamos aclarar somos nosotros mismos. ¿De dónde sale esta voz?, se pregunta el narrador, ¿quién habla en mis textos? A veces le parece que quien lo hace es el propio relato, como si esa multitud tuviera una voz que las representara a todas, que hablara por ellas. Es el mosaico de una personalidad que no se controla a sí misma y que, finalmente, puede afirmar que no se conoce. ¿Será la escritura una manera de encarar el problema?, ¿se puede sacar algo de esa lánguida melodía nocturna que es la vida? En caso afirmativo, con ánimo de empezar a ordenar las piezas que la componen (y que no están completas, además), estaríamos autorizados a elegir cualquier comienzo: el de una conversación a medias, por ejemplo, donde, con el auxilio de un querido amigo y para un poco sacudirnos el aburrimiento, podríamos estar intentando convencer a una insufrible pintora italiana, la cual ya queremos perder de vista, a que viaje a Uzbekistán, a Bujara en específico, porque de aquella ciudad se cuentan cosas maravillosas y terribles, como la historia del pianista Feri, quien una mañana, tras haber sido conducido el día anterior a una fiesta por un joven y un viejo vestidos a la manera de aquellas tierras, había despertado lleno de espantosas heridas. En efecto, así empieza el cuento, a saber, con el narrador y su amigo Juan Manuel intentando convencer a una pintora italiana que viaje a Bujara; ambos deciden que deben omitir con-

fesarle la inautenticidad de la historia de Feri, por el simple hecho de que no ven la razón de hacerlo; pero resulta que, ya pasados muchos años de aquella charla, el narrador encuentra, por casualidad, a un viejo novio de la pintora, Roberto, quien le comenta que Issa (este es el nombre de la italiana) había regresado de aquel viaje a Bujara terriblemente lastimada: llevaba unas heridas profundas en el vientre, como si un feroz animal la hubiese atacado. ¡Lo mismo que a Feri!

El marco que encuadra el relato es el que se acaba de consignar, pero el narrador del *Nocturno* no se limita a eso, sino que introduce en la trama la historia de él mismo que, ya pasados treinta años desde aquella fastidiosa aunque divertida charla, viaja a Bujara en compañía de otros y, a punto de regresar de aquella visita, durante el tiempo de estancia en el aeropuerto de esta ciudad y gracias a los comentarios que oye de sus amigos acerca de lo excéntrico que había sido el día anterior (todos habían asistido a una colorida boda local), empieza a recordar precisamente aquel día en que Juan Manuel y él estaban conversando con la italiana. Para dejar al lector el gusto de leer él mismo este bellissimo cuento, no abundaré más en detalles, aunque sí me permitiré colocar uno que otro comentario acerca de mis impresiones de lectura. *El Nocturno de Bujara* es, a la vez, un insomnio y un viaje, dijera Tabucchi. El insomnio pertenece a quien lo ha escrito, el viaje a quien lo ha realizado. La suma de sus fragmentos no permite aclarar el misterio que subyace a la trama, y es por ese motivo que el relato puede empezar, como de hecho lo hace, en cualquier parte. Si la vida está compuesta por fragmentos, cualquiera de ellos es susceptible de representar un inicio. En mi opinión, la obra de Sergio

Pitol, por lo menos a partir del cuento en cuestión, puede ser leída a través de este sencillo axioma. Eso se debe a que, como he dicho, el misterio que persigue el autor, y que él sabe que nunca resolverá, es el de su propio Yo. La autobiografía define los límites de ese ejercicio entregado por completo a la literatura. La única unidad posible termina siendo entonces la de esa suma de fragmentos en que la literatura encierra el sueño de la vida. El narrador siempre será ese tercer personaje que surge de las cenizas de la ficción para decirnos cómo ha vivido. A él es imposible verlo, porque su sitio es el revés. Si quisiéramos sorprenderlo detrás de una superficie volteándola rápidamente, seguiríamos sin verlo, porque él, mientras, se ha mudado a la otra, la que antes estábamos observando. La virtud de ese tercero, además, es que puede convertirse en cualquiera; su consistencia huidiza es la del agua, de la que toma, además, sus variadas expresiones, desde el murmullo ligero de un arroyo de montaña, hasta el grito grave y continuado de una cascada.

En otra de sus obras, *El arte de la fuga*, Sergio Pitol cuenta de aquella vez que en Siena conoció a Antonio Tabucchi. El escritor mexicano había sido invitado a dar una conferencia en la universidad de esa maravillosa ciudad de Toscana y, casi al punto de terminarla, ve entrar por la puerta del auditorio a un señor que solo había visto en fotografía y con el que había mantenido cierto intercambio telefónico: era Tabucchi, acompañado por su esposa, María José. Ya concluida la charla, se presentan. Pitol se siente algo fatigado después de tanto hablar, por lo que le propone al matrimonio ir a tomar un café (dos, en realidad) que lo sacara de aquel estado bochornoso. Pero ahí, admite en el texto el autor, sucede algo excepcionalmente

extraño, pues debido quizá al elevado consumo de cafeína, o a los resabios emocionales que quedaran en su ánimo tras enterarse del atentado en los Uffizi de Florencia (en donde había estado de visita el día anterior), o por las dos cosas juntas, comienza a hablar sin freno. Y no solo lo hace en el café, donde se demora en comentarios intrascendentes acerca de un libro que acababa de publicar el escritor italiano, *Sueños de sueños*, y que él había recién terminado de leer, sino también en el coche con que los Tabucchi, aquella misma noche, lo llevarían a su casa de Vecchiano, cerca de Pisa. Ahí, en pleno soliloquio, les habla de una conversación suya con un taxista que, desde el aeropuerto de Londres, lo llevara a un hotel de esa ciudad pocos días antes de llegar a Italia. Se pierde en detalles que no vienen al caso en una situación como aquella, la cual, además, hubiera querido él aprovechar para que Tabucchi le platicase de sus libros, y así oír de viva voz la sagacidad de aquel fascinante intelecto. Nada de eso fue posible, porque siguió hablando. Llegaron a la casa, se dispusieron a cenar, y él seguía hablando, esta vez de la huida y la aprensión del general Venustiano Carranza, quien, entre plomazos y carreras de caballos, tardó casi dos horas en desaparecer de aquella velada. ¿Qué pudo haber pensado Tabucchi de la prodigiosa locuacidad de su huésped? Tal vez nada, es posible que escuchara aquel torrente de palabras con interés y diversión, o que se ausentara en algún momento con la mente, cayendo en sus propios recuerdos. Puede que se acordara que él también, como Pitól, había tenido una conversación muy extraña con un taxista, aunque para él fue en la colonia más grande que tuvo el imperio británico en sus años de feliz imperialismo, la India. Ese taxista, si no le falla la memoria, lo iba a

llevar, junto con su hija y un querido amigo, a las ciudades santas de Kancheepuram y Mahabalipuram. El calor es insostenible. La falsa piel del sillón trasero se le pega como sanguijuela a su camisa empapada de sudor y, como si ese suplicio de por sí no bastara, el coche se ha detenido en uno de estos famosos pasos del tren, en la India, por exhibir una multitud de formas y colores que en ningún otro lugar del mundo sería posible encontrar. Como en una secuencia de sueño digna del mejor Fellini, ve un *jinrikisha* motorizado, pintado de amarillo y con un enorme letrero indescifrable pegado a su pecho; luego, un hombre en bicicleta con el rostro tiznado y una gasa esterilizada tapándole la boca, que le evita tragarse los enjambres de insectos perdidos en aquel aire húmedo y pesado; más al fondo, un elefante con la frente repleta de trazos morados, cabalgado por un karnak. De repente, a un lado suyo, se para una motocicleta conducida por un hombre bastante joven, que lleva dos marcas coloreadas en la frente, una camisa blanca que le llega hasta las rodillas, pero, sobre todo, colocado encima del maletero, un envoltorio largo, delgado y blanco, cuyo parecido con una enorme baguette empaquetada es asombroso. Curioso, el escritor le pregunta a su chofer qué es lo que está transportando el motociclista, y aquel, tras haber aspirado enérgicamente su cigarrillo, le contesta, como si fuese la cosa más natural del mundo, que lleva un cadáver. Han pasado ya más de veinte minutos y el coche sigue parado. El maldito tren aún no pasa. Ojalá, piensa por un segundo Tabucchi, estuviera ahora en Japón, donde los transportes son notoriamente puntuales. Pero no, está ahí, y ni modo. Para romper un poco su aburrimiento, en unos de estos momentos en que uno no sabe real-

mente qué hacer, decide dirigir su palabra al motociclista con el envoltorio. Quisiera decirle que apague de una puta vez su vehículo, pues el ruido del motor le está destruyendo los tímpanos y está acabando con su paciencia; sin embargo, él tampoco sabe por qué motivo, mira al hombre y pronuncia la frase más ridícula que podría decirse en una circunstancia como aquella: "I'm italian". Aquel le responde con una mirada en la que no brilla ninguna forma de comprensión. En ese instante, el coche arranca en medio de una turbulencia polvosa, provocada por el movimiento de decenas de cuerpos mecánicos y animales: el tren ha pasado. Como por instinto, Tabucchi se da la vuelta para permanecer en contacto visual con el hombre de la moto. Con sorpresa, ve que en el rostro de aquel muchacho está estampada una enorme sonrisa. Sus ojos brillan como perlas recién sacadas de una descomunal ostra, al tiempo que golpea violentamente el manubrio de su motocicleta gritando: "¡Vespa, vespa!".

Ojalá Tabucchi pensara en eso en vez de escuchar los disparates de Pitól. Es posible que el italiano también quería hablarle o escucharle hablar de algo; tal vez de aquel *Nocturno de Bujara* que leyera hace poco y que tanto se parecía al que otrora escribiera él, tomando además como escenario a un lugar no demasiado distante de Bujara: la ya visitada India, en particular, la vertiente suroeste de esa gran península acosada por el misterio.

El narrador de esta breve novela, en ningún momento, como de protocolo para ese tipo de composiciones, nos revela su nombre. Sabemos que, en un pasado relativamente lejano, sus amigos le decían Roux, contracción lírica de aquel infatiga-

ble cantor nocturno que es el ruiseñor, pero fuera de eso no contamos con ninguna noticia acerca de su identidad. Conocemos, eso sí, el motivo de su viaje a la India: buscar a un viejo amigo portugués de nombre Xavier, del que se han perdido las huellas hace más de un año. Al final de la obra, el narrador llega al hotel en donde le han dicho que podría encontrarlo. Ahí le confirman que cierto señor Nightingale (ruiseñor), uno que escribe cuentos, se ha hospedado en ese lugar más de una vez. Resuelve esperarlo y, para pasar el tiempo, inicia una conversación con una fotógrafa, con quien se había topado previamente en el taxi que lo llevara al hotel. Durante la plática, la mujer le hace una pregunta muy sencilla, de índole esencialmente informativa: “¿Y usted que hace?” Pues supongamos –le responde el narrador– que esté escribiendo un libro. ¿Y qué clase de libro? –replica ella–. Un libro, algo parecido a una novela –repite el otro–, y le empieza a comentar algo al respecto:

La esencia es que en este libro yo soy alguien que se pierde en la India, digámoslo así. Hay otro que me está buscando, pero yo no tengo ninguna intención de dejar que me encuentre. Le he visto llegar, le he seguido día tras día, podría decir. Conozco sus preferencias y sus intolerancias, sus arrebatos y sus resquemores, sus generosidades y sus miedos. Le tengo prácticamente bajo control. Él, en cambio, de mí apenas sabe nada. Tiene alguna pista vaga: una carta, testimonios confusos o reticentes, una nota muy genérica: señales, fragmentos que intenta laboriosamente hacer encajar.

Pitol, quien sin duda leyera esa novela, debiera haberle platicado de eso a Tabucchi, en vez de hundirse en aquella chusca

verborrea. Le habría confesado tal vez que aquella cita, bien podría ser el epígrafe de toda su obra, de su poética, pues lo que le mueve a la escritura, más allá de la natural y humana propensión al desasosiego, es ir en busca de ese alguien que uno confunde consigo mismo, un poco como Tristram Shandy, quien, según Magris en su *Danubio*, teme no llegar a encontrarse nunca y que, al intentarlo de todos modos, ofrece a sí mismo indicaciones espurias. Pero esta, al fin y al cabo, es la literatura, es el arte de la fuga: vagabundeo, afición a la búsqueda de una patria que jamás termina encontrándose. Esa patria coincide con la vida, amable y feliz cuando nos dispensa de los roles de la historia y de la sociedad, cuando nos permite dedicarnos a cosas insignificantes, a perder y tirar el tiempo, a disfrutar de cosas menudas y absurdas, a rozar lo inútil con la liviandad de un gato que no deja de lamerse. Eso le hubiera dicho Pitol a Tabucchi. Y también que el *Nocturno hindú*, como el de Bujara, termina manteniendo oculto el misterio que, en un principio, se nos ha insinuado. La única manera de salir del paso, aunque parezca un deleznable compromiso, una vil negociación con una verdad inalcanzable, es la literatura, en especial la novela: “Hay una persona que busca a otra –le dice Roux-Nightingale, en el *Nocturno hindú*, a la fotógrafa con la que está cenando en el hotel–, hay alguien que me busca, y el libro es su búsqueda”. Al narrador le resuenan en la mente las voces de otros personajes con quienes se ha topado durante su viaje: el “Tú eres otro”, del monstruo-advino; el “Xavier no existe, es solo un fantasma”, de Alfonso de Albuquerque; el “dios es solo una palabra, no creer o buscar: todo está oculto”, del teósofo-Pessoa. En ese hipotético libro que piensa escribir,

quien lo busca llega a Goa, exactamente al lugar donde él y la mujer están cenando. Al repetir estas frases, Pitol se habría sobreexcitado, y quizá le habría pedido a Tabucchi que fuera a traer el libro para buscar una página que él quería leer en voz alta. Esta:

Él no me encontraba entre otras cosas por un hecho muy simple, porque yo había adoptado otro nombre. Y él consigue descubrirlo. Después de todo no era tan imposible descubrirlo, porque era un nombre que tenía que ver con él, hace tiempo. Solo que yo lo había distorsionado, camuflado. No sé cómo llegó a adivinarlo, pero el hecho es que lo adivinó, tal vez fuese por azar. Bien, allí evidentemente consigue saber dónde me encuentro, haciendo creer que tiene entre manos un negocio importante conmigo; alguien le dice que estoy en un hotel de lujo de la costa, un lugar más o menos de este estilo. Supongamos que sea una noche como esta, cálida y llena de fragancias, hotel muy elegante, a orillas del mar, gran terraza con mesitas y velas, música en sordina, camareros que van de mesa en mesa solícitos y discretos, comida selecta, naturalmente, con cocina internacional. Yo estoy en una mesa con una mujer hermosa, una joven como usted, con aspecto de extranjera, estamos en una mesa en el extremo opuesto de donde nos encontramos ahora. La mujer está de cara al mar, yo en cambio miro hacia las demás mesas, estamos conversando agradablemente, la mujer se ríe de vez en cuando, se adivina por sus hombros, exactamente igual que usted. En un momento dado le veo. Está en una mesa del fondo, en la otra punta de la terraza. Se halla de cara hacia mí, estamos frente a frente. También él va con una mujer, pero ella me da la espalda y no puedo saber quién es. Quizá la conozca, o crea conocerla, me recuerda a alguien, mejor dicho, a dos personas, lo mismo podría ser una que otra. Pero así, desde lejos, a la luz de las velas es difícil

precisarlo, y además la terraza es muy grande, exactamente como esta. Él probablemente le dice a la mujer que no se dé la vuelta, me mira durante largo rato, sin moverse, muestra una expresión satisfecha, casi sonriente. Tal vez también él cree reconocer a la mujer que está conmigo, le recuerda a alguien, mejor dicho, a dos personas, lo mismo podría ser una que otra. Me ha buscado tanto, que ahora que me ha encontrado ya no tiene ganas de encontrarme, perdone el trabalenguas, pero así es ni más ni menos. Y tampoco yo tengo ganas de ser encontrado. Ambos pensamos exactamente lo mismo, nos limitamos a mirarnos. Uno de nosotros dos acaba de tomar su café, dobla la servilleta, se ajusta la corbata, supongamos que lleve corbata, llama con un gesto al camarero, paga la cuenta, se levanta, retira educadamente la silla de la señora que le acompaña y que se levanta con él, y se va. Basta, el libro se acabó.

El narrador de ese hipotético libro acaba de montarse al otro, al verdadero. Roux-Nightingale, el tercer personaje, entra en escena, y la literatura triunfa sobre las respectivas miserias de la realidad y la ficción. Ya no importa que, al final, el camarero susurre al oído del narrador que alguien, quien desea quedarse en el anonimato, les ha invitado la cena. El misterio no necesita ser revelado, lo que importa, ahora, es disfrutar de una intensa noche de pasión en una de las lujosas habitaciones del hotel. Y Pitol seguiría hablando de esto y de aquello, de sus lecturas, de su infancia, de su escritura, de aquella vez que lo hipnotizaron, de una cena divertidísima en la embajada checa de Portugal tras regresar de unas vacaciones en Madeira, del Templo del Cielo que le tocó ver en Beijing, de cuando en Varsovia, a punto de dar una conferencia, se dio cuenta de que aquella ciudad tenía una presencia avasalladora en su obra, etcétera. Tal vez, al

despedirse de Tabucchi, ya en su habitación de hotel, pensara en lo molesto que había sido para su amigo aquel encuentro. Su injustificada logorrea no había dejado espacio para ninguna otra réplica ni opinión. Se había portado exactamente como aquella chismosa de la Perpetua de don Abbondio, quien desconocía el arte de estarse callado y escuchar. Qué mala novela aquella de *Los novios*, además. Manzoni, la verdad, no se aguanta, lo quiere ver todo como Dios, diseña unos personajes nimios e insignificantes como la estúpida de Lucía, para quien en el mundo existen solamente el *Padreterno*, Jesús y la Madonna. Pero, qué genial había sido la escena en que don Rodrigo, a quien se le revuelven las tripas después de su encuentro con el fraile Cristóforo, levanta la cabeza hacia las paredes de su salón y pasa en reseña los rostros de sus antepasados pintados en los cuadros, los cuales, con sus miradas, le recuerdan la grandeza de su linaje y, al mismo tiempo, la poquedad de su ánimo ultrajado.

En fin, qué más da. Ya todo ha pasado; ahora está realmente en su habitación de hotel y, tranquilo y en paz consigo mismo, decide iniciar la lectura de un libro recién comprado en Florencia, que parece venirle al caso: *El teatro de la memoria*, de otro italiano ilustre, Leonardo Sciascia. Se tarda no más de tres horas en terminarlo, se lo chupa literalmente y, tras permanecer un rato acostado en la cama viendo hacia el techo, vuelve sobre un pasaje de ese libro:

En su *recherche*, preñado ya de recuerdos ajenos, el desmemoriado se había aferrado a la figura de este vagabundo, al que los testigos describían “vestido con miserables ropas pero de aspecto decente”, algo “sufrido, extraño,

educado”, de “lenguaje y sentimientos elevados”, de actitud “ensimismada”; se había, en suma, identificado con su personaje, y de manera coherente, retrospectiva, se aplicaba a desarrollarlo y a enriquecerlo con todo cuanto los vagos recuerdos ajenos, las vagas coincidencias, las correspondencias casuales, las impresiones más o menos ilusorias de unos y otros, iban prestando a la historia. Es un poco como en el *Enrique IV* de Pirandello: “Serán tristes mis circunstancias, horribles los hechos, duras las luchas, dolorosas mis vivencias, pero son ya historia y ni cambiarán ni pueden cambiar, ¿entendéis? Han quedado fijados para siempre. Aceptadlo, pues, y admiraréis cómo cada efecto sigue obedientemente a su causa, con una lógica perfecta, y cómo cada hecho acontece puntual y coherente en todos y cada uno de sus pormenores. ¡Es, en fin, el placer, el placer grandísimo de la historia!”. Y así como el personaje anónimo de Pirandello se identifica con la persona de Enrique IV de Alemania, así nuestro hombre se identificó con el profesor Canella, un personaje en parte fijado, histórico, y en parte creado –aunque de acuerdo con datos objetivos y sentimientos también fijados, históricos– por una imaginación que a estas alturas podríamos llamar colectiva. Y bien se puede decir que, además del placer de la historia, sentía el hombre de Collegno el placer de ser honrado, por no salirnos del universo pirandelliano en el que todo el caso se desenvuelve: al igual que el Baldovino de la comedia así precisamente titulada, *El placer de ser honrado*, nuestro hombre había adoptado por completo la personalidad religiosa, moral e intelectual del profesor Canella, con cierta dificultad solo en el orden intelectual.

A Pitol le resulta muy divertido que un miserable empleado de Turín, trasladado al hospital psiquiátrico de Collegno tras haber sido sorprendido robando unas flores en un cementerio, se haga con la identidad de un hombre, el profesor Canella,

desaparecido diez años, antes durante la guerra. Y le resulta aún más divertido que la esposa del profesor, quien se supone conociera como nadie los pequeños detalles que hacen inconfundible a la persona amada, se convenza a sí misma, quién sabe por qué razón, de que aquel hombre es, sin duda alguna, su marido. Cierto es que hay personas que prefieren quedarse en el pasado, y cuando el azar les hace el favor, cosa que en realidad sucede a cuentagotas, de devolvérselo sobre una bandeja de plata, necio e incoherente sería que lo rechazaran. Y, además, continúa pensando Pitol, la vida con la que se queda ese individuo, no desentona en absoluto, en un sentido exquisitamente estético, con el pasado desdichado y miserable de Mario Bruneri, quien, según ciertos hechos incontrovertibles señalados por la policía y, sobre todo, por la certera identificación de su verdadera esposa, es el charlatán que se esconde (aunque quepa cristianamente la duda de que se crea realmente quien afirma ser) detrás de la identidad del Canella. Un personaje de ficción, más allá de toda esa pedantería que clama por la realidad del arte, inicia oficialmente a ser parte del mundo sensorial, de la historia, así como ella ha sucedido. “¡Ahhh, qué alivio! Hasta yo –sigue Pitol– me empezaba a creer esa fantasía, y ahora, por suerte, ya no la necesito.” Es más: la realidad, aunque eso suene a otro trilladísimo refrán (y de hecho lo es), parece superar la ficción, pues la de Sciascia no es una novela sino una crónica; la historia del desmemoriado de Collegno es un acontecimiento ampliamente corroborado, no inventado. Sin embargo, deteniéndose uno en ella, los hechos reales que esa crónica consigna se contagian, de alguna manera, de la impostura del desmemoriado, de modo que ellos mismos

terminan deshaciéndose en un caldo sazonado con pizcas de ficción. Eso, igual que a Sciascia, no le sorprende en absoluto a Pitol, puesto que, al fin y al cabo, la realidad no proporciona al escritor solamente la materia prima de sus ficciones, sino también la manera en cómo él habrá de organizarla para que las mentiras que uno cuenta parezcan verdades incontrovertibles. Aquí, el hecho extraordinario y original apuntalado por el *Teatro* de Sciascia, es que la realidad misma se encarga de que el material rústico de que dispone se torne en el oro brillante de la ficción. Al novelista, en ese contexto en donde casi todo está resuelto, no le queda más que transcribir. ¡Qué soberana ironía! Y pensar que Sciascia escribió ese breve texto para refrescarse de un trabajo en que llevaba dos años enfrascado.

Pitol sigue en su ensimismamiento; de pronto se le figura que todo, en aquel viaje, ha cobrado el aspecto de una ordenada casualidad, como si la suma de sus fragmentos se ajustara por inercia alrededor de un centro, cuya naturaleza, sin embargo, él no puede aún precisar. Estas pocas reflexiones le obsequian la excusa para ponerse a escribir pese a la hora ya muy avanzada, aunque de ello resulten apenas unas pocas líneas, sobre las cuales, sin embargo, podrá volver a trabajar, al cabo de unos días, en la tranquilidad de su hogar en Xalapa. Eso es lo que apunta:

Desde siempre, desde el inicio, lo que he hecho es desperdigar una serie de puntos sobre la página en blanco, como si por azar hubieran caído en ella, sin relación visible entre sí; hasta que de pronto alguno comenzaba a extenderse, a dilatarse y a lanzar tentáculos en busca de los otros, y luego los demás seguían su ejemplo: los puntos se convertían en líneas que corrían por el papel para encontrar a sus hermanas, fuera para subor-

dinarlas o servir las, hasta que aquel conjunto inicial de puntos solitarios se transformaba en una figura cada vez más compleja, intrincada, con oquedades, pliegues, reticencias, desvanecimientos y oscuros fulgores.

Y le sale más:

Se me ocurre que, para escribir, podría seguir el método de aquellas sesiones de hipnotismo a las que me sometí unos cuantos años atrás. Poner la mente en blanco, dejar pasar visiones y recuerdos, y en un determinado momento hacer que el flujo de conciencia se detenga en un punto casual, tal vez intrascendente: la mesa de un restaurante, la vitrina de una librería, la ventana de un hotel desde donde puedo contemplar un parque, por ejemplo. Eso podría servirme para elegir el espacio y comenzar a trazar sus contornos: qué personas están allí, de qué hablan, qué les sucede.

Aquí se detiene; deja la pluma y vuelve a mirar el techo, quedándose otro rato en esta posición, hasta que el sueño lo alcanza justo en el momento en que lo visita la imagen de su amigo Tabucchi preguntándose, perplejo, por la salud mental del escritor mexicano.

El Monstruo

Son las ocho de la mañana. Lluve. Estoy en mi casa. La luz exterior es tan tenue que no consigue posar su acostumbrada claridad matutina sobre ningún objeto. Prendo las luces del cuarto en donde suelo trabajar (es un cuarto de servicio adecuado a estudio, con lavadora y arenera de gato; a veces, antes de iniciar a trabajar, debo esperar a que la lavadora y, por supuesto, el gato, satisfagan sus necesidades fisiológicas; en ocasiones, el gato, a quien no se puede convencer de lo contrario, decide venir a depositar sus desechos justo cuando estoy siendo acosado por pensamientos que parecen irresolubles; lo sorprendente es que, en la mayoría de los casos, eso me ayuda a destrabarlos y simplificarlos, sacándome improvisamente del apuro: *putor redimit*), me siento en mi sillón, de cara a la computadora prendida, y me pongo a leer. Lo hago, como siempre, para inspirarme, pues hoy guardo la esperanza de seguir metiendo mano a mi primera (y casi seguramente última) novela; pero en lugar de eso, como es fácil comprobar en este momento, inicio a hacer otra cosa, tal vez porque necesite primero aclararme unos cuantos puntos acerca de cómo quiero que sea esta novela. Veamos.

La primera parte, según yo, ya la tengo: es la historia de un hombre con una horrible cara de caballo salpicada por cicatri-

ces, resultado de una viruela mal atendida. Me la inspira un reportaje publicado, el día 13 de diciembre de 2013, por el diario italiano *La Repubblica*, en el que se consigna la historia de un cierto Giovanni Aiello, presunto matón a sueldo de la mafia siciliana, quien declara al periodista que lo está entrevistando que él, al contrario de lo que opinan aquellos que lo acusan de ser uno de los ejecutores de los atentados mortales en contra de los jueces Falcone y Borsellino, solo es un expolicía a quien le tocó la muy mala suerte de ser alcanzado, durante su honorable servicio, por el disparo de un rifle que le desfiguró la cara. El señor “cara de monstruo”, como le conocen en el medio policial y como aprendió a identificarlo pronto la prensa italiana, es un hombre que, según él sostiene, se ha retirado a una vida apacible de pescador en una pequeña aldea de Calabria. Vive en una choza como un ermitaño y, cuando el oleaje se lo permite, coge su pequeño barco, *El Bucanero*, y se lanza al mar abierto, como un personaje de Hemingway. De vez en cuando desaparece para regresar al cabo de algunos meses. A nadie le informa acerca de su destino, porque no hay quien lo espere. Lo único que le queda es aquella desvencijada barraca de madera, unas cuantas redes de pesca deshiladas y un viejo Land Rover que casi ni arranca:

Mi vida está toda aquí. Mi padre y mi abuelo eran pescadores. Me hice policía porque así se me dio, sin ninguna vocación particular, solo porque pescar ya se había hecho inviable y un lugarcito en la policía me iba a permitir valerme de una renta modesta pero segura. Mi familia, además, así lo quería, dado que de ese modo no hubiera tenido que emigrar al norte como muchos de mis amigos y familiares tuvieron que hacerlo.

Podía quedarme aquí, en mi tierra, y apoyar a mi gente. Las cosas, en un lugar como este, funcionan de manera diferente. El ruido de la ciudad queda lejos, las personas conocen apenas lo familiar y se desinteresan por lo ajeno. El mundo, para ellos, es pequeño, no tan complicado, lento. Uno aquí se siente un hombre de verdad, no se le asoman ideas descabelladas por la cabeza, y si algún anciano te dice que hay que hacer algo por esto y por aquello, pues lo haces, y no preguntas por cosas que no te conciernen y que están más allá de tu entendimiento. ¡Piensa tú si me hubiera yo ido a meter con aquellos bichos de ciudad! Si por un lado es cierto que, por largo rato, cuando era policía, viví en varios lugares, por el otro, nunca he dejado de ser quien soy. Y lo que soy, lo ves muy bien, no hace falta que te lo explique. Si hubiese hecho aquello de que se me acusa (sé que mis movimientos y mi teléfono están controlados), para haberla librado, debería haber yo contado, mínimo, con alguien en el ministerio, pero yo al ministerio apenas fui una vez, y por un asunto que nada tiene que ver con las fechorías que se me atribuyen: fui a tramitar mi pensión de invalidez. Esta cicatriz que llevo, esa espantosa marca que atraviesa mi cara se ha convertido en la huella de una culpa que no tengo, en un estigma imborrable. En 1963 entré en la policía. Apenas tres años después, los secuestradores de Graziano Mesina, ya me habían condenado para siempre a este horrible aspecto durante un tiroteo en Cerdeña. Tras eso me transfirieron primero a Cosenza y luego a Palermo. En esta ciudad me asignaron a la sección de delitos por robos. En la de homicidios estaba gente recta y honesta como Vittorio Vázquez y Vincenzo Speranza; la comandaba Bruno Contrada, a quien después pusieron a la cabeza de los Servicios Secretos y que fue sucesivamente condenado por mafia. Y luego estaba el que murió en julio del setenta y nueve, el policía que mataron, el que ahora es un héroe, no me acuerdo su nombre. En el setenta y seis yo ya había dejado la policía y me había ido de Palermo. Los homicidios

y atentados en los que me quieren involucrar vinieron después. No volví a poner pie en aquella ciudad, ni siquiera para ir a ver a mi hermano, también policía, que perdió una mano por haber intentado desactivar una bomba. Lo único que sé, es que iniciaron a indagarme porque alguien, tal vez algún informante que quería ganar notoriedad, hizo mi nombre con los jueces. Mis parientes y amigos se asustaron y empezaron a preguntarme qué había hecho yo para que mi nombre saliera en los periódicos y estuviera en la boca de todos. ¡Imagínate tú! A mí nunca me llegó una carta judicial, nunca fui interrogado por ninguna autoridad.

Tras esa larga confesión, el reportero apremia a Aiello con preguntas más puntuales sobre ciertos personajes controvertidos con quienes supuestamente mantuvo relaciones: “¿Nunca conoció usted a Luigi Ilardo, el mafioso confidente, quien acusa a un hombre de estado con la cara desfigurada de haber participado en delitos de alto perfil?”. “Por supuesto que no, no sé quién es este fulano, ni qué busca.” “¿Conoció alguna vez a Vito Lo Forte, el *pentito* del Aguasanta, que habla de la participación de un cierto “cara de monstruo” en el atentado de la Addura en contra del juez Falcone, en 1989?”. “Nunca lo he visto.” “¿Y al policía Nino Agostino, asesinado en agosto de aquel mismo año, cuyo padre afirma haber visto un policía de pelo rubio y el rostro deformado que buscaba a su hijo pocos días antes de que lo mataran, lo conoce usted?”. “Lo mismo, no sé de qué me hablas.”

La de Giovanni Aiello es, a todas luces, una típica historia mafiosa, con la particularidad, sin embargo, de que ha perdido su carácter regional. Ya no es una historia del sur, como cuando la mafia aún era un fenómeno circunscrito a Sicilia y otras

regiones de este *Mezzogiorno* atávico, tan bien representado por Giovanni Verga en sus cuentos y novelas. Hoy *Cosa Nostra* y demás siglas del crimen organizado operan a lo largo de vastas redes transnacionales, cuyas principales fuentes de ganancia son el narcotráfico, la prostitución, las armas, el manejo de desechos y todo aquello que puede ser ilegalmente trasladado de una parte a otra del globo. Funcionan, además, como verdaderas corporaciones, utilizan los mismos esquemas de operación, las mismas ideas y prácticas de mercado y, al igual que los grandes *trusts* del mundo, han penetrado las entrañas de los gobiernos, ora como sus asociados ora como sus cabezas. La frontera entre legalidad e ilegalidad se esfuma. El estado moderno, que otrora desempeñara el papel de garante y promotor de esa legalidad, de este contrato explícito entre las personas, también se desvanece junto con la ideología que lo había visto nacer: el liberalismo. Para las personas de a pie, eclipsadas detrás de sus estaciones de trabajo, abochornadas por el espectáculo de las pantallas, enganchadas a un sistema de circulación monetaria que los convierte en deudores permanentes, eso significa haber perdido, no solo las seguridades materiales del pasado, sino también, y sobre todo, las psicológicas. En ausencia de ese Leviatán que algún día fuera el estado, el hombre común, expuesto a la violencia y a la arbitrariedad de estas nuevas mafias, no sabe por dónde asirse. Si nos fijamos bien, la evolución del estado, igual que la de las empresas y las organizaciones criminales, ha seguido un mismo desarrollo, una misma línea de tendencia, como hoy se suele decir; en suma, han crecido juntos y de la misma manera. El capo mafioso es hoy un hombre de negocios, se viste como tal, actúa como tal y piensa como tal. El

bandolero protector de los desamparados y enemigo jurado de la ley ya no existe, es un recuerdo romántico, una reliquia. Como también han dejado de existir el político estadista y el empresario fordista. Las Naciones Unidas, en comparación a ese gran cónclave de criminales con patente, parecen una reunión de viejos amigos de secundaria. Para saber más sobre estos temas, les recomiendo acudir a la obra de Roberto Saviano, quien, desde hace años, se dedica a denunciar los vínculos ocultos de ese complejísimo sistema, en donde lo legal y lo criminal ya no son fácilmente distinguibles.

Eso que acabo de escribir, sin embargo, no es lo que más me atrae de la historia de El Monstruo. Mi interés va más allá del hecho histórico, o del dato anecdótico, o del intento de comprender el sistema que hace funcionar a este mundo. No es tampoco una inquietud de índole moral, pues lejos de mí está juzgar a quien sea. Lo que en cambio me provoca una tremenda curiosidad es la figura de alguien quien, como el Aiello, se encuentra detrás del escenario y que, al mismo tiempo, es un monstruo, es decir, una figura perfecta para un escenario, aunque fuera no más para asustar o simplemente manifestar su fealdad. ¿Pueden imaginarse a un Drácula o a un Frankenstein jamás vistos por nadie? Sin ellos el mundo de hoy sería huérfano de parte de los símbolos del miedo y el horror, lo que disminuiría sin duda nuestro discernimiento sobre estos dos estados de ánimo. Me doy cuenta de que lo que me seduce en todo este asunto es algo que la mayoría de las personas consideraría intrascendente, a saber, este no ser nadie, teniendo en vez el deber de ser alguien. Ulises supo salirse de ese apuro

aprovechándose del analfabetismo de un gigante monocular, pero yo ¿cómo me la apañaré? Este es el problema.

El Monstruo, en mi imaginación, es un hombre que mueve los hilos. Su apariencia es garantía de que nunca traicionará al sistema que lo ha aceptado y que hasta lo ha criado como a un verdadero hijo, al contrario de lo que sucedió con su familia. También es cierto que ese sistema lo ha encerrado y se ha aprovechado de su inteligencia, porque, fuera de aquello que en él está visiblemente dañado, todo el resto funciona bien: su temperamento ha podido ser educado como el de cualquiera, y la suerte ha querido que su cerebro no fuera el de un demente, aunque los muchos años de encierro en un cuarto por completo aislado le hayan provocado ciertos delirios de locura, los cuales, en ocasiones, han terminado siendo atendidos en una clínica psiquiátrica. Un día, llega a tener una visión, una especie de sueño, que lo acucia a escribir. Es una persona instruida, que ha leído mucho, que hasta se sabe de memoria algunos pasajes de ciertas obras memorables. Del resto, aparte de las investigaciones que ha de coordinar y los informes que debe producir (todo por escrito y sin jamás ver a nadie), los libros son lo único que ha conocido en su vida; gracias a ellos sabe algo del mundo, y aquellas veces que ha sido trasladado al psiquiátrico debido a uno de sus habituales ataques se ha dedicado a comprobar si durante el aparatoso traslado los sonidos que iba captando se asemejaban un poco a aquellos que él se imaginara leyendo.

Como decía, un día se le aparece la imagen de una mujer que le quita unas vendas del rostro; viste un traje cuya abertura, a la altura del busto, está cerrada por un broche algo oxidado; sus manos son afiladas y huesudas, sus movimientos delicados.

Según él, no puede haber duda: es su mamá. Lo que de ello sigue es la redacción de un diario sin fechas, una memoria sin mucho orden, un conjunto de impresiones que se desatan a consecuencia de eventos que, en sí, pueden ser nimios, irrelevantes, pero que en el alma de El Monstruo adquieren el grandor de las circunstancias excelentes, aquellas que, por ser tales, merecen ser confiadas a la discreción de una libreta.

En cuestiones de escritura, el perfil de mi personaje me permite disfrutar de cierta libertad de movimiento, puesto que su propensión a detenerse en cosas “poco importantes”, me autoriza a romper, en cualquier momento, la causalidad temporal del relato y abundar sobre aquello que es objeto de su atención. Nada original, ciertamente, pero a mí eso poco me importa. Lo que busco no es ser original. Solo pretendo seguir adelante con la escritura y que de eso salga algo útil y gustoso para mi entendimiento. El Monstruo, como yo lo sería si fuera él, es un iluso, un individuo miserable que se ha cansado de vivir dentro de cuatro paredes apenas ventiladas por el diligente servicio de una decrepita mucama; con tal de salir de este encierro está dispuesto a creerse cualquier cosa. Ese detalle provoca que la imagen que él ve de su mamá tal vez no sea más que un engaño provocado por su honda cultura literaria, una entelequia que, empujada por el deseo y la desesperación, logra reunir imágenes desperdigadas por todos los rincones de la memoria; de una memoria, además, que no tiene recuerdos, una que se ha forjado en las páginas ilusorias de la escritura y la literatura.

El Monstruo inicia entonces su viaje, llevando consigo su libreta. Logra escapar de su esclavitud y se lanza al mundo como Giovanni Aiello se lanza al mar. A nadie le confía sus

planes, desde luego, porque a nadie conoce. Cada una de las decisiones que toma a lo largo de esta aventura es el reflejo de modelos típicamente literarios, no de una experiencia real de vida; y es natural que así sea, porque todos sus referentes para intentar traducir el texto de un mundo para él totalmente nuevo son literarios. La novela, en este aspecto, es un itinerario muy personal de sus lecturas, de sus filias y fobias poéticas, las cuales se mezclan en su alma con aquello que ve, finalmente, en el mundo exterior, con el resultado de que la realidad, a través de sus ojos, se convierte en una mezcla extraña, en una imagen borrosa e incierta, a veces ridícula, otras incomprensible. Cada vez que se pone a escribir en su libreta, un poco como el biógrafo de Orlando, corre el riesgo de perderse. Hay un pasaje en esta novela de Virginia Woolf que describe esa torpeza del todo humana de una manera insuperable:

La naturaleza, que nos ha jugado tantas malas pasadas, confeccionándonos tan híbridamente de arcilla y de diamantes, de arcoíris y de granito, encajando todo en un molde, a veces de manera incoherente, pues el poeta tiene cara de carnicero, y el carnicero, de poeta; la naturaleza, que se complace en lo misterioso y lo turbio, de suerte que ni siquiera hoy (primero de noviembre de 1927) sabemos por qué subimos al primer piso o por qué bajamos, y nuestros movimientos más cotidianos son como el paisaje de un barco en un desconocido mar, y los vigías en el palo mayor interrogan, apuntando sus telescopios al horizonte: ¿Se ve o no se ve tierra?, y nosotros les respondemos con una afirmación si somos profetas y con una negación si somos verídicos; la naturaleza, cuyo mayor pecado no es la extensión, tal vez incómoda de esta frase, ha complicado su tarea y ha perfeccionado nuestra confusión, suministrándonos un surtido completo

de retazos –un fragmento del pantalón de un gendarme al lado de un jirón del velo nupcial de la reina Alejandra– y ha dispuesto además que un solo hilván los conserve juntos. La costurera es la Memoria, y por cierto bien caprichosa. La Memoria mete y saca su aguja, de arriba abajo, de acá para allá. Ignoramos lo que viene en seguida, lo que vendrá después. El acto más común –sentarse a la mesa, acercar el tintero– puede agitar mil fragmentos dispares, un rato iluminados, un rato en sombra, colgando y hamacándose y flameando, como la ropa interior de una familia de catorce personas en una soga un día de viento. En lugar de ser duras y honestas obras de una pieza de las que no se puede abochornar ningún hombre, nuestros actos más habituales están como aureolados de un temblor de alas, de una ascensión y de una caída de luces. Orlando se detuvo [...] La Memoria seguía presentándole la imagen de un hombre raído, con grandes ojos brillantes. Siguió mirándolo, siguió en suspenso. Esas pausas son nuestra ruina. La sedición penetra en la fortaleza y la guarnición se rebela. Ya se había detenido una vez y el amor, con su terrible tropel, sus zampañas, sus címbalos, y sus decapitadas cabezas de rizos cruentos, había irrumpido en su corazón. El amor le había hecho padecer las torturas de los réprobos. (¡Ahora, por segunda vez, se detuvo, y en la brecha así abierta saltaron la Ambición, esa energúmena, y la Poesía, esa hechicera, y la Codicia de la Gloria, esa prostituta, y se tomaron de la mano y pisotearon con su baile el corazón de Orlando!)

Solo en la literatura una necesidad, es decir, un vicio, como para el narrador de esta historia, puede convertirse en una poética, en un método personal de crear belleza. Solo el arte es capaz de llevar a cabo este milagro. Yo, por mi cuenta, no ambiciono a tanto (¡ojalá pudiera!), pero me agrada saber que El Monstruo, en toda su insignificancia y sin siquiera sospecharlo, es el

biógrafo atolondrado de su corta vida, una que, precisamente por su brevedad y por ser de soporte a una mente que no lo acaba de entender todo, no está equipada con las herramientas indispensables para codiciar una existencia clara, transparente, equilibrada, coherente e impecable. En fin, ya se me escapó algo de la trama (la cual, como siempre, no es más que una excusa más o menos ingeniosa). Dije: “una vida breve”. Sí, porque El Monstruo no vivirá demasiado. Irá en busca de aquella imagen de su mamá, creyendo reconocerla en una fotografía que de repente sale de unos de los informes policiales que él acostumbra revisar, en el que se consigna el homicidio de un joven policía, quien, meses antes, había salvado la vida de un juez de un atentado de la mafia. ¿Qué relación hay entre estas imágenes? Él, obviamente, no lo sabe, y para enterarse del asunto inicia su aventura, la cual lo llevará a encontrarse, primero con el padre del policía asesinado y luego con el mismo juez al que ese joven salvó la vida. Allí encontrará su muerte, provocando simultáneamente la del magistrado.

Las partes intermedias de esta historia, aún no me quedan claras: me inclino a suponer que su fuga, más allá de tomar impulso de un instinto libertario, haya sido en realidad un plan orquestado por una inteligencia de estado apremiada a eliminar a un adversario incómodo, a un funcionario que estaba investigando las muy turbias relaciones entre la mafia y una tropa consistente de políticos, quienes querían renovar, una vez más, el viejo pacto clientelar sobre el que se fundara alguna vez la nación italiana: una burocracia feudal dueña del sur, con miras a expandir sus intereses en el norte financiero, y una burguesía industrial dueña del norte, intencionada a aprovecharse del

rezago social del sur. Este cruce de intereses pasa, como es fácil imaginarse, por la indecente legitimidad de las urnas electorales.

Pienso en *El día de la lechuza* de Sciascia y finalmente me cae un veinte, pues acabo de descubrir algo en lo que no había reparado jamás de manera tan explícita: el capitán Bellodi, el carabinero al frente de las indagaciones por el homicidio de Salvatore Colasberna, es el típico representante de ese norte industrial, que cree en los ideales democráticos y republicanos sobre cuyos fundamentos está construida la nación; está dispuesto a luchar por ellos porque es un idealista, un patriota y, por ende, alguien a quien es muy difícil corromper. Sabe que la mafia lo puede asesinar en cualquier momento pero no le importa, pues él está al servicio de una causa mayor, tal vez la de la justicia y, seguramente, la de la historia. El otro protagonista es don Mariano Arena, el “padrino” del lugar y mandante del homicidio del Colasberna, culpable este de haber rechazado sus ofertas de protección. Bellodi, gracias a sus astucias de “continental”, llega a dar con el culpable, develando, por consiguiente, el enredo criminal que se oculta detrás de la brutal ejecución. Sin embargo, don Mariano es un hombre de honor y, en su peculiar caracterización de la humanidad, el capitán Bellodi es un hombre con hache mayúscula, alguien a quien respeta por servir un ideal por el que está dispuesto a obsequiar su vida; por esta sencilla razón no lo quiere matar, por lo que manda a que sus devotos aliados, los políticos empotrados en los escaños capitalinos del poder patrio, lo envíen lo más lejos posible, a un lugar en donde no sea de estorbo a la normalidad impuesta por el control mafioso, hecho que se verifica, desde

luego, de inmediato. Si hubiese sido por estos políticos, Bellodi hubiera muerto de la manera más vil e irrespetuosa. A estos personajes les importa un bledo el honor; aunque procedan de lugares distintos de la península, al llegar a la capital adquieren automáticamente el virus letal de la corrupción, libres de deberes y de lealtades últimas, se despojan respectivamente de los ilustrados ideales del norte y de aquellos patrimonialistas del sur para enfundarse en la cínica visión de los buscadores de fortunas que, una vez alcanzada la veta, están dispuestos a defenderla a toda costa. El centro es la cloaca, la letrina máxima, de la que exhala un olor más repugnante que el del mismo infierno. No que los otros sean lugares apacibles, desde luego, pero carecen de esta innecesaria violencia, de esta gratuita doblez, de esta inmundada hipocresía, que solo pueden recorrer el alma de quienes no sienten responsabilidad por nadie, ni por los hombres ni por la historia, de quienes, de hecho, ni siquiera son hombres. En fin, si no hubiese mafia, todos nosotros ni hubiéramos nacido, por lo que, siguiendo una sencilla regla silogística, no es correcto decir solamente: “el estado somos nosotros”, sino deberíamos agregar, sin temor a equivocarnos: “la mafia somos nosotros”.

Intentaré reconstruir a continuación las últimas etapas de esa larga epopeya cuyo comienzo es un verdadero misterio, pues el origen de las cosas siempre termina siendo un colosal embrollo: el 1984, no es solamente el año en que Orwell sitúa la gran guerra atómica entre Oceánicos y Euroasiáticos, sino también el del atentado al Rápido 904, en el que murieron diecisiete personas y más de doscientas resultaron heridas. El proceso, que se celebró solo hasta un año después, dispuso el

arresto y la prisión perpetua para dos elementos de la mafia siciliana, quienes fueran detenidos de inicio por tráfico de drogas y en cuyos paraderos fueron encontrados, por mero designo del azar, materiales explosivos del mismo género que los utilizados en la matanza del tren. Los resultados de la investigación judicial arrojaron, sin embargo, un cuadro mucho más complejo del que parecía emerger al principio, pues siendo en aquel momento aún fuerte la actividad del “terrorismo negro” (el de extrema derecha, para no confundirlo con el de izquierda, que era rojo y, por ende, cromáticamente distinto), tanto los jueces instructores como la opinión pública se inclinaban a atribuir la responsabilidad del hecho a los fascistas. Sin embargo, la detención de los dos mafiosos lo cambió todo y, pese a que otros protagonistas como los mismos terroristas y otras bandas criminales estuvieron involucrados en el asunto, lo más desconcertante fue descubrir cómo los Servicios Secretos (muy al pendiente en aquel entonces de las actividades subversivas de los terroristas, las cuales ya habían sacudido al país durante los quince años anteriores al atentado) habían ignorado del todo los hechos circunstanciales que habrían llevado sucesivamente a aquel espantoso desenlace. Aunque no se pudo demostrar, por falta de pruebas contundentes, la parcial autoría de los Servicios en el atentado, las investigaciones revelaron que los explosivos usados en la detonación de la bomba del Rápido 904 eran de la misma factura que aquellos que habían provocado otras matanzas, en las que el concurso de sectores desviados del estado había sido ampliamente comprobado pese a que ningún servidor público fuera condenado por ello. Con aquella hecatombe la mafia había querido enviar un mensaje al mundo político, no

tanto para ponerse en pie de guerra contra el estado, sino más bien, y esto es lo curioso, para negociar con él una paz que el aparato judicial estaba poniendo en entredicho por conducto de su decidida acción. Un buen pedazo del estado estaba traicionando el pacto histórico sobre el que se había construido un país entero, y su arremetida en contra de la mafia, tanto a los mismos mafiosos como a muchos políticos y ciudadanos que los mimaban, debió parecerles una verdadera amenaza a la unidad, la estabilidad y el sentido de la nación. Aquel pequeño ventanal de esperanza y libertades que se había abierto al terminar la Segunda Guerra Mundial con el exilio de la familia real, la consecuente proclamación de la República y la remisión de una nueva constitución, escrita tanto por demócratas liberales como por socialistas, estaba a punto de cerrarse bajo el empuje de un atávico concurso entre viejos personajes, quienes, con el pasar de los años, se habían convertido, unos en feroces hombres de acción (a la par que sus viejos hermanos bandoleros) y otros en la gangrenosa clase política que usaba a las instituciones liberales para sus fines personales y, sobre todo, para seguir proveyendo a su hinchado orgullo de la necesaria dosis de omnipotencia. Tras ese enésimo atentado, siguió un breve periodo de estancamiento, no debido a la fragilidad de los propósitos criminales, los cuales nunca menguaron, sino a la necesidad de preparar, de la manera más cuidadosa, el nuevo equilibrio de poder que, en las intenciones tanto de mafiosos como de una parte relevante del mundo político, había de regir al país en las siguientes décadas. Con eso y todo, la acción de los jueces no se detuvo: durante los años siguientes fueron emprendidas más investigaciones que llevaron a la detención de muchos

mafiosos y de los políticos que los protegían y, como si eso no bastara, una parte consistente de las cúpulas criminales decidió arrepentirse, destapando, de esa manera, el fétido lodazal de intereses políticos y mafiosos que amordazaban al país. Dos en particular fueron los protagonistas de este ataque al mundo mafioso: el juez Falcone, doble real del capitán Bellodi, y el juez Borsellino, su colega y colaborador, muy hábil en sumar a las filas de la justicia a hombres cuya conciencia estaba demasiado cargada de atrocidades y cuyo único propósito (en la mayoría de los casos) era librarse de las culpas que Dios, ante las puertas del cielo, a falta de un sincero arrepentimiento, jamás les habría perdonado. Pido disculpas por este largo paréntesis, pero, a fin de cuentas, creo que fue bastante interesante para el lector desprovisto de esta información, conocer, con un poco más de detalle, la historia política de un país tan peculiar como el mío, aunque reconozco que México, en cuestiones de singularidad, no se queda nada corto.

Decía, entonces, que la muerte de El Monstruo podría ser el resultado de un plan perverso, pero entonces, ¿cuál sería su conexión con el juez?, ¿de qué manera lo mata y se mata? Aún lo ignoro; ya veremos. Ahora bien, terminada lo que fue esa primera parte, con El Monstruo finalmente libre, sucede algo que no me esperaba: recibo la visita de un personaje que me pide desempeñar un papel distinto, más protagónico. Le respondo que lo pensaré y que, si quiere, puede regresar dentro de unos días para que yo le exponga los términos de mi propuesta. Él acepta y, después de haberse dado una jactanciosa vuelta, se marcha. Me dispongo entonces, casi de inmediato, a pensar en un sistema que no se contrapusiera al que ya había concebido,

sino que se encargara más bien de ultimarlos, incluso de mejorarlo. Si el relato en primera persona de El Monstruo ocupa la primera parte de la novela, el de T., mi visitante (un personaje intrascendente y absolutamente anecdótico de ese primer segmento) enmarca la segunda: T. recibe un pliego postal. Al principio no se sorprende, puesto que es esa la manera como sus subordinados, llamémosles “los reporteros de campo” del régimen (agentes infiltrados del gobierno, encargados de hacer acopio de informaciones acerca de todo lo que sucede en el país) le envían sus informes. Él es lo que podría definirse un “agente de escritorio”, alguien que se ocupa en depurar y ordenar la información de primera mano para luego enviársela a sus anónimos superiores. Uno de estos, aparentemente el más importante, es F. (el nombre de El Monstruo en mi novela), el mismo que le manda el pliego susodicho, cuyo contenido es precisamente la primera parte de la novela. T. se queda pasmado: ¿qué creer acerca de aquello? ¿Será F. El Monstruo?, ¿o solo es un aficionado a la literatura quien, tras leer sus reportes y habiéndole estos agradao, lo invita a un duelo literario a distancia? ¿Está viviendo una realidad o una ficción? ¡Quién puede saberlo!, pero, pese a que resuelve tomar sus precauciones, decide entrar en el juego, porque la vida está hecha de momentos irrepetibles, que no podemos desaprovechar. Continúa entonces la escritura de la novela, pero lo hace en tercera persona, como si él fuera una suerte de testigo de las travesías de El Monstruo. Con este, al fin y al cabo, comparte muchas aficiones literarias. Por lo tanto, intentando respetar el estilo fragmentario y discontinuo del manuscrito que le llega, hará del recorrido de El Monstruo un verdadero viaje por varios y variados paisajes literarios. La

trama, también para él, apenas es una excusa, porque sabe, como Calvino, que cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos en el que todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles. Toda buena novela es, al mismo tiempo, una gran historia de la literatura, y quien la escribe es, de alguna manera, todos los personajes que aparecen en su trama. T. sabe, en términos muy generales, cómo acabará el libro, aunque todavía no me haya hecho partícipe de eso (me dijo que me lo comunicará en nuestro próximo encuentro). Asimismo, yo sé cómo acabará él, aunque todavía no se lo he dicho, pues temo que no le gustaría nada mi resolución. Mejor mantenerlo calmado por el momento, pues no quiera Dios que pretenda él vengarse de mi mal trato, asignándome en su historia un destino más negro que el suyo en la mía.

La idea de haber convertido a un pescador de Calabria en un alma en busca de sí mismo, me hace sentir bien. No por su originalidad, como he dicho, sino porque he aprendido algo que quizás cualquier aspirante a escritor debe entender: que un carácter, como por ejemplo el de un personaje, puede extenderse a la totalidad de la obra creada, es decir, puede ser su forma, la arquitectura que la sustenta. En ese sentido, la novela en sí sería un gran personaje, compuesto por una multitud de fragmentos que se expresan gracias a una voz única. En fin, creo que los que, como yo, pese a sus enormes limitaciones, se atreven a colocarse ante una página en blanco, experimentan, según consigna su biógrafo, lo mismo que Orlando (el de antes, el de Virginia Woolf):

No tardó en advertir que las batallas libradas por sir Miles y los otros para ganar un reino contra caballeros con armadura, eran menos arduas

que la emprendida ahora por él para ganar la inmortalidad contra la lengua inglesa. El lector que haya intimado con las severidades del trabajo de redactar no necesitará pormenores: cómo escribió y le pareció bueno; relejó y le pareció vil: corrigió y rompió; omitió; agregó, conoció el éxtasis, la desesperación; tuvo sus buenas noches y sus malas mañanas; atrapó ideas y las perdió; vio su libro concluido y se le borró; personificó sus héroes mientras comía; los declamó al salir a caminar; rio y lloró; vaciló entre uno y otro estilo; prefirió a veces el heroico y pomposo; otras el directo y sencillo; otras los valles de Tempe; otras los campos de Kent o de Grantham; y no llegó nunca a saber si era el genio más sublime o el mayor mentecato de la tierra.

Yo sé, a diferencia de Orlando, que soy un mentecato (aunque, espero, no el mayor de la tierra), por lo tanto, les suplico que no me culpen si eso que escribí no les agrada, pues he hecho mi mejor esfuerzo.

Los hijos de Homero

Ilíada; rapto de una mujer: Elena. Inicia la guerra entre aqueos y troyanos; aquellos la ganan, estos la pierden; muchos hombres han muerto, otros tantos dioses han fracasado; la mujer es rescatada; vuelve a Grecia, a la patria. Odisea: Ulises se extravía (huyendo de Ilion, de aquella guerra que había ganado gracias a un enorme caballo de madera); se acuesta con una bruja; ciega a un monstruo de un solo ojo; baja a los infiernos; sale de ellos; naufraga en una isla; cuenta su propia historia; regresa a Ítaca con su Penélope, a la certeza femenina. El ciclo se abre con una mujer que se va en contra de su voluntad y se cierra con un hombre que quiere regresar, lográndolo por fin, a su hogar. Título de la historia: Los hombres se van (pero regresan) y las mujeres se quedan (pero por ratos se van).

Heródoto, en su *Historia*, consigna muchos episodios de mujeres secuestradas por hombres que viajan, la mayoría comerciantes, pero también piratas, que es casi decir lo mismo. De hecho, la obra del gran historiador se abre con un lance de esta naturaleza: el pueblo fenicio, originario del Mar Rojo, había llegado a Oriente Medio, más exactamente a la franja costera que ocupan hoy los estados de Israel y Palestina, para hacer de estas vastas comarcas su morada definitiva. Un día entre los días, siendo ellos unos excelentes marineros, habían

empujado sus naves hasta el mar Egeo y la Hélade con el propósito de vender sus mercancías. En la más antigua capital de esa región, Argos, los navegantes fenicios, mientras exhiben sus productos en la playa, ven a una mujer bellísima posar sus delicados pies sobre la blanca arena de aquel litoral; es Io, hija de Ínaco (rey de aquella ciudad), la cual, movida por el deseo de encontrar algo que le agrade de por entre aquellos objetos exóticos, se ha acercado a los barcos extranjeros, inconsciente del peligro al que se está exponiendo. Los marineros, en efecto, con tan solo verle, deciden llevársela a su patria, para allá conservarla como la más preciosa entre todas las joyas. No tardan, pues, en llevar a cabo su plan, e Io, sin que casi se dé cuenta de ello, ya no está en su tierra.

Los griegos, por su parte, no pueden doblegarse ante tal afrenta, de modo que, al poco tiempo, se disponen a enviar una expedición para traer de regreso a su hija predilecta, arrebatándola de las manos de aquellos bárbaros. Al parecer, pese a los esfuerzos que pusieron en ello, no logran conseguir su liberación. Su venganza se demoraría otro tanto, hasta que otra misión en tierra fenicia, esta vez de cretenses, consigue robar a Agenor el egipcio, rey de Tiro, su joven y hermosa hija Europa, quien, en la más conocida versión de la historia, es objeto del lujurioso interés del mismísimo padre Zeus, el dios de cabecera del novelesco panteón griego. Este episodio es, seguramente, de los más bellos entre todos los que componen el variado abanico de la mitología clásica: Zeus ve a Europa desde lo alto del Monte Olimpo y se enamora de ella enseguida (no es la primera vez, como su esposa Era bien lo sabe, que le sucede esto). Disfrazado de toro blanco, baja hasta la orilla del Mar de Tiro

y allí se muestra a la joven en todo su esplendor. Esta, quedando impresionada por el terso candor del animal, le cuelga en sus cuernos una corona de flores a modo de ofrenda, le besa la nariz y se monta despreocupada en su espalda. De pronto, el toro libra el vuelo y se la lleva lejos, muy lejos, hasta aquella isla de Creta de donde saliera precisamente la segunda expedición de los griegos. Agenor, tras haberse enterado del rapto de su hija, revienta en ira y manda a que sus cinco hijos varones vayan a buscarla sin ulteriores dilaciones para reconducirla a su hogar. El primero, Fineo, llega hasta el Mar Negro y ahí se queda. Lo mismo le pasa al segundo, Cílix, quien se establece en Cilicia (en la actual costa sudoriental de Asia Menor). Taso, el tercero, se queda en la isla que aún lleva su nombre. Fénix, el cuarto, viaja hasta África, fundando, durante su camino, numerosas ciudades. Cadmo, el último y menor de los hermanos, se marcha a Grecia para ir a preguntarle al oráculo de Delfos dónde demonios se encuentra su hermana. La respuesta no es la que el héroe se espera: la sacerdotisa le intima a que desista de sus propósitos y se dedique, un poco como habían hecho sus hermanos mayores, a fundar ciudades, a echar raíces; en pocas palabras, a ser un hombre. Cadmo, finalmente, ya cansado de buscar y buscar a su despistada hermana, resuelve obedecerle. Primero, sin embargo, como le intimara otrora Atenas, debe matar a un dragón y extraer sus muelas, las cuales, a la postre, tendrá el héroe que colocar bajo tierra como si fueran las semillas de una planta. Al poco tiempo, tras haber cumplido su encargo, en el lugar donde depositara Cadmo los dientes, brotan unos hombres armados de todo punto, quienes, por haber nacido ya grandes y no haber tenido el tiempo de educarse,

empiezan a matarse entre ellos. De la violenta disputa apenas quedan cinco, y a estos manda Cadmo construir una esplendorosa ciudad, Tebas, que se convertirá, de allí a poco, primero en la capital del frenesí báquico iniciado por Dionisos y luego en el agónico decorado del pecado de Edipo. Mientras tanto, Europa, abandonada a su suerte por la ineptitud de sus hermanos, había dado a la luz dos hijos de Zeus, Minos y Radamantis, quienes, después de haber sido reyes de Creta, irán a ocupar un sitio privilegiado (serán jueces de los muertos) en los Campos Elíseos, lugar en que los héroes transcurrirán dichosamente el resto de sus vidas eternas.

El secuestro, en suma, da pie casi siempre a otro tópico irrenunciabile de las sagas helenas: la fundación de ciudades. A los hombres, tras la persecución de mujeres que nunca encuentran (¡qué pésimos hombres!), no les queda más remedio que dedicarse a asuntos más elementales. El de la fundación de ciudades es, sin duda, el que más se ajusta a sus talentos. En la cultura clásica el derecho de autoctonía es propio de los varones, mientras que a las mujeres les toca desempeñar el papel de estos seres imprevisibles, dominados por las pasiones, que, a corazón ligero, se entregan a hombres y divinidades que no saben resistirse a su belleza. Ellas, a veces disfrazadas de amazonas y otras de bacantes, evocan un peligro constante para la comunidad política propia de los varones. La civilización, ya se habrá entendido, es obra exquisitamente masculina, pues los hombres son estables, tienen los pies bien plantados en la tierra, no se van con discursitos cursis o con ademanes exagerados. Como el Adán de Mark Twain, dicen “yo”. En cambio, las mujeres, emulando a Eva, pronuncian esta peligrosísima pala-

bra de primera persona plural, “nosotros”, que incluye a los hombres sin su consentimiento previo. Ese “nosotros”, pues, proferido por una dama, se convierte en un posesivo (¡somos suyos!), el cual está muy lejos de aquel “nosotros” que, ahora sí, nos agrada mucho más a los varones, a saber, el del libre contrato social que estipulamos con nuestros pares para que no nos matemos recíprocamente.

Del diario de Adán:

Esta nueva criatura de pelo largo me está estorbando mucho. Está siempre rondando y siguiéndome por ahí. No me gusta eso. No estoy acostumbrado a la compañía. Ojalá se quedara con los otros animales... Nublado hoy, con el viento del Este. Creo que tendremos lluvia... ¿Nosotros? ¿Dónde conseguí esa palabra?... Ahora me acuerdo... la utiliza la criatura nueva.

Las mujeres son frívolas, inconstantes, incontinentes, mera pasividad sensitiva incapaz de trascenderse, no merecen estar en sociedad, porque, por su naturaleza, no saben someterse al dominio de la ley ni a cualquier otra regla. Mejor conservarlas como presas para que no se hagan daño a sí mismas y sean las madres de nuestros hijos legítimos e ilegítimos, quienes, en repetidas ocasiones, para enmendar el honor ultrajado de sus madres, se convierten en los verdugos de sus padres; y más si estos hijos son semidioses, es decir, nacidos del vientre o por la semilla de un dios o una diosa, quienes, en un momento de arrebató, se han dejado seducir por un o una mortal. Esta divinidad a medias (casi siempre macho), quien además no parece reparar en la importancia del acto transgresor de su padre

(pues sin él no hubiera ni siquiera nacido), solo piensa en una cosa: vengarse. Por lo que inicia una guerra en contra de su viejo sobre el ejemplo primordial de Cronos (el tiempo), quien había castrado a su padre Urano (el cielo) para que este se separara definitivamente de Gea (la tierra), su madre. Cumplido su cometido, arroja los genitales del padre hacia el mar, y de la espuma que de ellos se forma, nace la diosa Afrodita, guardiana del amor y de la belleza. Cada acto aparenta producir su contrario en el escenario de un cosmos que algún moderno podría cómodamente calificar de dialéctico, pero cuyo aglutinante es, al final, la poesía.

Después de tantos raptos, vilipendios y acusaciones de lascivia y escasa inteligencia, no me sorprende en absoluto que las mujeres se enfurecieran; y quizá una de ellas, cansada de los malos tratos, resolviera que la mejor manera de liquidar la soberbia de los hombres sería escribir una epopeya. Esa hembra quisiera mostrar al macho, por conducto de una obra tan vasta como un universo, que sus grandilocuentes proclamas de grandeza, las cuales ocultan, no pocas veces, pequeños valores genitales, no son nada en comparación con el poder inmemorial y eterno de las mujeres. ¿Quiénes son estos *homunculus* que han nacido de nuestro vientre, fruto de un extraño desacoplo de nuestro genoma? ¿Acaso estas copias mal hechas se acuerdan de quién cogió la manzana? ¿Qué quieren estos bárbaros de nosotras? ¿La vagina? Se la damos, pero luego la queremos de vuelta. Y sepan estos miserables, además, que la vagina muerde peor que un perro con rabia si no la respetas. Su dentadura nunca se pudre. El proverbio no debería decir que de la tierra nacimos y a la tierra regresaremos, sino declarar, más explícita-

mente, que de la vagina se viene y a la vagina se vuelve. De eso debería estar enterado el hombre. Su desafortunado instrumento, en el caso de que se niegue a abandonar el escenario una vez cumplido con su único deber, está destinado a la abyección y, peor aún, a la hoz. ¡Se lo cortamos y nos lo comemos! La vagina es mucho más que ese flojo, pues ella siempre se queda ahí; ni siquiera necesita levantarse para mandar, mientras que el otro, para que una de nosotras lo vea, debe hincharse horriblemente, doblar o triplicar su tamaño (¡hay casos en que ni siquiera lo logra!), en suma, hacerse grande para ocultar su pequeñez. ¡Hombres! ¿Pa' qué sirven?

Del diario de Eva:

Ayer por la tarde seguí por ahí, a cierta distancia, al otro experimento, para ver, si podía, para qué servía. Pero no pude descubrirlo. Creo que es un hombre. No había visto nunca un hombre, pero parecía uno, y creo con seguridad que eso es lo que es. Me doy cuenta de que siento más curiosidad por él que por ninguno de los otros reptiles. Si es un reptil, y supongo que lo es, porque tiene el pelo desaliñado y los ojos azules y parece un reptil. No tiene caderas y remata en punta como un loro. Cuando se pone en pie se estira y se para como una torre. Por eso pienso que es un reptil, aunque puede que se trate de una arquitectura. Al principio le tenía miedo y echaba a correr cada vez que se volvía porque creía que iba a perseguirme. Pero poco a poco vi que solo trataba de escapar, así que después de eso perdí la timidez y le seguí durante varias horas, a una distancia de veinte yardas, lo que le ponía nervioso y le hacía sentirse desgraciado. Finalmente estaba muy preocupado y se subió a un árbol. Esperé un buen rato, luego lo dejé y me marché a casa. Hoy pasó lo mismo. Le he hecho subir al árbol otra vez. Todavía está ahí arriba. Des-

cansando, aparentemente. Pero es un subterfugio. El domingo no es el día de descanso; para eso se ha puesto el sábado. A mí me parece una criatura más interesada en descansar que en ninguna otra cosa. Me cansaría tanto descansar. Me cansa estar aquí, sin más, sentada observando el árbol. No sé para qué sirve, nunca lo veo hacer nada.

Pues sí, en realidad los hombres servimos para fecundar, y el resto del día podemos descansar lo que queremos. Las mujeres son las que ponen en marcha al mundo, que nombran las cosas, que ven más allá de su nariz, que no descansan sobre un árbol, que no se quedan a la espera de que algo pase y ¡a ver qué onda!, que se lo piensan mucho antes de echarse un pedo o un eructo, pero lo cierto es que ellas se sacrifican por nosotros, por nuestra semilla, más bien. Nos cuidan para que no nos hagamos daño en el acto de intentar ser más de lo que somos: un involucro, una pieza de carne peluda alrededor de un pene. Me pregunto entonces si es posible que Homero fuera una mujer: la razón narrativa, por la que no existe historia que no sea cierta, contestaría inmediatamente que sí, que por supuesto. Alguien mucho más acreditado que yo, Robert Graves, también lo creía, y lo dejó bien claro obsequiándonos una novela estupenda, *La hija de Homero*: en ella, una joven princesa, fundiendo piezas de distinta procedencia, escribe una obra inmortal: *La Odisea*. En realidad, la historia no se centra en la composición del gran poema épico; más bien relata, a modo de autobiografía, los episodios principales de la vida de Nausicaa, la autora, quien, con base en ellos y otras historias derivadas del mito, nos introduce en la trama del largo viaje de Ulises. Queriendo ella, como Homero hizo con *La Ilíada*, dejar una

obra que la hiciera perdurar en la memoria de la raza humana, da vida a una narración cuyo interés no es legitimar a su descendencia o magnificar su civilización, sino evadir la muerte, el momento final, el silencio que, imperturbable, quedaría después del acto de escribir, si no fuera por un nuevo empuje que ordenara seguir narrando. Eso todo buen escritor lo sabe. Lo sabía Beckett cuando decía: “Jamás probar. Jamás fracasar. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor”. ¿Acaso no lo sabía también Homero? ¿No fue su obra una manera para no entregarse al silencio de un mundo sin palabras? Pero resulta, y de ello sin duda también se dio cuenta, que su palabra había sido también la palabra de otros, por lo que la obra que iba a realizar era, al fin y al cabo, un compendio de materiales heterogéneos que a él (o ella) le correspondía organizar alrededor de un núcleo nuevo, una voz que ejerciera la sana vanidad de representar a todas las demás, perseverando en su personal manera de ver el mundo. Sin saberlo, y solo porque el término fue acuñado siglos después, había creado la novela. No cabe duda de que él (o ella) se distanció del mito, optando por un modelo estético en lugar de uno histórico (histórico en el sentido de Heródoto, no en el de la historiografía moderna). Había comprendido, en pocas palabras, que la vida no tiene trama, y que somos nosotros que se la adjudicamos con base en informaciones incompletas e inseguras.

Los dioses, en los tiempos de Homero, ya no daban miedo. Se habían convertido, por fin, en personajes de un drama que funcionaba por sus mismas reglas de composición. La creación ya estaba en otra parte, y ahora se presentaba bajo el aspecto de un acto libre, por el que todo estaba permitido. Esa creación,

para subsistir, solo necesitaba de su gasolina: el Eros, o, en términos más físicos, el movimiento, del que dependen tanto las atracciones como las repulsiones. *Nausicaa*, como he dicho, echa mano de los momentos salientes de su biografía para construir la trama de *La Odisea*, pero lo más curioso es que en esta, su autobiografía, es decir, en su novela, ella está haciendo lo mismo, introduciendo en su relato episodios míticos, como el de Medea que se viste de anciana para salvar a Jasón de la ira del rey Pelias. Robert Graves, no lo olvidemos, también imita a su narradora. Él se toma la libertad de sacar de la composición de esta una serie de episodios con los que arma el esqueleto de su propia ficción. Todas estas novelas, la de *Nausicaa*, de Graves, y, desde luego, de Homero (tres nombres para un mismo personaje), son un gran mosaico de fuentes diversas, de modo que del mismo sustrato brotan diferentes historias. La literatura griega se inspira en este principio. Nace, de hecho, como una revisión del mito en sentido estético. El desencanto de la sociedad helénica (el primer signo, quizá, de eso que llamamos modernidad) había diluido el mito, primero en la poesía épica (Homero) y luego en la prosa (Heródoto y Tucídides) y la representación (Esquilo, Eurípides y todos los dramaturgos clásicos). El *ethos* de la estirpe que, en el pasado, aún hacía del mito un asunto esencialmente religioso, había venido perdiendo fuerza de manera lenta pero constante. Ese cambio provocó que las historias fundacionales sobre las que se levantaba el edificio de la cultura cedieran sus materiales a la literatura, la cual empezó a mezclarlos y combinarlos, siguiendo los principios de una poética liberada ahora del vínculo que anteriormente la atara a la historia. El presente fugaz triunfa sobre

la necesidad, sobre el pasado eterno y repetitivo, sobre lo que no cambia ni quiere cambiar. La novela, en suma, nace moderna, se nutre de la desilusión en la que finalmente ha caído el mundo tras haber descubierto el hombre que no hay principio alguno sobre el que fundar la esperanza de una vida eterna. Nada es cierto, nada es comprobable, nada hay que nos asegure nuestra continuidad en el tiempo.

Este aspecto enmarca el carácter propio de la novela, sin importar que algunos, posteriormente, lo plasmaran en forma de tragedia, o de comedia, o de una mezcla de ambas: hay quienes para los que todo es un juego, y la risa campea en sus obras como una diosa que no perdona a nadie; hay otros que, con sus escritos, piensan dotar al mundo de unas coordenadas morales indispensables, cuya ausencia, de no haberse ellos tomado la molestia de proporcionárselas, determinaría su catástrofe; hay también quienes no quieren escribir pero escriben, y quienes quieren escribir pero no lo hacen; quienes escriben porque se aburren y, sin quererlo, dejan algo valioso durante el trayecto que los conduce a la nada. Pero todos estos hombres y mujeres valientes que se han entregado a la ominosa tarea de escribir comparten algo fundamental: todos son hijos de Homero.

El viaje ha sido siempre la trama ideal, porque aparentemente tiene un comienzo y un final. Por eso, *La Odisea* es un libro fundacional. Cualquier persona que sale de viaje puede repetir la experiencia de Ulises. En el momento de salir el avión, siempre se pone en marcha una historia. Pero ¿en qué momento realmente empezó esa historia? ¿Fue al facturar la maleta o bien cuando paramos un taxi para ir al aeropuerto o cuando la azafata nos sonrió al darnos los periódicos?

Transcribiendo ahora esta reflexión de Vila-Matas, no puedo no pensar en aquel tío de un querido amigo mío quien, en el avión que debiera haberlo conducido al destino exótico de su luna de miel, capituló ante la sonrisa de una azafata, con la que, a la postre, se fugó, dejando plantada a su mujer. En fin, reanudando mi argumento, cuando nos disponemos a narrar, lo que hacemos es poner un punto inicial y un punto final a la historia que queremos contar. Iniciamos, en breve, un viaje que rebasa los límites físicos de la vida. El nacimiento y la muerte no nos pertenecen: no decidimos cuándo nacer ni cuándo morir. Estos dos momentos marcan la frontera de nuestro feudo existencial, son acotaciones de un viaje que nos fue impuesto, que no tuvimos la libertad de elegir, pero que podemos glosar –lo que no es cualquier cosa– de la manera que más nos plazca. Nuestras historias sirven para burlarnos del destino y desafiar a aquel Dios que profesa ser un creador, cuando en cambio está sometido a lo mismo que cualquier otro pusilánime mortal. En el acto de contar, todos nos convertimos en un mismo autor, que termina siendo una singular combinación de rostros cuyos contornos se nos escapan y pertenecen a la vez, al igual que las palabras de las que están hechos. Este es Homero.

Llegado a ese punto, y habiendo comprobado que, en el fondo, todos somos ese viajero, me resulta fácil mencionar a otro célebre Ulises de la literatura, el de Joyce, pero no repetiré todo aquello que ya se ha dicho sobre esta novela genial y, al mismo tiempo, indefinible. Harold Bloom y otros críticos, muchos de los cuales desconozco, a la par que numerosos novelistas, han derrochado ríos de tinta al respecto, de modo que me limitaré a citar un solo pasaje de esa obra, uno que

siempre me dispone a la risa pese a que lo he leído infinidad de veces. Estamos en los momentos finales de la novela: Stephen y Leopold se dirigen hacia la casa de este, después de haber compartido un singular encuentro con el señor Murphy, un viejo marinero entregado al cuento no menos que a la bebida:

¿Qué problema doméstico ocupaba frecuentemente su pensamiento tanto si no más que cualquier otro? ¿Qué hacer con nuestras esposas. ¿Cuáles habrían sido sus hipotéticas singulares soluciones? Los juegos de salón (dominó, ludo, la pulga, lotería, boliche, brisca, escoba, siete y medio, la oca, damas, ajedrez, billar); los bordados, zurcidos, o tejidos para el Socorro de Invierno; los dúos musicales, la guitarra y el bandolín, el piano y la flauta, la guitarra y el piano; el envío de invitaciones o escrituras de sobres; las visitas bisemanales y los variados entretenimientos; la actividad comercial como señora propietaria agradablemente dominante y complacientemente obedecida de una fresca lechería o de una cálida sala de fumar; la satisfacción clandestina de la irritación erótica en burdeles masculinos, inspeccionados por el estado y médicamente controlados: visitas sociales, a intervalos impedidos regulares e infrecuentes y con supervisión preventiva regular y frecuente, a amistades femeninas de respetabilidad reconocida en el vecindario y visitas de las mismas: cursos de educación nocturna especialmente concebidos para hacer agradable la educación liberal. ¿Qué ejemplo de deficiencias en el desarrollo mental de su esposa lo inclinaban en favor de la solución mencionada en último término (la novena)? En momentos desocupados ella había cubierto más de una vez una hoja de papel con signos y jeroglíficos que, afirmaba, eran caracteres griegos e irlandeses y hebreos. Constantemente, a intervalos variados, había preguntado cuál era la manera correcta de trazar la mayúscula inicial del nombre de una ciudad

de Canadá: Quebec. Entendía poco de las complicaciones políticas, internas, o de equilibrio de potencias, externas. Al calcular las adiciones en las cuentas tenía que recurrir frecuentemente a la ayuda digital. Después de completar la confección de lacónicas composiciones epistolares abandonaba el utensilio de caligrafiar en el cáustico pigmento exponiéndolo a la acción corrosiva de la caparrosa, el vitriolo verde y la agalla. Interpretaba fonéticamente o por falsa analogía, o por ambas a la vez, los polisílabos poco usuales de origen extranjero: metempsicosis (meten si cosas), alias (una persona mendaz mencionada en la Sagrada Escritura). ¿Qué es lo que, en el falso equilibrio de su inteligencia, venía a equilibrar estas y otras deficiencias semejantes de juicio relativas a personas, lugares y cosas? Un falso paralelismo aparente de todos los brazos perpendiculares de todas las balanzas. La compensación de su claridad de juicio respecto a cierta persona, que resultaba exacto al confirmarlo la experiencia. ¿Cómo había tratado él de remediar este estado de relativa ignorancia? Diversamente. Dejando en un lugar bien visible determinado libro abierto en determinada página; suponiendo en ella, cuando él le daba explicaciones, un conocimiento latente; ridiculizando abiertamente en su presencia los lapsos en que incurriera algún ausente. ¿Con qué éxito había intentado él la instrucción directa? Ella no lo entendía todo, sino parte del todo; ponía atención con interés, comprendía con sorpresa, repetía con cuidado, recordaba con la mayor dificultad, olvidaba con toda facilidad, volvía a recordar con receloso temor y repetía con error. ¿Qué sistema había resultado más eficaz? La sugestión indirecta que entrañara un interés directo. ¿Ejemplo? A ella le disgustaba el paraguas cuando llovía, a él le gustaba la mujer con paraguas; a ella le disgustaba llevar sombrero nuevo cuando llovía, a él le gustaba la mujer con sombrero nuevo; él le compró un sombrero nuevo cuando llovía, ella llevó paraguas con sombrero nuevo.

Muy divertidas instrucciones para llevar una relación conyugal sin crear innecesarios sobresaltos y, sobre todo, para evitar caer en la ridícula retórica del amor que ennoblece o envilece. Aún más divertidas si se las considera a la luz del apartado final del libro, en donde Molly, la mujer aludida en la cita y esposa de Leopold Bloom, se abandona a un soliloquio, sin puntos ni comas, en el que expresa cualquier cosa que se le ocurra acerca de aquel punto de interrogación, difícil de tornar en uno de exclamación (excepto en los momentos de mayor vigor carnal), que es la relación entre un hombre y una mujer. Dejaré esta averiguación al lector, seguro de que la disfrutará en extremo, y me concentraré, por lo pronto, en la técnica de composición del capítulo del que he extraído la cita. Esa parte de la novela es un interrogatorio, pero no uno cualquiera, puesto que quien está formulando las preguntas como el que las está contestando, no son parte de la historia, no pertenecen al curso normal de los acontecimientos. Ambos podrían ser cualquiera, desde personajes de la misma trama que quieren saber más acerca de cómo acabó el encuentro entre Bloom y Dedalus, hasta el mismo autor que los ha extraviado y que debe recurrir a alguien, en este caso al narrador, que sí sabe lo que sucedió. Lo que salta a la vista es que ese capítulo no debería estar allí donde lo encontramos, puesto que parece sustituir al verdadero, en donde se estaría narrando, no sé de qué manera, todo aquello que es objeto de la curiosidad del interrogante y que el interrogado aclara como mejor cree o puede. Lo cierto es que ambos están entreteniéndose mucho, como lo harían dos buenos amigos que, no queriendo aún dar por terminada su velada, siguen buscando

pretextos de toda clase para alargar su momento de alegría, hasta que el cuerpo no se rinda al repetido acoso de las palabras, de las risas y del alcohol, es decir, hasta que el juego de lo superfluo y lo gratuito no se haya dignamente ahogado en dos sonoros ronquidos (quizá el mundo fue creado de ese modo). Sus preguntas y respuestas, además, para alguien acostumbrado a tratar con una lógica básica, son del todo insignificantes. Pensamos que la relevancia de una historia debería situarse en su contenido y en la congruencia temporal con que cada acontecimiento se sitúa ordenadamente a lo largo del relato, de modo que nada innecesario entre a contaminar la secuencia de la trama. En pocas palabras, de todo el material de la escritura, no deben quedar sobras. Eso, sin duda, es muy correcto. ¿Pero qué sucede cuando el orden de una novela gira alrededor de la organización de sus sobras, cuando las notas al pie son las que constituyen la arquitectura de una obra, más que los contenidos seguros que esta debería proporcionarnos? Es aquí en donde reposa el gran arte de James Joyce: hacer de lo que parece imposible algo posible, aunque, sin la literatura, es decir, sin aquel oficio que permite convertir cualquier contenido en un principio de creación y viceversa, que incita a atravesar el umbral puesto entre la realidad y la ficción para que ambas se vean en el espejo de la otra, ningún escritor estaría en la posibilidad de ejercer su genio.

Los hijos de Homero han llegado lejos: inmortalizan su quehacer desacralizándolo, se burlan de lo que están haciendo, se ríen de esa pretensión de gloria sin la cual no podrían siquiera tomar la pluma en la mano, viven en una turbulencia

que jamás se acaba, les gusta el todo y su revés, negocian con las contradicciones hasta ablandarlas y, en ocasiones, las vuelven dóciles para que ellas mismas se convenzan de lo estúpido que es andarse peleando todo el tiempo, cuando en cambio podrían sentarse un rato, mirarse a los ojos, echarse una carcajada y remojar sus diferencias en un monumental tonel de vino. Homero escribió gestas heroicas, que muy poco se parecen a las pequeñas historias de hoy. Metidos en el trajín de la vida, empeñados en asegurar la eficiencia del papel que nos ha sido o nos hemos asignado, nuestro heroísmo, puesto que exista, pasa inobservado. La gloria está en lo nimio, en el movimiento breve, se queda en la cola del ojo, no en el iris. Somos una masa que avanza sin demasiadas pretensiones, y la literatura, en una sociedad como la nuestra, se instala quizá como un verdadero acto heroico (casi siempre acompañado por una tragedia, dicho sea de paso) al que se entregan quienes aún no se han rendido al silencio. Lo que resulta peculiar es que, en un gran número de casos, esa respuesta existencial ante la vida que es la escritura termina pariendo historias y personajes tan extravagantes y ridículos que el drama del que todo parece haber surgido, se vuelve a menudo comedia. Y eso somos: seres extravagantes y ridículos de una comedia, que se niegan al juego y no aceptan las resoluciones de un destino que nos condena sin remedio al olvido. Pero resulta que, de esa insignificancia del ser, de ese hombre y de esa mujer que, como Leopold y Molly, realizan las acciones necesarias para librar el día, aunque fuera entre cuernos, borracheras, clases dadas y recibidas, conversaciones fútiles y pensamientos improcedentes, es posible que nazca algo, una novela, por ejemplo, que llegue a perdurar, sin que por eso

se crea eterna, más que una vida. La odisea de Bloom podría ser resumida como un entreacto entre la puesta de un cuerno y otra (Molly lo echa de casa porque quiere pasar el día con Boylan, su amante). Si pensamos en el desdichado Ulises de Homero, y en lo que tuvo que pasar para que de nuevo se entregara al abrazo de su esposa (quien además lo estuvo esperando durante veinte años, teniendo la extraña cordialidad, hasta donde sabemos, de no haberlo engañado), y lo comparamos con el tranquilo deambular de Leopold por las calles de Dublín, no podemos evitar que en nuestro rostro asome una sonrisa. A la luz de esa comparación, las dos historias resultan realmente grotescas. Me compadezco de ese Ulises que no se rinde ante el canto de las sirenas porque no quiere enfangar su vínculo matrimonial; me río de él cuando cede a los encantos de Circe solo por querer evitar, dice él, que sus compañeros pasen el resto de su vida en forma de marranos, como si un buen acostón con una mujer hermosa a mil millas de distancia de un hogar al que nadie le asegura que regresará, necesitara de una excusa tan pobre. De pronto, el héroe inmortal de la épica humana, el que logra terminar el viaje no obstante las innumerables vejaciones a las que fue sometido, al hombre genial, vencedor de una batalla en la que hasta algunos dioses han temido por su vida, se torna una criatura caída en manos de alguien que, por saber usar un poco esa arma, la pluma, tan filosa como una espada, la reduce sin piedad, y por gran placer del lector, a una esperpéntica caricatura. Ulises empieza a parecerse más a Don Quijote que al gimnasta de brillantes músculos que se revela a los ojos incrédulos de su Penélope. Es un demente, un insensato, un caballero inexistente como Agilulfo Emo Ber-

trendino de los Guildiverni y de los Otros de Corbentraz y Sura, caballero de Selimpia Citeriore y Fez, quien ante el viejo emperador Carlomagno, que le intima levantarse la celada y enseñarle su rostro, responde que no puede porque no existe, pues él, un poco como Ulises, no es Nadie: “¿Y cómo puede usted –le pregunta el rey– ofrecer su servicio si no existe?”. “Con la fuerza de voluntad –le responde Agilulfo– y la fe en nuestra santa causa”:

Todavía era confuso el estado de las cosas del mundo, en la Edad en que esta historia se desarrolla. No era raro topar con nombres y pensamientos y formas e instituciones a los que no correspondía nada existente. Y por otra parte por el mundo pululaban objetos y facultades y personas que no tenían nombre ni distinción de lo demás. Era una época en la que la voluntad y la obstinación de ser, de marcar la huella, de oponerse a todo lo existente, no era usada enteramente, dado que a muchos no les importaba lo más mínimo –por miseria o ignorancia o porque en cambio todo les salía bien lo mismo–, y por tanto una cierta cantidad se perdía en el vacío. Entonces también podía darse el caso de que en un momento determinado esta voluntad y conciencia de sí mismo, tan diluida, se condensase, formase grumo, como el imperceptible polvillo acuoso se condensa en copos de nubes, y que esta maraña, por casualidad o por instinto, tropezara con un nombre y un linaje vacantes, como entonces existían a menudo, con un grado en el escalafón militar, con un conjunto de ocupaciones que desplegar y de reglas establecidas; y –sobre todo– con una armadura vacía, porque sin ella, con los tiempos que corrían, incluso un hombre que existe se arriesgaba a desaparecer, conque figurémonos uno que no existe... Así había empezado a guerrear Agilulfo en los Guildivernos y a procurarse gloria.

Ese pasaje magistral de *El caballero inexistente* de Italo Calvino no solo nos hace reír, sino que nos acerca a la comprensión de algo esencial para la vida. Parodiando el lenguaje serio y trágico de Schopenhauer, la narradora, una monja que se queja de no haber nunca experimentado la rudeza de la vida al aire libre y que por eso escribe (al final se descubrirá que ella, en realidad, es Bradamante, uno de los personajes que aparecen en su relato, una bella y valiente guerrera enamorada, ni más ni menos, que de Agilulfo, el que no existe), nos cuenta la historia de una voluntad sin cuerpo, cuya única manera de sostenerse es vestir una armadura. Agilulfo es el mejor y más valiente de los caballeros del emperador; se sabe todos y cada uno de los códigos caballerescos, desde la manera en cómo organizar un campamento hasta las reglas prescritas por el amor cortés, salvo que luego, sobre todo en este último caso, está imposibilitado a ejercerlas por carecer de cuerpo y, lo que es más sorprendente, de la inclinación humana a abandonarse a un placer inmediato, pues él es una voluntad congregada, una energía convocada para servir una causa y no para ser un hombre. Su escudero, pese a que existe como cuerpo, es aún más extraño que él:

—Eh, tú, ¿te parece esta la manera de inclinarte ante el emperador? —le gritaron los paladines, siempre dispuestos a buscar camorra. El hombre no se volvió, pero los patos, espantados por aquellas voces, alzaron el vuelo todos juntos. El hombre se demoró un momento viéndolos elevarse, con la nariz al aire, luego abrió los brazos, dio un salto, y saltando y aleteando de este modo, con los brazos abiertos de par en par, de los que colgaban jirones de harapos, soltando risotadas y “¡Cuaaá! ¡Cuaaá!” llenos de gozo, intentaba seguir a la bandada. Había una charca. Los patos volando fueron a posarse

allí a flor de agua y, ligeros, con las alas plegadas, se alejaron nadando. El hombre, en la charca, se tiró al agua de barriga, levantó enormes salpicaduras, se agitó con ademanes descompuestos, intentó aún un “¡Cuá! ¡Cuá!” que terminó en un borboteo porque se estaba yendo al fondo, emergió de nuevo, trató de nadar, volvió a hundirse [...] En torno al estanque, de los helechos, se alzaba un coro de ranas. El hombre sacó la cabeza del agua repentinamente, como si se hubiera acordado en ese momento de que debía respirar. Se miró asustado, como sin comprender qué era aquella franja de helechos que se reflejaba en el agua a un palmo de sus narices. En cada hoja de helecho estaba sentado un pequeño animal verde, muy liso, que lo miraba y que hacía con todas sus fuerzas: “¡Croac! ¡Croac! ¡Croac!” ¡Croac! ¡Croac! ¡Croac! —respondió Gurdulú, contento—, y a su vez desde todos los helechos había un saltar de ranas al agua y desde el agua un saltar de ranas a la orilla, y Gurdulú gritando “¡Croac!” dio un salto también él, llegó hasta la orilla, empapado y fangoso de los pies a la cabeza, se puso en cuclillas como una rana, y prorrumpió en un “¡Croac!” tan fuerte que con una rotura de cañas y hierbas volvió a caer a la charca. ¿Y no se ahoga? —preguntaron los paladines a un pescador—. Oh, a veces Homobó se olvida, se pierde... Ahogarse no... Lo malo es cuando termina en la red con los peces... Un día le ocurrió cuando se puso a pescar... Echa al agua la red, ve un pez que está a punto de entrar, y se identifica tanto con aquel pez que se zambulle en el agua y entra él en la red... Ya sabéis cómo es, Homobó... —¿Homobó? Pero ¿no se llama Gurdulú? —Homobó lo llamamos nosotros.

Carlomagno le pregunta al pescador si acaso ese sujeto no le parece un desquiciado, a lo que el hombre le contesta:

Loco quizá no se le pueda llamar: solo es uno que existe, pero que no sabe que existe. ¡Vaya, hombre! Este súbdito que existe, pero que no sabe

que existe y aquel paladín mío que sabe que existe y en cambio no existe.
¡Hacen una buena pareja, os lo digo yo!

Hacen una buena pareja, sin duda. El emperador está en lo cierto: uno es un caballero respetable que quiere existir y, por eso, existe; el otro es un campesino tocado que existe, pero se conduce como si no quisiera hacerlo. Ve algo y se identifica inmediatamente con aquello; su personalidad se disiparía como un pequeño universo al borde de la muerte, si no fuera por la detonante energía vital que lleva. Al contrario de Sancho, quien abandera un pragmatismo de fachada para defender y defenderse de las ocurrencias de su atolondrado caballero, Homobó-Martinzul no se preocupa por nada; él es un ser perdido en la multiplicidad, cuyo único centro, el elemento que mantiene unidos los detalles, es el conjunto, casi fecal, de su cuerpo sucio y de su ropa harapienta. Pero también es una criatura, como todos aquellos a quienes tanto la vida como la muerte los tiene sin cuidado, en la que se ha posado el dedo de Dios, ese toque aéreo de santidad carente de voluntad que lleva directo al paraíso. Ambos, Agilulfo y su escudero, son figuras ejemplares, si se quiere. Hacen pensar en que a veces lo que queremos que sea, lo que vemos como necesario, lo que pensamos crear por conducto de nuestra voluntad, termina en una nada vacía y sin significado, mientras que lo que no hemos ni siquiera considerado, aparece de pronto, y con gran sorpresa, en el escenario de la existencia. Estos personajes de lejanas remembranzas quijotescas son un monumento tanto a la vanidad de las cosas como a la totalidad del *epos*, y son también un obsequio de la literatura a la sociedad contemporánea, la cual

se parece, como observa Magris, a aquellos caballeros hunos de Zsigmond Kemény que corren imparables por inmensas llanuras, hasta que, de un momento a otro, se embarullan y tropiezan con torpeza. El *epos*, en el mundo actual, es llevado paradójicamente por héroes de pacotilla, quienes se ocultan detrás de la cortina cinematográfica y se mantienen en forma, no en la arena de los gladiadores, sino gracias a un entrenador personal que les dice cómo deben inflar sus músculos. Al sentimiento de vacuidad no le ha ido mejor: se ha esfumado en las informes callejuelas de la cultura de masas, hasta convertirse en una imbécil despreocupación por lo que acontece, como si los eventos no nos tocasen en lo más mínimo y se resbalasen, cual agua de temporal, sobre una piel inmune al frío y a toda sensibilidad. La épica ridiculizada por la novela moderna es el signo más claro de una época en luto perenne que añora el tiempo pasado pero que ha renunciado a recuperarlo, consciente de que, más allá del límite entre el entramado objetivo que envuelve al individuo y el fondo del ser al que este pretende llegar, se abre la nada sin atributos. En el acto de echar a andar a esta corrosiva parodia, sin embargo, la novela recupera lo esencial de su sentido, lo especial de su fenomenología: cantar la vida, haciendo como si ella no existiera.

El que acude en mi ayuda para ejemplificar todo lo anterior es nuevamente Calvino, quien, en su novela *Si una noche de invierno un viajero* cuenta una historia, la de un Lector y una Lectora, que es el retrato disimulado de una gesta épica, aquella, más exactamente, de su enamoramiento a través de los libros y la lectura. Y como en toda épica, en esta también hay quienes se dedican a enturbiar las aguas, a confundir los genios

y a mezclar las cartas. En el caso específico, ese personaje, a la vez real e inaprensible, es Ermes Marana, quien revuelve a propósito los pliegos de imprenta de los volúmenes de *Si una noche de invierno un viajero*, nueva novela de Italo Calvino, con los de otras novedades editoriales, de cuya traducción él mismo es el autor. Los protagonistas, un Lector y una Lectora, con objeto de develar el misterio de aquel libro aparentemente confeccionado por la casualidad, hecho de fragmentos de novelas cuya autoría se pierde en el anonimato, se lanzan a una aventura memorable, la de la búsqueda precisamente de Ermes Marana. Lo primero que descubren en la editorial que ha publicado el libro de Calvino es que ese ubicuo traductor ha desaparecido tras haber sido descubiertas sus mistificaciones, aunque tuvo antes la delicadeza, por lo menos, de dejar una carta que sirviera de justificación por no haber respetado el contrato con la editorial. Vale la pena transcribirla:

¿Qué importa el nombre del autor en la portada? Trasladémonos con el pensamiento a tres mil años de aquí. Quién sabe qué libros se habrán salvado de nuestra época, y de quién sabe qué autores se recordará aún el nombre. Habrá libros que seguirán siendo famosos, pero que serán considerados obras anónimas, como para nosotros la epopeya de Gilgamesh; habrá autores cuyo nombre será siempre famoso, pero de los que no quedará ninguna obra, como sucedió con Sócrates; o quizás todos los libros supervivientes se atribuirán a un único autor misterioso, como Homero.

Parece una burla y, en efecto, lo es. Pero es mucho más: el autor, como el mismo Lector llegará a pensar recorriendo

velozmente los años de sus lecturas, es un vacío transitado por fantasmas, un túnel que pone en comunicación mundos lejanos. Ermes es el autor de una historia hecha de inicios desperdigados y heterogéneos, de novelas inconexas, de cuyo desarreglo, sin embargo, arranca otra historia, la del Lector y la Lectora, quienes no quieren renunciar a la lectura del material que ese falso azar les proporcionara en su momento. Falso azar, además, que es la obra maestra de un falsario, uno que no inventa sino ensambla, aunque todo apunta a que el agregado que de eso resulta es, en cierto sentido, una invención, un modo de revolver la baraja de otra manera.

Vuelvo a la historia: Marana había enviado una cantidad notable de cartas para explicar el porqué de sus retrasos y del desorden en que versaban sus trabajos. Al interior de ellas, el Lector, quien se ha dado a la tarea de revisarlas para intentar disipar la niebla que envuelve ese misterio, descubre mucho más que un simple informe: lo que encuentra es otra historia enmarañada, la del propio Ermes, quien afirma ser perseguido por una secta secreta, la APO (Organización del Poder Apócrifo), que le quiere arrancar de las manos el manuscrito de un famoso autor de *best-sellers* policiales, Silas Flannery, quien había vuelto a la escritura, más que por los argumentos con que Ermes (según este) lo había persuadido, por haber estado contemplando desde su terraza, durante largos momentos, a una mujer concentrada en la lectura, a quien el escritor imagina estar ojeando una de sus obras, tal vez aquella que él pretende escribir ahora, a saber, un diario en el cual no sucede nunca nada y que solo consigna sus estados de ánimo y la descripción del paisaje que observa desde su balcón con su catalejo:

Por cuanto puedes entender por alusiones dispersas de estas cartas, el Poder Apócrifo, desgarrado por luchas intestinas, y escapado al control de su fundador Ermes Marana, se escindió en dos ramas: una secta de iluminados partidarios del Arcángel de la Luz, y una secta de nihilistas partidarios del Arconte de las Sombras. Los primeros están persuadidos de que en medio de los libros falsos que anegan el mundo han de encontrarse los pocos libros portadores de una verdad quizás extrahumana o extraterrestre. Los segundos consideran que solo la falsificación, la mistificación, la mentira intencionada pueden representar en un libro el valor absoluto, una verdad no contaminada por las pseudoverdades imperantes.

Marana es el fundador de la APO, pero la regla de deberse ocultar a toda costa para ir en busca de aquellos libros que constituyen el soporte necesario de todas las historias habidas y por haber, y que pueden encontrarse en cualquier lado, desde América del Sur, donde mora el longevo “Padre de los Relatos”, hasta la verde Irlanda de Silas Flannery, lo convierte en víctima de su propio engranaje, pues los que debieron haber sido sus secuaces, resultan ser ahora sus acérrimos perseguidores. En medio de todo eso, se filtra la historia de la Lectora, cuya imagen, dentro del imaginario del Lector, se multiplica en el rostro de mujeres que leen: una ha sido secuestrada por una empresa neoyorquina, la Organización para la Producción Electrónica de Obras Literarias Homogeneizadas (OEPHLW); otra, cuyo contrato matrimonial prevé que su marido le proporcione cierta dosis diaria de literatura a la que ella no puede renunciar, es esposa de un sultán del Golfo Pérsico; la última, es la misma mujer que Flannery ve desde su balcón. Pero ¿por qué el libro de Flannery es tan importante?:

Los del Ala de Sombra, sabiendo que el gran fabricante de novelas en serie no lograba ya creer en sus artificios, se habían convencido de que su próxima novela marcaría el salto de la mala fe adocenada y relativa a la mala fe esencial y absoluta, la obra maestra de la falsedad como conocimiento, y por lo tanto el libro que ellos buscaban hacía tanto tiempo. Los del Ala de Luz en cambio pensaban que de la crisis de semejante profesional de la mentira solo podía nacer un cataclismo de verdad, y tal juzgaban que era el diario del escritor del que tanto se hablaba... Ante el rumor, puesto en circulación por Flannery, de que yo [Marana] le había robado un importante manuscrito, unos y otros lo habían identificado con el objeto de su búsqueda y se había puesto tras mis huellas, el Ala de Sombras provocando el secuestro del avión, el Ala de Luz del del ascensor...

Las dos facciones de la APO están dispuestas a defender sus respectivos ideales literarios hasta las últimas consecuencias. No solo quieren apoderarse del manuscrito revolucionario de Flannery, que parece ser, además, un diario de necesidades, sino quieren liberar a la lectora secuestrada por la OEPHLW y, de paso, obstaculizar los sórdidos planes de esa organización; esta, en efecto, pretende aniquilar la literatura, convirtiéndola en un mero objeto de mercado, cuyos productos son firmados por un súper autor-máquina que se encarga de combinar, de manera siempre diferente, pequeños trozos de un conjunto colosal, pero finito, de historias. Todas estas cartas de Marana podrían ser una gigantesca mentira, una inmensa patraña urdida por una mente enferma. Pero el Lector descubre, en casa de la Lectora, que esta conoce a Marana y que incluso ha llegado a recibirlo en su casa. Allí el traductor ha dejado algu-

nos trabajos suyos, entre los cuales se halla el inicio de una novela de Flannery titulada *En una red de líneas que se intersecan*. El Lector se pone muy celoso, porque comprueba que la imagen que surge de las cartas de Marana es aquella de Ludmilla, la Lectora, la mujer de quien él está enamorado. Eso podría hacer pensar que todo lo que se cuenta en aquella correspondencia no es más que un pretexto para que Ermes siga evocando la figura de esa mujer que lo atormenta, aunque ciertos indicios apuntan a que debe haber algo verdadero dentro de ese oscuro revoltijo de mentiras:

Poco a poco conseguirás entender algo más sobre los orígenes de las maquinaciones del traductor: el resorte secreto que las puso en marcha fueron los celos del rival invisible que se interponía continuamente entre él y Ludmilla, la voz silenciosa que le habla a través de los libros, este fantasma de mil voces y sin rostro, tanto más huidizo cuanto que para Ludmilla los autores no se encarnan nunca en individuos de carne y hueso [...] ¿Cómo hacer para derrotar no a los autores sino la función del autor, la idea de que detrás de cada libro hay alguien que garantiza una verdad a ese mundo de fantasmas y de invenciones por el mero hecho de haberles transferido su propia verdad, de haberse identificado a sí mismo con aquella construcción de palabras? Desde siempre, porque sus gustos y sus talentos lo empujaban en ese sentido, pero más que nunca desde que sus relaciones con Ludmilla entraron en crisis, Ermes Marana soñaba con una literatura toda de apócrifos, de falsas atribuciones, de imitaciones y falsificaciones y pastiches.

Ermes sueña con esta literatura por puros celos. No es ni mejor ni peor que el Lector, pero es de admirar que, de ese bajo ins-

tinto de amor, nazca en él un genuino resuello de poesía. Por lo que respecta a los protagonistas de esa singular epopeya, después de haber encontrado el enésimo fragmento de la obra de Flannery, ambos resuelven partir rumbo a Irlanda para ir al encuentro del gran escritor, el único que, como autor real, puede ayudarlos a destrabar la abultada madeja de la historia en la que están irremediabilmente enfrascados. Mientras tanto, Flannery, en su casa de retiro, ha vuelto a imaginar relatos cuyas posibles tramas no tarda en consignar a su diario. Tras una inspirada reflexión, la cual me remite inmediatamente al fraudulento copista de *El Consejo de Egipto* de Leonardo Sciascia, escribe:

Ha continuado [Marana] a exponerme sus teorías, según las cuales el autor de cada libro es un personaje ficticio que el autor existente inventa para hacer de él el autor de sus ficciones. Muchas de sus afirmaciones me inclino a compartirlas, pero me he guardado muy bien de dárselo a entender. Dice que se interesa por mí debido a dos razones, sobre todo: primero, porque soy un autor falsificable; segundo, porque piensa que tengo las dotes necesarias para ser un gran falsificador, para crear apócrifos perfectos. Podría pues encarnar lo que para él es el autor ideal, es decir, el autor que se disuelve en la nube de ficciones que recubre al mundo con su espesa envoltura. Y como el artificio es para él la auténtica sustancia del todo, el autor que idease un sistema perfecto de artificios lograría identificarse con el todo. No puedo dejar de pensar en mi conversación de ayer con el tal Marana. También yo quisiera borrar me a mí mismo y encontrar para cada libro otro yo, otra vez, otro nombre, renacer; pero mi meta es capturar en el libro el mundo ilegible, sin centro, sin yo.

No me agrada mucho especular acerca de la identidad o los atributos de Dios, pero ¿será él ese autor que ha emprendido, por primera y única vez, el camino hacia la identificación con el todo a pacto de que reconozca en la mentira la única sustancia fundadora de la realidad y del tiempo? Ese Dios se serviría de quienes saben escribir para que sus historias se aparten del cuerpo sin peso de las sustancias etéreas y se encarnen en el mundo como mesías de un porvenir que, como los tártaros de Buzzati, nunca llegará (es aquí en donde más se aprecia su divino temperamento chacotero, no desprovisto de una pizca de sadismo). Eso es lo que le dice Ludmilla a Flannery cuando va a verlo. Por su parte el Lector, quien también aparece en las páginas de ese diario, le advierte que el que está detrás de toda esta acumulación de hechos no comprobados es un tal Ermes Marana, el cual se ha inventado todo eso por celos, porque está enamorado de Ludmilla, la Lectora. Después de todas estas visitas que lo distraen pero que también le hacen abrir los ojos, Flannery resuelve escribir una novela:

... compuesta solo por comienzos de novelas. El protagonista podría ser un Lector que se ve continuamente interrumpido. El Lector compra la nueva novela A del autor Z. Pero es un ejemplar defectuoso, y no consigue pasar del principio...Vuelve a la librería para cambiar el volumen... Podría escribirlo todo en segunda persona: tú, Lector... Podría también hacer entrar una Lectora, a un traductor falsario, a un viejo escritor que lleva un diario como este diario... Pero no quisiera que por huir del Falsario la lectora acabase entre los brazos del Lector. Me las arreglaré para que el Lector parta tras las huellas del Falsario, el cual se esconde en

cualquier país lejano, de modo que el Escritor pueda quedarse solo con la Lectora.

Resultaría fácil creer que con eso se cierra el círculo de la representación, pero sería ingenuo hacerlo; y eso por la muy sencilla razón de que es imposible establecer un verdadero momento de inicio más allá de aquel, brumoso y desdibujado, que abre la novela: un fulano que coge un tren en una estación envuelta por una espesa humareda mecánica.

Toda novela es un cuento inacabado, un viaje que pretende cerrarse, pero que en cambio hace agua por todos lados. El lector es quien pone la cubeta para que toda esa agua que cae no se desperdicie. En este momento, él se convierte también en un creador, y Ermes Marana, como el dios que le ha dado nombre, es el que certifica este estado de cosas, el que advierte que un texto es mucho más, muchísimo más de lo que asegura ser. Todo texto es una mentira, una que invita a descubrir la verdad, pese a que se sepa de antemano que esta no se encuentra en ningún lugar. Uno siempre avanza y se demora sobre la ruta de un viaje que no termina. Seguro que Calvino se reiría de todas estas conjeturas acerca de su obra, de cualquier obra de hecho, convencido de que toda interpretación ejerce sobre el texto una violencia y una arbitrariedad. Pero eso a mí poco me importa, puesto que ha sido tal el placer de leer y fantasear sobre esta novela, que hasta los juicios de su autor me resultan superficiales y derogables. Ermes Marana está allí también para poner en su lugar al lector modelo del que habla Umberto Eco, quien, con cierta arrogancia, cree discernir, en su lectura culta y atenta, el mero fondo de las cosas, cuando, en cambio,

entiende justo aquello que le permite su inteligencia. La incursión en el bosque narrativo está llena de peligros y de misterio, un gran lobo al acecho puede acometer en contra nuestra de un momento a otro, de modo que debemos mantener los ojos bien abiertos y, en el caso de que lo necesitemos, gritar el nombre del cazador que nos vendrá a salvar con su rifle en la mano. Y si eso no sucederá, si nadie acudirá en nuestra ayuda, no importa. Una vez entrados en el bosque debemos seguir jugando, no tomarnos las cosas demasiado en serio, para que eso nos convenza de que seguir opinando, seguir escribiendo, no acarrea ningún peligro mortal, sino apenas el riesgo de encontrar, al final del túnel de la interpretación, un payaso irreverente que nos avienta, sin dudarle ni un solo segundo, gustosas tartas de manzana.

En la rueda de cosas no dichas, de voces al margen de la escritura que caen como frutos maduros del árbol del texto, hablar de realidad y de ficción, de autenticidad y de falsificación, nos hace caer en la ilusión de que, detrás de ese cuchicheo de palabras puestas más o menos en orden existe un fondo de pura esencia, de puro ser. Quien decide finalmente sobre el grado de autenticidad de un texto no es ni el autor ni el lector, sino estos ruidos lejanos, a veces silenciosos, otras retumbantes como el trueno, que asoman de repente mientras estamos leyendo o escribiendo. ¿Serán los susurros de este dios que ha conseguido identificarse con el Todo? Se antoja que sí, por lo que de la falsificación más descarada podrían captarse las más diáfanas verdades y, al revés, de los textos que consideramos más auténticos es posible que se desprendan las mentiras más groseras. Al final, nos descubrimos persiguiendo

algo que sabemos no llegaremos a alcanzar nunca, porque ese algo que buscamos está en todas partes, como cuando soñamos con mundos extraterrestres a millones de años luzes de distancia, sin reparar en que estamos hechos de la misma materia que la de esas estrellas lejanas. Homero, como Simurg, el dios pájaro que se busca y encuentra a sí mismo, y que también Borges buscó y encontró en *El acercamiento a Almotásim*, está en todas partes.

La montaña mágica

El 8 de septiembre de 1786, sobre el paso del Brenner, Goethe es capturado por una visión muy peculiar del tiempo, la cual no tardará, quizá este mismo día, en consignar a su diario de viaje. He aquí un trozo de este:

He de poner aquí todavía algunas observaciones sobre el tiempo, que sin duda por lo mucho que en él me ocupó, me es favorable. En la tierra llana recibimos el tiempo bueno ó malo, cuando ya viene hecho; en la montaña, por el contrario, al formarse [...] Consideramos las montañas, más o menos cerca o lejos y vemos sus cimas, unas veces brillando al sol, otras envueltas en niebla, coronadas de tormentosas nubes, fustigadas por la lluvia, cubiertas de nieve, y todo esto se lo achacamos á la atmósfera, porque mediante nuestros ojos podemos ver y apreciar sus movimientos y cambios. Al contrario, las montañas, para nuestros sentidos externos, permanecen en su acostumbrada figura inmóviles, las tenemos por muertas, porque están entorpecidas; las creemos inactivas, porque descansan. Pero yo, hace mucho tiempo que no puedo desprenderme de la idea que una acción interna, silenciosa y secreta suya, tiene gran parte en los cambios que manifiesta la atmósfera. Es decir, creo que, en general, la masa de la tierra, y por consiguiente más sus fundamentos, al salir, no pueden ejercer acciones atractivas, constantes y siempre iguales, sino que su poder de atracción se exterioriza en ciertas pulsaciones, de suerte que por internas

necesidades ó quizás por accidentales causas externas, unas veces se aumenta y otras disminuye [...] La atmósfera no puede ya sostener la distribución química y mecánica de la humedad que contiene; las nubes se bajan, la lluvia se desprende y a torrentes cae sobre la tierra. Pero aumentan las montañas su fuerza, vuelve a restablecerse la elasticidad del aire y se originan dos interesantes fenómenos. A la vez reúnen las montañas en su derredor tremendas masas de nubes; las sostienen, fuertes y apretadas sobre sí como una segunda cima hasta que, obligadas por interna lucha de la fuerza eléctrica, se deshacen en granizo, niebla y lluvia.

El poeta se percata de que la apariencia de un movimiento acelerado, como el rápido desplazamiento de las nubes hacia las nevadas cumbres alpinas o el enérgico e irregular golpeteo del viento sobre un rostro entorpecido por el frío, define apenas un momento en la percepción de un paisaje, pero hay otro, tal vez más fundamental: el de este organismo vivo que es la Tierra. Los cambios físicos que esta experimenta, a cualquiera que tuviese la paciencia de observarlos, le resultarían casi inexistentes. Para este eventual observador, el tiempo interior de la montaña equivaldría, poco más o menos, a una negación cabal del tiempo, pues este no sería más que una fuerza estática aprisionada por la materia pesada, la roca, producto de millones de años de sedimentación. Pero, para la Tierra, cuya quebrada morfología es el resultado de un movimiento indescriptiblemente lento, eso no sería en absoluto así, puesto que su experiencia del tiempo es harto diferente de la nuestra. El acelerado presente parece correr sobre un pasado en letargo, pero vivo, y el hombre que indaga el mundo en busca de algún sentido se perfila como el testigo de esta revelación. De modo

que, hasta las grandes cadenas montañosas se resisten a estarse quietas, aunque lo más sutil del comentario goethiano reside en que esta quietud influye de manera determinante sobre el instante presente. Goethe, en resumidas cuentas, ve la continuidad de tres tiempos mayores: el de la montaña, pausado y discreto, el de las nubes, vivaz y armónico, y el del espíritu, relumbrante y discontinuo. Los dos primeros, si bien distintos, marcan la presencia de los elementos naturales; acarrear los tiempos inmemoriales, a los que solo podemos acceder por frugales indicios extraídos de las huellas que ese pasado ha dejado en su paso por la materia: el denso humo exhalado por los volcanes se cristianiza en nubes repletas de agua, la cual, al caer, forma los océanos. Y de estos surgen la célula y la vida, y una singular criatura que empieza a hacerse preguntas acerca de su propio origen y del origen del Todo, en un movimiento ininterrumpido que, de los ríos de lava, lleva a la concepción de la divinidad. El tercero, el del espíritu, es el más caprichoso de todos, porque su sed de conocimiento es el resultado de una inconformidad que no encuentra consuelo ni paz. El espíritu procede por caminos quebrados, salpicados de selvas impenetrables, separados por mares rebosantes de aguas tumultuosas. Como en el gran viaje de Ulises, el regreso a Ítaca, es decir a lo conocido, siempre terminará en un nuevo comienzo, pues quien llega a su patria tras una larga ausencia, no es el mismo que el que se fuera. Por otro lado, me pregunto, ¿qué pasa con el espacio? Para definir un espacio, nos dice Einstein, debo conocer mucho más que las leyes que regulan el funcionamiento de la materia; debo determinar el contexto en el que estas leyes operan. Ahora bien, el genio suizo sostenía que la

observación que el sujeto dirige a su entorno no modifica la realidad exterior; que el sujeto, en suma, puede seguir siendo un ente independiente de la realidad que observa, puesto que el ser humano es capaz de reconocer las relaciones que determinan al mundo tal y como es, manteniéndose a distancia de ellas. Goethe, en cambio, al pasar por los Alpes, experimenta una sensación de total simpatía con lo que lo rodea, logrando completar con eso la parábola descrita por Einstein. En su experiencia, las nubes y las montañas, más allá de ser fenómenos físicos, representan temporalidades distintas, que coinciden en el presente. ¿Pero el presente de quién, si es de aceptarse el postulado de la relatividad del espaciotiempo? El presente de la montaña es distinto del presente de las nubes. ¿Cómo perciben el tiempo las montañas, cómo las nubes? Respuesta imposible de contestar, un verdadero misterio. ¿Y qué será entonces del presente del ser humano? ¿Qué sucede con ese individuo que duda y se pregunta, sin llegar jamás a una respuesta que le satisfaga? Otro patente misterio, quizá más complicado que el anterior, pues quienes intentamos descifrarlo, somos este misterio. El punto de origen desaparece y lo que nos queda entre las manos es apenas la ilusión de un inicio, la sombra de un intento de comprensión:

... en la célula ocurría lo mismo que en el cuerpo superior que esta engendraba, es decir: que la célula era también un organismo superior, el cual, a su vez, se componía de minúsculos cuerpos vivos, de unidades de vida individuales. Se pasaba pues del elemento que se había supuesto era el más pequeño a otro elemento mucho más minúsculo todavía, y entonces surgía la necesidad de descomponer lo elemental en otros elementos

más pequeños aún. No había duda: del mismo modo en que el reino animal estaba compuesto por diferentes especies de animales y del mismo modo en que el organismo animal-humano estaba formado por todo un mundo de células diferentes, cada una de las células estaba compuesta por un universo entero de unidades de vida elementales, de un tamaño muy inferior al límite visualizable en el microscopio, que se desarrollaban de forma autónoma –de acuerdo con la ley de que cada una solo podía engendrar a otra igual a sí misma–, se multiplicaba y se agrupaban al servicio de la unidad inmediatamente superior a ellas respetando siempre el principio de división del trabajo [...] Era una cadena infinita. Mientras se hablase de “unidades de vida” estaría fuera de lugar hablar de unidades elementales, dado que el concepto de unidad comprendía la idea de unidad constituyente subordinada *ad infinitum*, y dado que la vida elemental –algo vivo pero todavía elemental– no existía. No obstante, aunque la lógica pareciese negar esta existencia, sí debía ser posible de alguna manera, porque no cabe destacar la idea de la generación espontánea –es decir, el nacimiento de la vida a partir de la ausencia de vida– y porque, después de todo, en las profundidades orgánicas de la naturaleza tenía que existir alguna forma de franquear este inmenso vacío, de salvar este abismo entre la vida y la ausencia de vida que nadie era capaz de explicar en sus organismos superiores.

En la montaña suiza de Davos (hoy famosa por sus cumbres financieras más que por las nevadas), donde Hans Castorp, el protagonista de *La montaña mágica* de Thomas Mann, pasara algunos años de su vida, se pierden las ideas de profundidad y de altura. Las dimensiones geométricas tienen poco sentido en el umbral que separa lo material de lo inmaterial, la vida de la ausencia de vida, el tiempo de la eternidad. La fiebre que lo

coge desde su arribo, y que no lo abandonará por larguísimo rato, es el despertar de una nueva fase de su existencia y, al mismo tiempo, es el indicio más claro de su descomposición, de su lento camino hacia la muerte, esta misma muerte que parece acechar, con apariencia de niebla fina, a la ciudad de Venecia en otra obra muy famosa del mismo autor. La vida y la muerte son aspectos de lo mismo. La morada de ambas se encuentra más acá del misterio que, en cambio, separa la vida de su ausencia, de esa falta de fiebre y de calor, de esa enfermedad causante del despertar del espíritu, del *viver ch'è un correre a la morte*, decía Dante. ¿Qué elemento activo es el que ha provocado tal magnífica aberración, la de la vida? El inicio de ese desbarajuste nos es desconocido; incluso quien lo ha provocado lo ha olvidado, diseminándolo por un sinfín de elementos menores, cada uno de los cuales retiene apenas una pequeña parte de esa memoria un tiempo unida. La vida se pierde en la infinita secuencia de las siempre más pequeñas cajas de Mac-Cruiskeen, en *El tercer policía*; busca un Yo, que también es un “nosotros”, como el emperador Akbar en *La encantadora de Florencia*; asciende por la montaña del purgatorio, en donde un antiguo poeta se busca a sí mismo a través de un doble que se llama como él: Dante Alighieri. Beatriz es la culminación, el líquido espiritual que llena esa franja aparentemente inseparable entre lo material y lo inmaterial. La mujer angélica es el puente que conduce hacia Dios, es decir, al inicio, a ese coágulo de memoria originaria que, en la idea del poeta, aún no ha sido disuelto por el olvido. Dios, en el *Paraíso*, es el sueño aristotélico, la eternidad en movimiento, el principio que doma las pretensiones inconciliables de los contrarios, aquello

que la lógica simple no puede llegar a resolver con sus sofismas.

Dante, a diferencia de Cristo, quien bajando de los cielos se hizo historia, instala su cuerpo mortal en el corazón de la eternidad. Su carne, la materia en descomposición, indicio del tiempo, irrumpe en el reino de lo incorruptible, de lo siempre igual, por lo que subir a la montaña del Purgatorio, al paraíso terrenal, que solo los primeros hombres habitaron (y por un tiempo muy breve), y de ahí dar el último paso para contemplar a Dios, equivale casi a dudar de la existencia de ese príncipe supremo, de esa condensación de vapores que se expanden sin voluntad para crear todo aquello que es, ha sido y será. Como hombre de su tiempo, Dante en ningún momento, o al menos creo, pensó que, al querer mirar a su Creador (al Creador del Todo, al origen del tiempo), acabaría contemplándose a sí mismo. Cuando, posteriormente, como resultado de su poesía, reparó en ello, el pacto del tiempo histórico, hecho de carne, con la eternidad inmaterial, ya se había quebrado. En el momento de la visión, todo se ha caído, pues el poeta ha atravesado el umbral –aparentemente infranqueable– de la creación y, con ese acto, la ha destruido, dando inicio a una del todo nueva, una creación en la que Dios es un personaje de su Comedia, no más que Ulises o el propio Virgilio, no más (y eso es lo que revoluciona toda su poesía) que él mismo. Eso se debe a que Dante es quien desafía a Dios en el campo de la creación. Es él quien lo busca, quien pretende comprobar que su vida, y por extensión la vida de todos, guarda un sentido, un porqué, un cómo y un cuándo. Dante busca, encontrándolo, el principio del tiempo. No su inicio, sino la sustancia que lo sostiene, aquello que, de los

aires del inmóvil firmamento, lo hace descender a la tierra dotándolo de una forma, o sea, obsequiándole la muerte. En ese más allá dantesco, quien parece ser el autor del Todo, es Dios: él es quien reparte los castigos, las penas y los premios, y pone a sus ángeles a presidir el mecanismo de la gloria. Dante, en ese gran espacio al borde de la duración y casi sin extensión, es un grano de arena del tiempo humano perdido en la inmensidad de la eternidad, cuyo ritmo es marcado por la espera de las almas que están deshaciéndose de sus últimos remanentes de tiempo. Pero, finalmente, el gran arquitecto de ese inmenso edificio poético es aquel mismo hombre que cree regenerarse y, por efecto transitivo, soplar nuevo aliento a la humanidad entera. Su poesía lo conduce a la salvación, pero condena a Dios a ser un carácter inventado por otro. No es gratuito que la más alta representante de esta poesía sea Beatriz, la mujer que irrumpe sin que haya una justificación teológica para ello, en el concierto de la eternidad. Dante, a través de ella, se deshace de la responsabilidad de haber destronado a Dios:

Sin responder alcé yo la mirada / y vi que ella se hacía una corona / de eterna luz por ella reflejada. / De la más alta tronadora zona / ojo alguno mortal tanto no dista, / ni aun si al fondo marino se abandona, / cuanto Beatriz, arriba, de mi vista; / mas no importaba, pues su efigie bella / no me llegaba con el medio mista. / “Dama en quien mi esperanza alta destella, / y que por mi salud has soportado / en los infiernos imprimir tu huella, / en tantas cosas que se me han mostrado / veo que tu poder y tu bondad / la virtud y la gracia me han prestado. / Yo era siervo y me has prestado libertad / por cuanta vía y modo vio tu ciencia / que tenías que hacerlo potestad. / En mi custodia tu magnificencia, / y mi alma se des-

nude, por ti sana, / del cuerpo con su santa complacencia.” / Así recé; y aquella que lejana / parecía, riéndose miróme; / y se volvió hacia la eterna fontana.

Beatriz resulta ser más poderosa que Dios, porque este ya no tiene modo de unificar los tiempos humano y divino. Quien puede con semejante cometido es este amor que ha conocido tanto las pocilgas de la humana condición como el placer de sentirse fuera del tiempo. Beatriz es la literatura, y enamorarse, como dice Borges en los *Nueve ensayos dantescos*, es crear una religión cuyo Dios es falible. La poesía, traduciendo en versos al más allá, dota a este de una materialidad incuestionable, introduciendo en él el germen de la enfermedad: el tiempo, la causa necesaria de la descomposición, de la vida que se hace muerte y de la muerte que se hace vida. Dios muere, pero vuelve a nacer bajo otra forma, en la trama de otra historia, y si no perderá su eternidad, será precisamente porque habrá muerto y habrá vuelto de nuevo a la vida. Eso Thomas Mann lo sabe bien, y hace todo lo posible para que su narrador, en *La montaña mágica*, hable desde el limbo de esa incierta creación, como un Virgilio que no puede ser ni premiado ni condenado por no haber conocido la gracia, el rostro del redentor, la eternidad que se humilla haciéndose tiempo: “¿Qué es el tiempo? Un misterio omnipotente y sin realidad propia. Es una condición del mundo de los fenómenos, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento”.

El tiempo es un movimiento mezclado y unido a la existencia de las palabras, que son cuerpo, que revolotean por el aire o

brotan de la pluma, que se adhieren a las cosas y se alejan de ellas. ¿Qué mejor forma de representar el tiempo si no a través de las palabras? No por su significado, por supuesto, sino por la manera en que se juntan una con otra. El narrador de esta gran obra se hace tiempo en la palabra, construye una estética del tiempo, echando mano de la aguja y el dedal de la literatura. Él es mucho más que el vocero de ese tiempo: es el tiempo mismo, que intenta sacudirse el peso de la eternidad para llegar a ser algo concreto, un alguien de quien se pueda hablar, de quien se pueda decir “él” o incluso “yo”. El tiempo, junto con esa voz que se desprende de su hacerse carne, es la arquitectura de la novela, es su verbo y su revelación. Todas las huellas que deja esa acción del tiempo (esa voluntad que pretende existir a toda costa), no son más que indicios útiles y sumamente sugerentes para comprender el funcionamiento de su universo estético, como cuando Hans Castorp, hablando con su primo Joaquim acerca del paso y del regreso de las estaciones, se abandona a una reflexión de estilo zaratustriano:

En invierno, los días se alargan y en cuanto llega el más largo del año, el veintiuno de junio, el principio del verano, se invierte el proceso, y los días se van acortando a medida que se avanza hacia el invierno. Te parece muy natural, pero al margen de que nos parezca obvio, en algunos momentos también puede producir horror, un vértigo terrible, porque no encontramos nada a lo que agarrarnos. Pensar que el inicio del invierno en realidad es el inicio de la primavera, y que cuando empieza el verano, en realidad empieza el otoño... ¡Parece una broma pesada! Nos engañan como a unos ilusos; no hacemos sino girar en círculo con la esperanza de alcanzar una meta que, después de todo, ya es el punto

de inflexión hacia otra cosa... Un punto de inflexión en un círculo sin salida... Porque todos son puntos de inflexión en el círculo, ninguno de ellos posee extensión, la curvatura del círculo no se puede medir, no existe el movimiento direccional, no existe la duración en ninguno de los puntos, y la eternidad no consiste en una línea que siempre apunta hacia adelante, hacia delante, sino en un carrusel... ¡Un carrusel!

A principios del siglo xx, en una época en que Europa cree estar instalada en el centro de la historia y piensa haberse emancipado del indiferenciado y confuso proceder de la naturaleza, el futuro ya es presente: la Primera Guerra Mundial, que tantas almas se llevará a la tumba, ha comenzado, todos sus elementos ya existen en potencia, y algunos incluso en el acto. El hombre no los ve, o más bien no quiere verlos, porque, en el fondo, sabe que lo que anuncian es algo monstruoso e indescriptible, un horror que rebasa de sobra el autismo de la naturaleza, instalándose en el corazón de lo específicamente humano. La civilización, mientras, ha adquirido el semblante de una máquina de exterminio masivo: aviones, barcos y carros de acero, que ametrallan rítmicamente y sin parar, cuerpos que caen uno tras otro como productos terminados de una cadena de montaje industrial. Y lo sorprendente de todo eso, lo que nos hace renunciar a cualquier intento de simplificación es que, en esa guerra (en las trincheras donde se pudre la carne de los muertos y se escriben cartas a la amada) ya anidaba la vida, la regeneración y el porvenir, aunque este empuje fuera solo el primer paso hacia una muerte sucesiva, cuyo acontecer anunciaba, una vez más, a la vida. Si respetáramos a la letra este precepto de la no coincidencia temporal, cuando nos sentimos

felices deberíamos en cambio estar llorando y, al contrario, en momentos de extremo desconcierto, cuando todo parece estar cayéndose, tendríamos que disponernos a descorchar una botella de champaña. Un mundo de locos, sin duda, en el que ni siquiera el mejor de los psiquiatras estaría a salvo. Pero hay algo que sigue pellizcando la curiosidad del alma: ante este escenario de descomposición humana, la naturaleza se perfila, sí como un juego macabro, pero la muerte que ella deja en su camino no alcanza en ningún momento el horror producido por el hombre, por esa criatura que, a diferencia de la naturaleza, debería discernir lo bueno de lo malo, lo justo de lo equivocado, la razón de la sinrazón. ¿Será que todo es culpa de la naturaleza, de esa necesidad sobre la cual no tenemos influencia? ¿De ella depende que el espíritu, esa supuesta impronta del florido destino humano, no alcance vida propia? ¿Será que naturaleza y espíritu no tienen manera de separarse en el hombre? ¿Es este, quizá, una rata insignificante, si se le mide con las agigantadas proporciones del tiempo? No lo sabemos. Hans se lo pregunta, y cree necesario experimentarlo en su propia piel, adentrándose en la montaña. Hasta ese episodio, la magia lo había envuelto de manera conciliadora: el mundo de “ahí arriba”, como él y otros lo llaman, le ha hecho ver la vanidad de las apetencias humanas de “ahí abajo”, lo ha prevenido en contra de las descabelladas lecciones de la historia, lo ha introducido en los placeres del ocio, en donde el alma se regocija sin más jueces que ella misma, pero nunca se le había develado antes el rostro aterrador de la naturaleza, nunca se había enfrentado al temor de encarar a la muerte sin poder reprochar de ello a nadie:

Era el silencio puro, el silencio eterno lo que escuchaba Hans Castorp cuando permanecía de pie muy quieto, apoyado en su bastón, con la boca abierta y la cabeza ladeada sobre el hombro; y, dulcemente, la nieve seguía cayendo y cayendo, sin el menor ruido. No, aquel mundo, en su silencio insondable no tenía nada de hospitalario; acogía al visitante a su propia cuenta y riesgo; en realidad no le acogía, sencillamente toleraba su intrusión, su presencia, de una manera un tanto inquietante, como si no respondiera de nada; y lo que de él se desprendía era una atmósfera de amenaza ante lo absoluto, ante lo más elemental, ante algo que no llegaba a ser hostil sino que era la pura imagen de la indiferencia, de una indiferencia mortal. El hijo de la civilización, ajeno a aquella naturaleza salvaje por su educación y sus orígenes, era más sensible a su grandeza que sus rudos hijos vástagos, aquellos que dependen de ella desde la infancia y que viven con ella en un plano de prosaica familiaridad. Estos apenas conocen el temor religioso con que el otro se detiene a contemplarla con los ojos abiertos de par en par, un temor que influye profundamente en su relación con ella y mantiene su alma en una especie de estremecimiento religioso, de excitación y temor continuo.

En medio de una tempestad de nieve que no le deja siquiera abrir los ojos, empujado y ladeado por el viento helado sobre cuyas alas millones de copos geométricos ensayan trayectorias indescriptibles, invadido por recuerdos y pensamientos en los que todo se mezcla como en un colorido delirio mediterráneo, Hans Castorp se siente perdido y, de hecho, lo está. Alrededor de él campea un estado de total blancura, en el que líneas y bordes se han extraviado también. Allí, todo es como debe ser, ni un átomo más ni uno menos, todo está en su lugar, y cabe la sospecha de que la presencia de ese cuerpo que ha querido

aventurarse por donde no hubiera tenido que hacerlo obedece de igual manera a una suerte de acontecer inevitable, de modo que lo único que parece superfluo son las palabras que describen la escena, como si ellas se alzaran en contra de esta necesidad muda a la que nada le importa y que ejerce sobre el alma un terror invisible. El espíritu no es superior ni a la célula más simple: es algo que surge más bien de las relaciones, sin previo aviso; es una condensación de casualidades sin cuerpo que de repente son percibidas por algún ojo atento. Musil, en su relato *Tonka*, describe la callada efervescencia de ese principio creativo por conducto de un personaje en el que lo infinito cae de gota en gota:

Cuando el mundo no se mira con los propios ojos del mundo, sino que uno ya lo tiene enfocado, entonces se descompone en pedazos incoherentes e inútiles que viven tan tristemente separados unos de otros como las estrellas de la noche. Solo tuvo que mirar por la ventana y de repente, en el mundo de un cochero que estaba esperando allá abajo, se metió en el mundo de un empleado que pasaba y se formó en la calle un montón de pedazos, un asqueroso lío de cosas que se mezclaban, entretejían y arrimaban entre sí, un caos de puntos centrales que iban recorriendo sus trayectorias y alrededor de cada uno de ellos, un círculo de gozo del mundo y de confianza propia; todo esto era soporte para ir con la cabeza alta por un mundo que no sabía ni donde era arriba, ni donde abajo. El querer, saber y sentir están como aovillados; uno se da cuenta solo cuando pierde el extremo del hilo; ¿pero tal vez sea posible andar por el mundo de otro modo que no sea guiándose por el hilo de la verdad?

Broch, paralelamente, en *El maleficio*, investiga su lado oscuro, el momento en que esta indiferencia penetra el cascarón del sentido, sin el cual los hombres no podrían vivir ni morir:

La naturaleza solo en el caso de los hombres traza un límite tan tajante entre vivir y no vivir, entre el antes y el después, haciendo que ellos se distingan de las demás criaturas; y quizás lo que los distinga de ellas sea solo el anhelo de superar ese límite que les ha sido impuesto, pero al mismo tiempo seguir siendo hombres. Y esto se me aparece como una piedad que solo los humanos conocen [...] ¡Qué maleficio! ¡Qué camino errado para retornar a la naturaleza! ¡Cómo habrá de vengarse esta! Es que la naturaleza es la que venga al espíritu ultrajado, pues el espíritu y la naturaleza son una unidad y para el hombre solo existe un camino que lo lleva a la naturaleza y a su infinitud y este es el espíritu, gracia del hombre y su distinción divina.

La pregunta que se hace el esposo de Tonka (¿podemos ir por el mundo sin seguir el hilo de la verdad?) es la misma que la de Hans Castorp. La naturaleza, por el simple hecho de estar ahí presente, despoja a estos personajes de su confianza injustificada en el vitalismo del hombre, ese instinto que le impele ser más de lo que es y que, para justificar su misión, inventa un dualismo necesario, una diferencia inconciliable entre él y la naturaleza. ¿De dónde viene esta fuerza irracional, ese empuje violento y estremecedor hacia lo innecesario? ¿Del hombre que se crea por sus propios medios, o de la naturaleza que lo engaña haciéndole creer eso, cuando en cambio es ella quien guarda el secreto de cualquier inicio? Ella, él, nosotros,

yo: el universo parece un festín gramatical que nos enseña máscaras debajo de las cuales no hay nada. El disfraz es la única realidad ante la sospecha de que la esencia no exista y que, por consiguiente, el sujeto (el sujeto gramatical, príncipe de la acción y dueño del complemento) no sea más que un modo de volver a coger el extremo del hilo o de rebasar el límite entre el vivir y el no vivir. Si no fueran más que literatura, uno podría verse inducido a usar estas historias, la de Hans, de Tonka y del médico, para montar un proceso en contra de la ilusión, típicamente moderna, de dejar en el mundo huellas imborrables, capaces de vencer incluso a la memoria. El ser recordado por su empeño en el trabajo o por haber dejado una suntuosa herencia hecha de conocimiento y, posiblemente, de dinero sonante a las generaciones posteriores es el anhelo de cada hombre de nuestra época. Y eso en nombre del deseo, o más bien de la esperanza, de dilatar el tiempo en que se encierra la vida orgánica. Podría ahora criticar esta fascinación por llenar la vida con cualquier cosa, por producir y adquirir de manera exorbitante, cuando es evidente que todo es vano y se esfuma como una hoja seca al chillar del viento. Podría hacerlo, pero no lo haré. Me limitaré, más sencillamente, a glosar las aventuras de estos curiosos personajes que son Hans Castorp y el narrador, quienes me pusieron en aprietos desde el inicio de mi lectura: el joven aprendiz, como en las mejores novelas de formación, va descubriendo que en esta vida no hay que hacer nada en específico, que no se tiene la obligación de nada: el reposo (su reposo), de carácter “asiático” (como los ojos de lobo estepario de Clawdia Chauchat, su amada), es ya una actividad más que suficiente para que el

espíritu encare el paso del tiempo. La tumbona es el mejor lugar del mundo para ver y conocer.

Hans Castorp, como he dicho, es un aprendiz. En su entorno se condensa todo aquello con que el narrador entra en contacto. En ocasiones, Hans pronuncia palabras que uno siente proceder de aquél, como si de ese joven burgués surgiera espontáneo el aliento del tiempo. Pero protagonista y narrador no son exactamente lo mismo: aquel es el tiempo y este es el vaso en que se vierten los recuerdos de ese tiempo que se mezcla con la materia pesada, que muere en el cuerpo. La enfermedad es el síntoma más claro de este inicio de muerte, pero, al mismo tiempo, ella prospera en la febril curiosidad de un chico, cuyo nimio padecimiento (estas “partes tiernas” que el doctor Bahrens ha detectado en sus pulmones) es una cualidad que lo hace pertenecer al gran convivio de la vida, a esa excrecencia del tiempo que se pudre, para que otra vida (aunque sería el caso de decir: “otra muerte”) nazca de sus fértiles, no menos que nauseabundos, jugos. Toda la novela se mueve entre estos dos personajes, cada uno de los cuales representa la imagen especular del otro. El narrador, de repente, como un demonio consejero, un Mefistófeles sin apariencia, se adueña del cuerpo del protagonista y, a través de él, despliega sus verdades; estas, en ningún momento se convierten en un pensamiento moral, puesto que el tiempo también, al entrar en contacto con la materia, está aprendiendo a existir. De ese movimiento, a la vez de posesión y abandono, se originan una serie de manifestaciones temporales: la primera y más básica de ellas, como en cualquier relato, es la que guía el hilo de la historia que se cuenta, la narración interna, si así podemos llamarla, la cual abarca el periodo entre la llegada de

Hans Castorp a Davos y su partida para el frente de la Gran Guerra. Pero este breve lapso no es más que un pretexto para que otras líneas de tiempo lo atraviesen, haciéndole poco a poco añicos. Quien de hecho cimenta el edificio de la novela es el tiempo gramatical, a saber, el que se mueve entre el pasado remoto de la narración y el presente del diálogo.

Casi al principio de la novela hay una escena ejemplar en la que Hans, de regreso al Berghof tras una larga caminata en el bosque, se dispone a escuchar la conferencia quincenal del doctor Krokovski sobre el amor. Ha llegado tarde, por lo que su atención no acaba aun de reparar en las palabras del médico. A sus oídos llegan rumores casi sordos que le hablan de cómo la enfermedad es el resultado de una actividad amorosa reprimida; estas ideas se abren camino en su mente, la cual, por otra parte, anda un poco distraída por culpa de la fiebre y, sobre todo, por la presencia de la mujer que ama, madame Chauchat; al observarla ejecutar sus típicos ademanes, Hans se traslada hacia un pasado muy remoto, cuando, de joven estudiante, sintiera una extraña fascinación por un muchacho, Pribislav Hippe, cuyo porte y presencia él asociaba a esa damisela de modales de gata, como si el amor sobre el que Krokovski seguía tan originalmente opinando fuese una consecuencia natural del tiempo que unía el presente de aquella conferencia al pasado de su vida de colegial. Aquel amor antiguo y tierno, que él, Hans, experimentara por su camarada, volvía a nacer, tras muchos años de letargo, bajo los auspicios de su enfermedad. Ese sentimiento lo hace estremecerse: su eterna fiebre es una cuenta del tiempo embozada en la manta de la enfermedad, cuya más diáfana virtud es permitirle vivir cada instante como

si fuera un comienzo y, al mismo tiempo, un *exitus*, un final muy parecido al de la muerte. Hans, que casi no recibe ni envía cartas, acude religiosamente a la semanal repartición de la correspondencia, solo para darle la oportunidad al destino de preparar un encuentro fortuito con Clawdia, como aquella vez que, en la escuela, le pidiera prestado un lápiz a Pribislav. Hans, incluso antes de su contacto con la montaña, es un joven que no sabe aún qué hacer de su vida. En Hamburgo, su ciudad natal, le han ofrecido un trabajo como ingeniero naval en una compañía comercial, a la que, de no haberse prolongado sus vacaciones veraniegas más allá de lo normal, debiera haberse incorporado hace tiempo. Sea como fuere, Hans Castorp, como no se cansa de recordarle Settembrini, su estafalario preceptor italiano, es un niño mimado. Sus momentos de placer consisten en saborear lo menudo de la vida, sin sueños de grandeza ni pretensiones heroicas. Quiero decir con esto que Hans es un muchacho al que el ímpetu comercial de la vida urbana, aunque lo respete, no le entusiasma en absoluto. Son más bien las circunstancias históricas, gobernadas por un muy burgués deseo de cambio, las que le han hecho ver el trabajo como un quehacer a la altura de dignificar al hombre. En lo personal, él ve con suspicacia este esfuerzo de la sociedad por querer colocar su mirada más allá del inmediato presente, como también abomina su prisa y su desesperada necesidad de proyectarse hacia el futuro, como si el aquí y ahora, el disfrute inmediato del momento, el instante de la revelación, no existiesen. Su vida, al contrario, se fragua casi por completo en este presente rayano en lo religioso: sus María Mancini, los excelentes cigarrillos que fuma y sus tragos de oporto son testimonio de que la

vida humana toma su sentido pleno cuando se demora en lo nimio, en lo fútil, en los pequeños placeres carentes de extensión y duración. En estos momentos, el hombre vive en simpatía con lo observado, se olvida de que entre él y las cosas no existe ninguna relación necesaria, sino solo aquella que se da por conducto del instante en que su cuerpo entra en contacto con la materia que lo rodea por doquier. En ocasiones, esta comunión inesperada puede tornarse en llanto, pues ante un suceso de naturaleza tan gratuita e innecesaria solo es posible conmoverse. O puede que, en circunstancias diferentes, este descender de lo intemporal hacia la carne viva se haga realidad plena en el dolor, como aquel del que me acuerdo recién cumplidos los ocho años: estaba yo acostado en una camilla, al interior de un cuarto bastante oscuro; una luz mortecina, muy débil, se filtraba por un ventanal puesto exactamente delante de mí y cuyo vidrio era tan opaco que ni el sol ni la lámpara más poderosa podrían haberlo penetrado por completo. A un lado mío, el derecho, tenía yo a una enfermera que me sujetaba con firmeza para que no me moviera. En el otro, el izquierdo, estaba mi mamá, cuyo rostro delataba un sentido de impotencia y, al mismo tiempo, una petición de perdón hacia no sé quién; abalanzado sobre mi pierna y de espaldas, en el acto de mover con sumo esfuerzo un estribo sujetado a un clavo de acero que me atravesaba la parte inferior del fémur, había un doctor envuelto en su bata blanca. En esa habitación de un hospital de Bolonia, el Rizzoli, mismo que fue un convento y de cuyos pasillos y bóvedas claustrales jamás me olvidaré, supe, por primera vez, qué es el dolor. El dolor físico, quiero decir. Todos mis nervios parecían estar al servicio de

aquella causa perversa, que imponía a un niño rezar para que todo aquello se terminara lo más pronto posible. Mi hueso, jalado con energía por una fuerza que, aunque lo hubiese querido, no podía ser delicada ni compasiva, se movía al interior de mi pierna; mis músculos y tendones oponían cierta resistencia a aquel movimiento innatural y desacostumbrado, hecho que hacía aún más aguzado lo que yo sentía y que no sé describir ahora con ninguna palabra acertada. Hubiera podido yo desaparecer, haber sido tragado por la tierra, lo cual hasta llegué a desear, y no me hubiera inmutado. La duración había desaparecido, lo único que me quedaba era la concordia, afortunadamente pasajera, con el dolor, ese abrazo casi fraterno que, afuera, se manifestaba en gritos atronadores y golpes atestados al cuerpo de aquella pobre, y muy fuerte, enfermera, cuyo empeño en mantenerme en un estado de calma forzada, no era ciertamente menor que el mío en quererme liberar de ella.

La naturaleza es una fuerza misteriosa que rebasa de sobra su aspecto mundano: está en el aire que respiramos, en el éter en que nos movemos. Nuestros cuerpos, empapados de indiferencia, son parte de ella, sus emisarios. La naturaleza se encuentra a sus anchas, tanto en la habitación oscura de un hospital-convento, como en el paisaje nevado de la estación de Davos. Un poco como yo, en ese momento en que he logrado poner por escrito algo que siempre estuvo presente en mi memoria, Hans Castorp, hechizado por la montaña, moviéndose sin voluntad propia y meciéndose en la frágil duración del tiempo, renace y, con él, el lector, quien, de permanecer atento, inicia a darse cuenta de que el tiempo lo está también envolviendo a él,

mientras recorre las páginas del libro. Al cruzarse con los eventos “internos”, ese otro héroe, armado apenas de un lápiz con el que subraya las partes que le parecen importantes, penetra en su experiencia del tiempo, cuyo compás, democráticamente repartido entre un cómodo sillón, un excelente excusado y un semáforo en rojo, es marcado por el crujiir de las páginas:

Adopta la postura más cómoda: sentado, tumbado, aovillado, acostado. Acostado de espaldas, de costado, boca abajo. En un sillón, en el sofá, en la mecedora, en la tumbona, en el puf. En la hamaca, si tienes una hamaca. Sobre la cama, naturalmente, o dentro de la cama. También puedes ponerte cabeza abajo, en postura yoga. Con el libro invertido, claro. La verdad, no se logra encontrar la postura ideal para leer. Antaño se leía de pie, ante un atril. Se estaba acostumbrado a permanecer en pie. Se descansaba así cuando se estaba cansado de montar a caballo. A caballo a nadie se le ha ocurrido nunca leer; y sin embargo ahora la idea de leer en el arzón, el libro colocado sobre las crines del caballo, acaso colgado de las orejas del caballo mediante una guarnición especial, te parece atractante. Con los pies en los estribos se debería estar muy cómodo para leer; tener los pies en alto es la primera condición para disfrutar de la lectura. Bueno, ¿a qué esperas? Extiende las piernas, alarga también los pies sobre un cojín, sobre dos cojines, sobre los brazos del sofá, sobre las orejas del sillón, sobre la mesita de té, sobre el escritorio, sobre el piano, sobre el globo terráqueo. Quitate los zapatos, primero. Si quieres tener los pies en alto; si no, vuévetelos a poner. Y ahora no te quedes ahí con los zapatos en una mano y el libro en la otra. Regula la luz de modo que no te fatigue la vista. Hazlo ahora, porque en cuanto te hayas sumido en la lectura ya no habrá forma de moverte. Haz de modo que la página no quede en sombra, un adensarse de letras negras sobre un fondo gris, uniformes

como un tropel de ratones; pero ten cuidado de que no le caiga encima una luz demasiado fuerte y que no se refleje sobre la cruda blancura del papel royendo las sombras de los caracteres como en un mediodía del Sur. Trata de prever ahora todo lo que pueda evitarte interrumpir la lectura. Los cigarrillos al alcance de la mano, si fumas, el cenicero. ¿Qué falta aún? ¿Tienes que hacer pis? Bueno, tú sabrás.

¡Santísimo Calvino, nos colocamos bajo tus pies sin pretender siquiera que te estés quieto! Gracias por habernos dejado estas palabras estupendas acerca del placer de la lectura y, por ende, del ocio, de ese entretenimiento sin culpas ni excusas. El narrador de *La Montaña mágica* nos invita a colgar el libro de la oreja del caballo, a posarnos con delicadeza sobre las cosas, a sentir simpatía por ellas, a no apresurarnos por nada, a no experimentar ninguna clase de agobio por el tiempo que se nos esfuma. Este pasa, se mete, sale, se desliza, rodea, acorrala, suelta, se distancia; es un plasma que está en todos lados, pero que, por querer complacer este deseo de mortalidad, esta voluptuosidad propia de la carne, se convierte en verdugo de sí mismo, terminando por padecer aquello a que toda existencia está sometida: la muerte. Él mismo, creyéndose protegido por el gentil halo de la literatura, incursiona despreocupadamente dentro del círculo imparables de la vida, de su descomposición y recomposición, cuyos límites, como lamenta el Zaratustra de Nietzsche, no son conocidos por nadie. Nuestro narrador jamás se atreve a hablar en primera persona, sino siempre insinúa su presencia, como si las frases, como las opiniones que pronuncia, fueran el reflejo de alguien que habla a través de un espejo. Él decide morir, evidente-

mente; asume esa ambición fáustica de querer conocer hasta lo que debería mantenerse oculto. Pero pronto entiende que la única manera de llegar a vivir es morir, instalarse en la carne, dar la cara ante la naturaleza.

El tiempo es un narrador que se la juega en cada coma, punto y renglón seguido; en esto se parece mucho a aquel otro escritor, el Maestro, que en la novela de Bulgakov, tras haber sido rescatado por su amada Margarita convertida en bruja, termina viéndose cara a cara con el personaje que él mismo ha creado, el gobernador de Judea Poncio Pilato, quien, al verlo a él, comprende que su delito ha sido perdonado, que sus penas por haber mandado matar un inocente, Joshua de Nazareth, ahora pueden encontrar descanso. Y todo eso gracias al Diablo, quien, con su cohorte de extravagantes ayudantes, ha llegado finalmente a la Tierra para hacer justicia.

Panurgo Rey

Estamos en Perugia, en una sala de cine de autor, un cuarto amplio y de techo alto, acondicionado *ad hoc* para que el hato universitario, ávido de verdadero arte, se deleite paciando los verdes prados de la cultura, mejor si alternativa. Pasan esta noche una película que todo mundo quiere ver: *Lo zio di Brooklyn*. La escena inicial, de una sola toma, es protagonizada por un hombre tuerto y harapiento que, con toda calma, tras haberse encaramado al pescante de un carruaje, exacto a la altura que precisa, inicia a poseer carnalmente a una burra, la cual, debido quizá a la holgada distancia que corre entre las dimensiones de un falo humano y las de una vagina ecuestre, no parece darse por enterada del asunto. Cumplido el acto, el hombre se apea del carro y, como si todo aquello fuese lo más normal del mundo (y tal vez lo era), le paga lo debido al dueño del animal, quien, con aire despreocupado, se embolsa la suma, levanta la parte delantera de su carruaje, la engancha a los dos brazos de madera que cuelgan del lomo de la burra y, satisfecho, se marcha. Al fondo del cuadro, la ciudad de Palermo, en Sicilia, hace de contrapunto al atávico episodio campestre, cuyos ilustres antecedentes habitan aún las leyendas de muchas tierras apartadas de la civilización, en las que la figura del pastor sodomita, agobiado por sus largas demoras sobre las rutas de la

trashumancia, abusa lascivamente de las maduras hembras de su paciente rebaño (en *El Pataffio* de Luigi Malerba, un auténtico monumento patafísico, se consigna una escena muy parecida a esta, en la que un conde de dudosa moralidad, asqueado por el aspecto algo porcino de su esposa, con quien se ha casado por motivos meramente políticos, termina desahogando sus ardientes deseos sexuales sobre el cuerpo de una bella mula, que lo espera en su cuarto como lo haría cualquier respetable cortesana).

Los productores de esta estrambótica película, cuyo argumento sería tedioso, pero sobre todo improcedente de detallar, eran también los creadores de un programa de culto, *Blob* (título inspirado en el monstruo viscoso de Irvin Yaeworth y Steve McQueen), que se trasmitía hace unos veinte años en el tercer canal de la televisión pública italiana (el que estaba bajo la égida de la “izquierda” y, por lo tanto, ofrecía una programación decididamente inclinada hacia lo artístico) y que recogía imágenes fragmentarias del espectro televisivo con el fin de acomodarlas en una secuencia del todo diferente a la original. El resultado era un genuino festival de lo absurdo, en el que desfilaba la decadencia de una sociedad sin criterio, que engulle cualquier cosa, aunque, para un espíritu más propenso a la chactería y cansado de estar siempre criticándolo todo, aquel mosaico de piezas inconexas y aparentemente sin trama, bien podría haber representado una gran alegoría de la humana condición.

Reanudando el relato de aquella noche perugina, debo precisar que la sala estaba atascada de gente. El humo de los cigarrillos, como en un prostíbulo de los años veinte, ocupaba cada

centímetro cúbico del aire, por lo que respirar dentro de aquella chimenea infernal se tornaba un manifiesto desafío. Nosotros éramos seis: Riccardo, Emanuele, Luigino, Diego, Antonio (LuMeta) y yo. Habíamos esperado aquella función desde hace meses. LuMeta, en particular, ya no podía estar en su piel, puesto que se proclamaba fan incondicional de ese programa. Y nosotros también lo éramos. Todos, en suma, estábamos muy emocionados por el estreno de *Lo zio di Brooklyn*, pero nunca nos hubiéramos imaginado los efectos devastadores que su visión hubo de provocar sobre LuMeta: para no hacer el cuento demasiado largo, en el momento en que se está pasando la escena de la sodomización de la burra, oigo un chirrido sordo que jamás en mi vida había escuchado. Sabía que LuMeta estaba sentado a un lado mío, por lo que me voltee para preguntarle si él también había percibido aquel raro sonido como de payaso a quien está por darle un infarto. Por mi enorme sorpresa, la figura de la que procedía aquella inhumana estridencia era precisamente la de mi amigo, cuyo rostro, además, se había hecho tan rojo y estaba tan cargado de sangre que el aire no podía pasar ni por su boca ni por sus fosas nasales. Estaba a punto de darle en serio un infarto, pero eso era lo que de menos estábamos preocupados mis amigos y yo, porque mientras, al ver la cara deformada de LuMeta habíamos roto todos en una risa descontrolada, la cual, por las miradas que inmediatamente recibimos de parte del público, no pasó para nada desapercibida. En suma, estábamos siendo los protagonistas, a la par que los personajes de la película, de un espectáculo tanto divertido como molesto, en una palabra: grotesco. Antonio seguía padeciendo la deformación de su semblante debido a la risa que no

paraba de acosarlo, y nosotros, por verlo a él, no estábamos mucho mejor que se dijera.

En la toma siguiente, la cual solo pude ver a través de la espesa cortina de lágrimas que me cubría los ojos, dos hombres devotos, agachados al pie de un altar colocado dentro de una capilla derruida, le están rezando a su santo: es San Polifemo, cuya imagen es representada por un hombre verdadero, en carne y huesos, un hombre que en toda su tremebunda fealdad no puede más que suscitar una reacción exagerada. No estoy hablando aquí de una mueca controlada por el intelecto, sobornado a su vez por un sentimiento de pública decencia, sino de ese conato de alegría mezclada con un poco de horror, sobre cuyo deseo de manifestarse no tenemos control alguno. San Polifemo es un hombre desfigurado: su cara es morena como la de un Cristo negro, la piel de su rostro presenta evidentes imperfecciones anatómicas, quizá debido a una enfermedad padecida quién sabe cuándo, sus dientes chuecos y negruzcos se asoman por una boca ligeramente entreabierta, su cabellera, más negra que el carbón, parece haber sido erizada por un relámpago, pero lo que más llama la atención en su aspecto, tal vez por ser un rasgo muy común en el imaginario de la risa, es su mirada, aunque sería más correcto decir sus miradas, puesto que su pupila izquierda, teniendo él la cabeza ligeramente inclinada en la misma dirección, mira hacia arriba, mientras que la de la derecha, de un modo por completo inexplicable, apunta hacia abajo. Acto seguido, unos de los píos señores que le rezan al santo se atreve a subir hasta el nicho que este ocupa y, con gran sorpresa del público, le saca de su órbita el ojo derecho, hecho de vidrio, para llevárselo como reliquia. A lo largo de esta escena, que dura alrededor de

seis larguísimos minutos, LuMeta no había dejado de reír ni un segundo. Su catarsis llevaba un rato sin interrupciones, con el resultado de que su cuerpo, cual papel que se acerca al fuego, se había encogido de manera asombrosa; su cara estaba oculta en medio de las solapas del abrigo, por lo que solo me la puedo imaginar en su descomunal rubor necesitada de oxígeno, al punto de mandar por un tubo a los odiados pulmones que, por su parte, no querían saber nada de tragar aire nuevo. Por fortuna que la película, pasadas estas primeras escenas, entra en una fase más serena, menos impactante para los desprotegidos sentidos. Poco a poco nuestros humores empezaron a aplacarse, y el espíritu, ya extenuado, a perder su brillo. Antonio también, al cabo de un rato, empezó a mejorar, y aquella noche pudimos salir incólumes de la sala, haciendo memoria, junto con dos profesores nuestros que también habían acudido a la proyección, de lo que había pasado tanto en la película como entre el público.

Ahora me pregunto a qué respondió aquella reacción de júbilo ante un espectáculo tan singular, y lo primero que observo es que aquello ya me había sucedido un montón de veces. La razón simplemente no aguanta, y deja que sean los humores quienes toman el control del cuerpo y del espíritu. Es posible que la memoria, más bien la parte de ella sedimentada en lo más hondo de nosotros, irrumpa con violencia como una *rêverie* proustiana, pero cómica, en la que todo aquello por lo que reíamos en nuestra juventud se reúne como por arte de magia, juntando el pasado con el presente y este con el futuro. Eso me lleva inevitablemente a aquellos años de mi niñez en los que la diversión no debía perseguirse, sino que ella misma

se presentaba por su propia voluntad: el barrio en que a los siete años nos mudamos con mi familia, Via Baccelli, era un almacén asombroso de caracteres sublunares. Había de todo: desde el compañero que no podía hablar debido a su tartamudez, hasta aquel que tenía los brazos demasiado largos, pasando por una serie de extrañas situaciones familiares, las cuales, por su propio peso, daban inicio a un torbellino de habladerías y atrevidas suposiciones, que nunca tenían en cuenta la sensibilidad de quienes eran objeto de aquellas especulaciones. Aquel mundo infantil era un lugar irrespetuoso, obsceno, para muchos inhóspito, aunque todo en él, finalmente, culminaba en burla y en risa compartida, y los personajes más extraños de ese ambiente que describo, de matriz obrera y lejos, muy lejos, de las sobrias costumbres burguesas, merecerían ahora ser alzados hasta la cumbre más alta de la literatura (muchas veces he pensado escribir, junto con mi amigo Riccardo, una *Baccelleida*) si, por mala suerte de ellos, no les hubiera tocado pasar por mi pobre pluma, incapaz de celebrarlos como Dios manda. De todo había: caídas desafortunadas, evacuaciones anales precoces, reñidas competencias de eructos, total irreverencia hacia la sensibilidad de las niñas, castigos ejemplares, contiendas verbales del más bajo registro lingüístico. Y personajes ejemplares, ni que decirlo, de este curioso universo obrero: el hombre que nosotros veíamos como inmortal (y que por eso llamábamos Steve Austin, como el héroe de la serie *Six Million Dollar Man*), el borracho violento, que nos regañaba por estar echando la cáscara en frente de la puerta de su condominio, el mecánico gay, la vecina sonámbula y su marido exconvicto, la señora metiche y parlanchina (en realidad, todas lo eran); en suma,

una zoología variada del entramado popular, en proximidad de la cual me he criado y que me ha hecho casi inmune a imágenes y situaciones que a otros podrían parecerles extrañas. La que se ríe, en circunstancias especiales como la de Perugia, es nuestra historia, es el pasado que llevamos adentro, pero también es nuestro futuro, porque pese a que sabemos que es posible cambiar, reconocemos, asimismo, que ciertas cosas siempre permanecerán iguales.

Me sigo acordando de aquella burra, de San Polifemo, de LuMeta y de nosotros, de los años pasados en hablar de todo aquello que, en nuestra madura vida de hoy, estaríamos inclinados en calificar de inútil y caprichoso. Mi reverencia, en este instante, va hacia Tristram Shandy, quien, entre mis conocidos, es la imagen misma de esta vida despreocupada y sencilla que todos, pese a las circunstancias y los afanes que nos aquejan a diario, quisiéramos vivir. Pienso en él y en su especial relación con los burros, quienes, en su opinión, son los únicos animales, dentro del abigarrado panteón de la creación, con los que se puede entretener una conversación libre:

Solo era un pobre burro que recién había hecho su aparición, con un par de anchos cuévanos, para pedir humildemente nabizas y hojas de repollo. Estaba parado en actitud vacilante, con sus dos patas delanteras puestas allende el umbral y las traseras colocadas hacia atrás, en la calle, como si no pudiera decidirse a entrar. Ahora bien, el burro es un animal que no comprendo cabalmente: hay en él una paciente resignación hacia el sufrimiento, grabada con tal sencillez en su aspecto y en su modales, que impetra con tanta fuerza en su favor, que termina desarmándome por completo y a tal punto que me impide asimismo dirigirme a él de manera

descortés: al contrario, dondequiera que lo encuentre, en la ciudad o en el campo, pegado a un carruaje o con su carga puesta, en libertad o en esclavitud, siempre dispongo de una palabra gentil para él; y puesto que de una cosa siempre se deriva otra (si él también no tiene nada que hacer como yo) sucede frecuentemente que acabe conversando con él; y es cierto que mi fantasía casi nunca se encuentra tan empeñada cuanto a intentar interpretar sus respuestas por sus muecas, y cuando estas no me permiten ir demasiado a fondo, a volar de mi corazón al suyo para comprender qué es natural pensar para un burro cuanto por un hombre en tales circunstancias, sigo adelante con mis pensamientos cambiando de argumento. En verdad que es la única criatura, entre toda la clase de seres inferiores a mí, con la que puedo hacerlo: con los papagayos y demás aves parlanchinas nunca intercambio una palabra, ni con los changos, y por una razón muy sencilla: estos actúan por imitación, así como aquellos hablan por imitación, y me hacen enmudecer igualmente; ninguno de ellos posee el talento de la conversación; con ellos no puedo ir más allá de la proposición, la respuesta y la réplica, la cual ponía punto final a las conversaciones entre mi padre y mi madre en sus “camas de justicia”, y una vez pronunciadas estas, el diálogo terminaba. Pero con un burro podría comunicarme para siempre.

Al burro de Tristram, afortunadamente, le tocó entablar conversación con un hombre civilizado, con un *gentleman* inglés, y no con un campesino ardiente de deseo silvestre, figura empobrecida del buen salvaje roussoniano que, sin embargo, conserva la inocencia de su acción, despreocupándose por completo de sus consecuencias. En el mundo de este personaje del campo siciliano, la palabra está prácticamente ausente. No es un caso que *Lo zio de Brooklyn* sea una película

casi muda, recorrida, cuando mucho, por unos cuantos rechamamientos y lamentaciones, y cuyos personajes, como también le sucede a Tristram con su burro, se rehúsan, por su propia naturaleza y no por voluntad, a utilizar la palabra. Con alguien que habla, no hay verdadera conversación, porque todo termina en la explicación, en el sentido, todo se vuelve una mentira, puesto que cada uno intenta traducir a su manera, con sonidos más o menos articulados, la pantalla sobre cuya superficie se suceden las imágenes del mundo. La verdadera comunicación se da en el silencio. En él, la naturaleza es pura presencia. No hay necesidad de hacerla parecer mejor o peor de lo que es, de comprenderla, de catalogarla. Por alguna razón, ese silencio me mueve a la risa, tal vez porque entiendo que esta no solo es una rendición incondicional ante cualquier intento de contener la vida dentro de una explicación, sino que es la reacción que permite entrar en contacto con el elemento mínimo de la eternidad. En este instante del tiempo ocupado por la risa, todo está mezclado: de ese caos puede surgir cualquier cosa, hasta una historia absurda que, como en una película que vi recientemente en el autobús y de la que ahora se me escapa el título, una mujer llega a ser madre de sí misma, fecundada por un hombre que también fue ella: ¿Trágico o cómico? Depende de cómo veamos la vida. No hay respuesta cierta para ello. Yo, en lo personal, opto y optaré siempre por lo cómico, pese a que estoy plenamente consciente de que los malos ratos nunca se acaban. Por eso digo: ¡viva Panurgo!, el gran héroe de Rebelais, y me pregunto: ¿Qué hubiera sucedido al haber sido él quien llegara a Tebas y no Edipo? ¿Cómo hubiera superado la prueba mortal de la

Esfinge? ¿Qué hubiera hecho tras descubrir de haberse acostado con su propia madre? Pero, sobre todo: ¿qué nos hubiera dicho este inteligente escrutador de la naturaleza humana, Freud, si en lugar de Edipo hubiese tenido que ejemplificar las divertidas locuras de Panurgo, y de allí sacar alguna teoría acerca de la inquietante naturaleza humana? Hoy, probablemente, el mundo sería diferente. Sófocles, en vez de ser el maestro de la tragedia, hubiera sido el campeón del humorismo, ni más ni menos que Aristófanes. Hegel y Nietzsche hubieran escrito otras cosas, tal vez celebrando la modernidad del antiguo dramaturgo, o sosteniendo que su labor no anticipa nada en absoluto, pues la idea de que el hombre es una maraña inextricable de contradicciones, ha existido desde siempre, y el arte, más allá de sus pretensiones de belleza y armonía, solo sirvió, en aquel entonces, para dar a conocer públicamente estos descubrimientos y convertirlos en materia pedagógica para que la ilustrada democracia ateniense atenuara en la gente la percepción del relajamiento moral en que había caído la polis de la edad de Pericles.

Todo es posible y, para no defraudar al lector impaciente, me doy ahora a la tarea de imaginarme qué historia hubiera sido la de Panurgo Rey: Tebas, la ciudad fundada por Cadmo, es acosada por una terrible pestilencia. Nadie sabe cómo detenerla, y ya hay quienes se han rendido ante el inicuo destino: algunos, los más decentes, se dejan morir en sus casas, otros, los sensacionalistas, directamente en la calle. A Panurgo ese halo de muerte lo tiene sin cuidado. Él es el gran rey, y se la pasa encerrado en su mansión, con vistas al mar Egeo, donde suele permanecer tumbado en su cama, junto con una de sus muchas putas, de

preferencia la más gorda y callada. Su consejero, el hermano Juan (otro gran pantagruelista), le advierte que la situación ya se ha vuelto insostenible, no solo porque las calles están llenas de cadáveres que deben ser desalojados, sino porque, de no tomarse las medidas convenientes, la propia vida del rey y la de su reina (la cual, dicho sea de paso, lo ha hecho cornudo en más de una ocasión) corren serio peligro. A Panurgo, desde luego, la única vida que sería feliz de preservar es la suya. El bienestar de su reina le importa solo en la medida en que la muerte de ella representaría el fin de su ingenua ilusión de haberse casado con una mujer fiel e intachable. Desde luego, él no sabe, entretenido como está con sus putas, que Yocasta, la reina, no ha renunciado al placer de acostarse con cuanto hombre guapo se le cruce por el camino, pero esta es otra historia y siempre es mejor no desviarse demasiado de la ruta iniciada.

Panurgo, ante la inminente catástrofe, ya no puede tergiversar más, debe tomar una resolución, pues la plaga está por doquier. Decide entonces dirigirse a una institución muy conocida y concurrida por los griegos de su tiempo, una que, pese a que no siempre habla claro y se divierte al desafiar la inteligencia de quienes la visitan, puede ayudar a resolver el problema que amenaza con exterminar nada más y nada menos que a la propia civilización. Esa criatura engañosa, y con toda probabilidad alcohólica, es el oráculo de Delfos. Allá, en la morada de Apolo, numen de la poesía, es decir de las palabras confusas y de los mensajes sin sentido, Panurgo espera conocer la causa de esta muerte silenciosa e implacable. Manda entonces al hermano Juan, al que le encanta el peligro y gusta de las incertidumbres del devenir, a que vaya directo a Delfos y se entreviste

con el oráculo. A su regreso, el valiente compañero comunica a su rey que la razón por la cual la ciudad está siendo aniquilada por el mal es que la muerte por asesinato de su anterior soberano Layo (para no cambiar demasiado la historia), por mano de alguien que aún vive y prospera en Tebas, ha quedado impune, por lo que es urgente proceder con un acto reparador, que restablezca el equilibrio de la justicia, aplicando al crimen el justo castigo. Hasta aquí todo bien, pero ¿quién será el asesino?, ¿a quién culpar por tal ignominioso suceso? Inician las averiguaciones previas, por lo que, en perfecto estilo clásico, Panurgo decide confiarse a las palabras del ciego Tiresias, el adivino, quien, antes de quedar sin una gota de vista por mano de una celosa Hera, ya había indicado a Ulises el rumbo correcto hacia su amada Ítaca. Tiresias, sin embargo, habida cuenta de lo que, años atrás, le costara la sinceridad de su mirada, decide no contestar a la pregunta del rey acerca de quién es el verdugo de Layo, y solo después de haber sido ultrajado por Panurgo (quien desesperado por la necia actitud del viejo, aprovechando de su ceguera, le había hecho coser su túnica a la ropa de una esclava, de modo que, moviéndose esta de su sitio, aquél había quedado completamente desnudo), vomita su sentencia, afirmando que el responsable del aberrante crimen es el propio Panurgo. Sorpresa general: hasta el coro deja que se le escape un contundente “¡¡¡¡¡ooooohhhhh!!!!!!”. El rey, encabronado, decide entonces achacar con palabras vejatorias al pobre ciego, quien, ridiculizado y no menos molesto que su soberano, se sale de la escena, profetizando que, aquella misma noche, el culpable estará abandonando la ciudad tan ciego y desgraciado como él. Tras este alboroto, lo primero

que se le ocurre a Panurgo es pensar que el hermano Juan y Tiresias están urdiendo un plan para destituirlo, pues con toda probabilidad ya están hartos de sus ocurrencias, como aquella vez que había sacado de su bolsillo un saquito lleno de polvo de euforbio para que todos los presentes en el salón real estornudaran por cuatro horas seguidas. No satisfecho con ello, había empezado a pedorrearse estruendosamente, aduciendo la excusa de que sus infernales efusiones hacían de contrapunto musical a la danza de aquellas delicadas narices. ¿A qué filósofo, sabio, gimnasta, político o artista griego le gustaría ser gobernado por un patán de tal envergadura? A ninguno, por supuesto; aunque, pensándolo bien, Panurgo encuentra incluso una justificación para ello, cuando se acuerda de cómo tuvo que huir de su natal pocilga, la bárbara fenicia, porque otro maldito oráculo, el de la botella, le había profetizado que habría matado a su padre y fornicado con su madre. Eso, para él, no constituía desde luego ningún dilema moral; es más, matar a su padre y acostarse con su madre habría significado enmendar los torpes designios del destino, pues si es cierto que el padre Sol, en el momento de haber agotado la materia que lo mantiene en vida, opta por agigantarse en busca de alimento hasta el extremo de comerse los mundos que anteriormente creara, entonces él, como hijo prudente, atento a que la vida siga reproduciéndose dentro del vientre de la Madre Tierra, se habría sacrificado con gusto, regando de líquido fecundante el claustro sagrado de donde sale la criatura humana. No, no fue por eso por lo que decidió darse a la fuga, pues lo que le fuera pronosticado ya había ocurrido: se había acostado con su madre y había matado a su padre y, debido a ello, todo el pueblo fenicio, animado por

un deseo de justicia reparadora, lo había ido a buscar hasta sus aposentos, mismos que había tenido que abandonar velozmente. Y qué suerte que, en la playa, hacia la que se dirigiera por instinto, el buen Zeus, tan granuja como él, lo hiciera coincidir con una hermosa mujer de nombre Europa, quien, por voluntad del mismo dios, estaba subiéndose a un hermoso toro blanco, rumbo a las níveas costas helénicas. ¡Qué difícil fue subirse a aquel tren!, pues el animal ya había despegado, por lo que Panurgo no tuvo otra opción que agarrarse de sus gruesas bolas y mantenerse firme en su propósito, pese a que la bestia, de vez en cuando, satisfacía sus necesidades fisiológicas sobre de su persona. Con eso y todo, había aguantado dignamente, y ya seguro de estar volando sobre tierras griegas, se había soltado de aquellos cojones y, por azares del hado, había caído justo encima de un carruaje regio del que nadie, como bien averiguó tras haberse recuperado del accidente, se había salvado. El contacto prolongado con las criadillas del toro olímpico fue lo que le preservó de una muerte segura, como un bálsamo dispensado con parsimonia, cuyo efecto es eludir las convenciones vigentes en el mundo real para obsequiar al elegido los privilegios de otro, el divino. El punto es que Panurgo, consciente del daño, aunque no de su alcance, se marchó del lugar del crimen tan rápido como Perseo, y el primer centro habitado que encontró tras su largo deambular fue precisamente Tebas. Hablando con uno que otro campesino a punto de entrar a la ciudad para vender sus mercancías, acabó enterándose de que una esfinge, desde hacía rato, estaba aquejando a los pobres tebanos con sus mortales juegos de palabras y, al descubrir que el premio para quienes hubiesen resuelto el enigma del mons-

truo era el trono de la ciudad y las nupcias con su bella reina viuda, no lo pensó dos veces, lanzándose, acto seguido, a enfrentar el peligro.

La Esfinge, erguida sobre una montaña, llevaba unas enormes tetas de meretriz, hacia cuyos lados se desplegaban dos alas gigantes de rapaz carroñero, las cuales, al abrirse, dejaban al descubierto la parte trasera, en forma de león. La imagen sorprendió un poco a Panurgo y otro poco lo excitó, hasta que empezó a imaginarse aquella criatura ceñida por sus libidinosos brazos. Estuvo a punto de mandar todo por un tubo y preferir la Esfinge a la reina, cuando, con un atronador vozarrón de hombre, aquella pronunció estas palabras:

Vil idiota entre los idiotas, rata entre las ratas, pito entre los cojones, ¿no sabes que esta visita tuya te costará la vida? Aún no he encontrado hombre que supiera resolver mis acertijos, y por el hecho de que no quiero promover ninguna controversia digna del más pendejo de los sofistas, quienes con sus procedimientos no buscan la verdad sino solo la contradicción y el pleito, te daré solamente una posibilidad para contestar mis arcanos. Y he de precisar que la forma en que yo entiendo que debemos discutir hoy no es aquella de la argumentación por estúpidos silogismos o por categorías lógicas inexistentes, ni por números o atrevidas matemáticas, sino por señas. Has entendido bien: no quiero hablar, porque la materia es tan ardua que la palabra humana no bastaría para expresarla. Si temes tu destino, aléjate ahora, de lo contrario, para ti solo habrá penas sin consolación.

Panurgo, al oír estas palabras pendencieras, se encendió como fuste seco, tanto que sus lujuriosos pensamientos se desvanec-

cieron al instante, viéndose remplazados por el deseo de darle su merecido a aquel engreído engendro, y respondió:

Yo, que soy un modesto discípulo de mi maestro Pantagruel, voy a contestarte y satisfacerte en todo y por todo. Acepto tu desafío de retornos a señas y te haré ver que el hombre, cuyas bellas proporciones formales, a diferencia de tu retorcido aspecto, inspiran de por sí felicidad y armonía, sabe ver más lejos que los mismos dioses, puesto que estos, incapacitados por su inmortalidad, no conocen ni un más allá ni un más acá, sino apenas un sórdido presente abultado. Inicia pues, criatura degenerada.

La Esfinge se puso entonces en cuatro patas, avanzando y retrocediendo rítmicamente, al tiempo que cerraba sus ojos y abría su gran boca. Luego, se dio la vuelta, colocándose boca arriba y sujetándose, con las delanteras, sus patas traseras. Al terminar, se enderezó de nuevo, alzándose y marchando sobre sus cuartos traseros y poniendo sus manos cruzadas detrás de la espalda. Tras esta actuación, manteniéndose de pie, agarró su enorme falo y lo manoseó ininterrumpidamente hasta que este se convirtió en un larguísimo bastón sobre el que, finalmente, se recargó como en actitud cansada. En este punto puso fin a su diligencia. Panurgo, nada sobrecogido por esto, se metió un dedo de la izquierda en el agujero del culo y con la boca sorbió aire como quien toma una sopa caliente; abrió la boca y con la palma de su mano derecha se golpeó hacia el centro de la bragueta 52 veces. Después, ya recuperada la función de las dos manos, las puso en forma de peine sobre su cabeza, sacando la lengua todo lo que podía y poniendo los ojos en blanco como una cabra moribunda; luego inclinó la cabeza hacia la izquierda,

se metió el dedo medio en la oreja derecha y levantó el pulgar, tosió cinco veces y a la quinta golpeó la tierra con el pie derecho; por último introdujo los dedos medios uno a cada lado de la boca y con los pulgares se bajó los párpados inferiores, adquiriendo una expresión terrorífica. Allí se acabó. La Esfinge, sin casi darse cuenta de ello, perdió sus fuerzas y cayó, golpeándose en todas las rocas que su cuerpo sin vida iba encontrando camino al fondo del barranco. “El monstruo había sido vencido, aunque nadie supo con certeza como esto pudo ocurrir. Con el tiempo –pensó Panurgo– escribiré todo lo que hemos resuelto y la manera en cómo superé la prueba, para que nadie crea que han sido solamente burlas. Mientras, gozaré de esta mi nueva vida.” Tan pronto como se pudo, los entusiastas ciudadanos de Tebas lo condujeron a su trono real, en el que ya lo estaba esperando Yocasta, quien, al verlo, pensó que le hubiera podido ir mucho mejor, pero también mucho peor. Dejó a un lado estas sensaciones e, incorporándose, abrió los brazos hacia Panurgo, quien, sin pensarlo un segundo, se hundió con la cara entre sus enormes pechos, pensando que ya la había librado.

Pero, ahora, tras las acusaciones de Tiresias, Panurgo se había descubierto asesino. Sabía que había sido siempre un malhechor, un tramposo, un bebedor y un libertino, pero jamás un asesino. La prueba contundente del homicidio fue expuesta por un soldado que había encontrado la mitad exacta del yelmo de Layo en el lugar donde Panurgo se desplomara, mientras que de la otra nadie conocía el paradero. A ese respecto, lo que todo mundo había notado desde que el nuevo rey se subiera al trono era su extraño modo de caminar, como si algo le estu-

viese entorpeciendo la marcha desde las profundidades más recónditas del túnel anal. Eso nadie lo podía negar, aunque hasta aquel momento la gente solo había soltado conjeturas irrespetuosas al respecto. Se decidió entonces explorar de inmediato el asunto, por lo cual el mismo soldado fue invitado a introducir la mano (y hasta un poco de la cabeza) en el culo de su soberano. Con gran sorpresa de todos, en el momento de dilatar el cojonudo hombre el ano de su señor, este liberó un gran pedo, cuya fuerza propulsora hizo que la otra mitad del yelmo de Laio se saliera como proyectil, terminando, después de haber rebotado en el suelo y, se me permita decirlo, un poco embarrado de residuo fecal, en la cabeza del hermano Juan. *¡Ecce culpa!*, gritaron todos entre risas y burlas. Panurgo, ante esa prueba incontrovertible, resuelve darse a la fuga, aprovechando la confusión que se adueñara de la escena. Nunca más lo volvieron a ver por aquellos parajes, aunque algunos habitantes de Boecia, en la era actual, sostienen haber visto la sombra de un individuo ni muy grande ni muy pequeño, con la nariz algo aguileña, de alrededor de 35 años, fino para ser dorado como una daga de plomo, un poco lujurioso y sujeto por naturaleza a una enfermedad que se llama, en este como en todos los tiempos: falta de plata. Les ruego de que no me pregunten por las fuentes.

Si la historia hubiese tenido ese temple, Freud jamás se hubiera fijado en ella. Incluso le habría parecido ofensiva, no apta para aventurarse en los lugares más oscuros del alma humana (aunque el soldado de nuestra historia, el que revela el misterio, podría bien haber sostenido lo contrario). Pero gracias a que estamos inventando y de que no hay límite alguno a

la imaginación, excepto el que decide imponerse el mismo autor, es absolutamente legítimo atreverse a contar también esta otra historia, a saber, la del Mago de Viena, quien descubre en Panurgo el ejemplo más límpido del funcionamiento del subconsciente y la relación que este mantiene con el mito.

Pues bien, todo mundo sabe que la conciencia para Freud, simplificando audazmente el asunto, no era otra cosa que una manera de controlar, por parte del tiempo (de ese transcurrir impetuoso e inevitable de estados continuos y progresivos) el no-tiempo del mito, el cual se manifiesta en el subconsciente de manera no lineal, por lo cual a este solo se le puede interpretar a través de un especie de ciencia del alma, de carácter en parte analítico y en parte intuitivo (de aquí, tal vez, proceda la fascinación de Freud por la literatura). ¿Y si esta ciencia del alma, en lugar de considerar primordial el acto trágico y fatal del incesto, hubiese tomado como referencia lo cómico en que se esfuma finalmente cada circunstancia imponderable e inevitable de la vida?, se hubiera preguntado Freud, mientras estaba sentado en el excusado de su baño; ¿qué nos impide ver, en la distancia que corre entre la conciencia y el subconsciente (entre la elección y el destino), el amago seco y rudo de la risa?, también hubiera pensado, al expulsar el primer trozo de su abundante cena del día anterior. Acto seguido, una risa de satisfacción hubiera recorrido su rostro (¿quién sabe si debido al placer intelectual o fecal?); una risa amarga, dirán ustedes, una negra carcajada, que detrás de su alegre apariencia hace resonar los ecos de una suerte trágica, de una existencia infame. Una risa, entonces, no espontánea, una simple y llana sustitución, una máscara, un disfraz imposible de sostener, quizá el

rostro del arte creado por unos neuróticos, que no se toman demasiado en serio su enfermedad, o que no se rinden ante la evidencia funesta de la vida y se empeñan en crear mundos alternativos: mundos en que sus almas martirizadas logran sobrevivir; mundos de fe más que de realidad, pero mundos que, al fin y al cabo, no son muy diversos de aquel en que existimos; mundos que oponen sus esperanzas míticas al nada excepcional manifestarse de las cosas como son.

El subconsciente se mezcla con la conciencia, habría seguido reflexionando nuestro amigo tras levantarse los pantalones, el no-tiempo al tiempo, la ficción a la realidad, y de ese revoltijo nace el individuo, la comunidad y el mundo. ¿Acaso deberíamos llorar por eso? ¿Arrancarnos los ojos y partir rumbo al exilio? Este Dios que obliga al sacrificio, parece ser de la misma calaña del que no sabe morir, y se desquita con los hombres haciéndoles creer que el destierro y la muerte son las únicas soluciones posibles por sus males. El mal, finalmente, no tiene remedio. Podemos oponernos a él con dignidad, y parece que la única dignidad plausible es la rendición total e incondicional ante una historia escrita por otro, pero de la que somos nosotros los tristes personajes. En fin, las personas sanas son las que han sabido reírse, aquellas que han enfrentado la pluma maligna del demiurgo con un sencillo acto humano: la risa. ¡Ahhh! ¡Qué gran placer sentirse al fin ligero como una pluma, después de una noche pasada en digerir dificultosamente el pato a la naranja que con tanto cariño le preparara su magnífica esposa! Freud, durante ese tiempo feliz en el que permaneció encaramado en su retrete, había visto en la adversa suerte de Edipo aquella de la huma-

nidad entera: la imposibilidad de enfrentarse al destino o, dicho de otro modo, la incapacidad por parte del individuo de adentrarse en las zonas más inaccesibles de su persona. Él creía haber descubierto la salida a todos los problemas del hombre. Eso, probablemente, era lo que le molestaba a Jung, quien, al contrario, sostenía que cualquier explicación del subconsciente terminaba siendo inevitablemente un relato, en forma de mito, que el propio sujeto se contaba a sí mismo. Lo que tenía el poder de curar, para el suizo, era el propio relato, en el marco del cual, por conducto de formas simbólicas diferentemente ajustadas según la historia particular de cada sujeto (las cuales se remontaban, sin embargo, a un fondo mitológico común, representado por los arquetipos), se desataba el nudo crucial de la neurosis. Esta actividad de “composición” del sujeto, la cual se parece mucho a la del escritor y, más en general, a la del artista, habría sido absolutamente imposible sin el concurso de cierta compasión de este hacia su destino. Es esto lo que hace de ese individuo un rapsoda, un saltimbanqui. Esta es la fuente de la que se nutre el arte, incluso en las obras y en los autores considerados más oscuros. El desprecio por Dios y, por ende, por uno mismo como creador, es lo que hace de un hombre un artista, sin que el producto de su arte tenga en esto importancia alguna. Ante este sentimiento, la risa adquiere un significado preciso: hacernos sentir a todos los hombres una misma raza, por lo que a la pregunta ¿qué es ser hombre? yo contestaría simplemente: saberse reír. ¿Acaso no nació así la novela, es decir, el termómetro más original y confiable de la historia del hombre moderno?

En la religión judía, Dios crea el mundo por conducto de sus emanaciones, las *sefirot*, una suerte de energías angélicas, en parte demoniacas:

Él creó primero un punto, que se convirtió en el Pensamiento, donde dibujó todas las figuras... Era y no era, encerrado en el nombre y eludiendo el nombre, no tenía otro nombre sino “¿Quién?”, puro deseo de ser llamado con un nombre... En principio trazó unos signos en el aura, una oscura llamarada brotó desde su fondo más secreto, como una niebla sin color capaz de dar forma a lo informe, y, tan pronto como esta empezó a extenderse, en su centro se formó un manantial de llamas que se derramaron para iluminar las *sefirot* inferiores, en dirección al Reino.

Siguiendo a Eco (la cita procede de *El péndulo de Foucault*), y aplicando un poco de lógica aristotélica (la cual algo, sin duda, nos ha enseñado), si Dios es un creador y si el creador, para ser tal, debe dudar de su propia obra (por tal motivo su nombre es: ¿Quién?), entonces el mundo por él creado es una farsa. Que esta sea buena o no, eso es objeto de opiniones encontradas, pero es bastante claro como el “reino”, o sea, nuestro mundo, sea una especie de compromiso entre el sueño y la vigilia o, si se quiere, el producto de una eclosión espontánea e irreprimible, el gran pedo de Dios, como bien podrían argumentar Panurgo o el mismo Rebelais, un *Big bang* maloliente que aún se expande y que, en ciertas regiones, ya ha empezado a replegarse sobre sí mismo. ¿No es Dios un gran humorista?, ¿y la *sefirot* inicial, no se parece a una gran burla? Humorismo y burla, los dos ingredientes del arte: el mundo es obra (artística) de Dios; además, esta obra gigantesca da la impresión de ser totalmente natural.

¿No son los sentidos el instrumento para hacernos creer que todo esto que vivimos es real? Leverkühn, el gran compositor del *Doktor Faust*, lo piensa así:

Con plena conciencia llevaba al maestro composiciones imperfectas, para que este le dijera cosas que él ya sabía y para burlarse luego de su intuición artística que es la verdadera representante de la idea de la obra, no de la idea de una obra, sino de la idea del opus mismo, de la forma en general, objetiva, armónica y cerrada; de aquella intuición artística que es la organizadora de la completud de la obra, de su unidad orgánica, y que se encarga de soldar las fracturas, de llenar los huecos, de dar inicio a aquel “fluir natural” que al principio no existía, y que, por ende, no es natural, sino un resultado del arte; esta organizadora establece indirectamente y solo hasta el final la sensación de la totalidad y de la inmediatez. En cada obra hay mucho de apariencia; es más, podría decirse y afirmar que es aparente en sí misma como obra. Ella atesora la ambición de hacer creer que no ha sido hecha, sino que ha nacido y surgido como Palas Atenea, en el decorado completo de sus armas cinceladas, de la cabeza de Júpiter. Pero esta no es más que una ilusión. Jamás una obra se ha presentado de tal manera: ella es trabajo, trabajo artístico, su propósito es la apariencia, por lo que surge espontáneo preguntarse si en el estado actual de nuestros conocimientos, de nuestro sentido de verdad, este juego siga siendo aún lícito, espiritualmente posible, y si la obra como tal, la forma autónoma y en sí cerrada, guarde aún alguna relación legítima con la falta total de seguridad y de armonía y si cualquier apariencia, hasta la más bella y precisamente la más bella, no se haya convertido hoy en una mentira.

En suma, el hombre que juega a ser Dios. El artista también es un fabulador un poco bellaco e irreverente y, hace poco, es decir,

antes de que apareciera el horror de los tiempos modernos producto de la arrogancia del conocimiento (ayudado por el nuevo leviatán tecnológico de las máquinas y de su tremendo poder aniquilador), el arte no tenía otra pretensión que la de crear ilusiones. Pero cuando ella, en nuestra época, inicia a considerarse a sí misma como una nueva forma de conocimiento, es decir, cuando decide abandonar su sencillez para introducirse en los sangrientos campos de batalla de la verdad (cuando, en suma, se toma el asunto de la verdad demasiado en serio), lo que termina produciendo son puras mentiras, simulaciones vacías: sin alma, sin juego y sin risa. Quizá nuestro tiempo no necesite ningún otro salvador ni ningún otro diablo, ni un Cristo ni un Satanás ni un Fausto; a nadie, de hecho, que se tome en serio las cosas; quizá un Panurgo, sin tantas pretensiones, podría bastar para devolverle un poco de dignidad a nuestra humanidad, que parece encaminarse hacia un sombrío cuanto inevitable final.

El universo en la tapa de un libro (parte II)

Qual è colui che somniando vede,
che dopo il sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, che quasi tutta cessa
mia visione ed ancor mi distilla
nel cor il dolce che nacque da essa.
Cosí la neve al sol si disigilla;
cosí al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla.

DIVINA COMEDIA, PARAÍSO XXXIII (VV. 58-66)

El hombre es el héroe de una ficción que seguirá contándose hasta que Dios no decida poner punto final a su parábola. A este le tocará, como en toda obra que se respete, la última palabra, la decisión acerca del destino de sus personajes. Pero estos, como sabemos, no son tan fáciles de persuadir, pues una vez que les ha sido impuesto el dulce (o amargo) don de la vida, no estarán tan dispuestos a cederlo; no querrán, en suma, dejarse vejar por la enésima elección (arbitraria, según ellos) de un creador tan voluble y caprichoso. Su reacción podría parecerse a la del Adán de Giobbe Covatta, quien, recién salido del barro, recibe un escupitajo por parte del Supremo (eso para que la frágil amalgama no se desmorone en un santiamén) y, de ronco pecho, exclama:

“¡Empezamos bien!” Y si el pobre *Primerhombre* hubiese sabido lo que le iba a tocar después, seguro le hubiera implorado enseguida al *Principiounico* que lo dejase morir, pues si esto era la vida, mejor haber nacido directamente en el infierno. Gran idea esta del infierno –piensa Dios– me acabas de dar una buena, querido hijo mío. Y el infierno fue creado. Dios resuelve dejárselo al más molesto de los ángeles, Lucifer, quien siempre polemiza con él. En ese momento, Adán se quisiera pegar un tiro, pero como no encuentra medios para llevar a cabo su plan, se pone de rodillas y le ruega a Dios que, por lo menos, le haga más grata su estancia en este valle de lágrimas: así es como Eva llega al mundo. En suma, Adán, incapaz de controlar su deseo (lo excusamos por haber recién nacido), se expone a cuanto descalabro le ocurra, hasta que, ya cansado de estar pidiendo clemencia, y sin comprender por qué su padre le ha obsequiado unos órganos perceptivos tan imperfectos y engañosos, opta por darse al libertinaje, iniciando a poseer carnalmente (sin distinción de sexo) a todos los animales del paraíso terrenal. Dios, escandalizado, le dice que su mujer está allí y que, cuando sea el momento, podrá yacer con ella y así dar inicio a su estirpe. ¿Una estirpe? –piensa Adán–, más problemas aún. Y sigue apareándose con cualquier hembra que se le cruce por el camino. Pero un día, viendo que Eva no está tan fea y que además su desnudez le provoca turgentes e inmejorables verticalidades, decide perseguirla con la intención de hacerla suya. La pobre mujer no tiene más remedio que escapar ante tan inusitada lascivia (por otra parte, parece tenerle miedo a esa cosa alargada que el hombre lleva en la entrepierna y cuya luciente cabecita apenas se asoma por la misérrima hoja de higo que le tapa allí en el medio).

Resuelve, pues, echar a correr hasta detenerse en un claro que se abre de entre la enredada mancha boscosa. Ahí ve a un esplendoroso árbol, repleto de deliciosas manzanas rojas. Desde la copa de ese gran tronco, Lucifer, ya hartado de ser el rey de un lugar aún desprovisto de súbditos, la invita a adueñarse de aquel manjar. Eva, desde luego, no opone resistencia alguna a esa tentación y, sin pensárselo dos veces, aferra el fruto y lo empieza a mordisquear. Ya está: el hombre se fregó para siempre; del cielo cae la ira del Todopoderoso. Eva se asusta y, presa del pánico, no se le ocurre mejor idea que la de echarse en los brazos de Adán, quien, justamente, no deja escapar la ocasión. De todas maneras, el principio del placer ya había sido sembrado en el corazón de la hembra, por lo que al varón no le queda otra opción que la de consumir su lujurioso plan. Todos felices pues (incluido Satanás que, de allí a poco, contará por fin con una numerosa hueste de pecadores) excepto (quizá) Dios. Pero él, como artífice de la trama, no puede (y no debe) rendirse tan fácil: pasado el mal rato, se le ocurre la idea (a eso le inicia a llamar “teología”) de que, en su inmensa magnanimidad, puede ofrecer un salvoconducto más al hombre, con tal de que esta miserable criatura resuelva rendirse, ahora sí definitivamente, ante su poderío: un hombre, un solo hombre, tendrá que asumir la responsabilidad de redimir a la humanidad entera de sus pecados, desde el inicio hasta el final de los tiempos. Lo que el Padre pide es, simple y llanamente, un sacrificio, un acto ejemplar que sirva para la salvación de todos. Pero, en su fuero interno, lo que en realidad anhela Dios no es más que venganza, una manera de recompensar su ego ofendido por la traición. Él se siente humillado y pretende humillar a este hijo mezquino que se ha atrevido a

desconocer su autoridad, a desafiarlo tan descaradamente, a poner en duda su autoría. Dios está listo para volverle a escupir en la cara al hombre, esta vez no para crearlo sino para redimirlo. Y el hombre dice: “¡Ya basta! ¿No crees que son muchos los intentos fallidos?” Eso, en pocas palabras, es lo que le reprocha Jesús a su padre. Se había tardado 33 años en darse por enterado de que la promesa del paraíso para todos era un aparato, y ni tan original, eslogan. Cabe decir que los inicios fueron prometedores: un papá y una mamá amorosos y proveedores de todo cuanto necesitara; un buey y un burro que, eximidos de sus habituales funciones, le obsequiaban pestíferos pero calientes alientos; unos personajes realmente exóticos, en número de tres, quienes le habían traído oro (eso de verdad se agradece), incienso (útil para atenuar las intensas fragancias del pesebre) y mirra (la cual fue puesta en un rinconcito, y allí olvidada, porque nadie sabía para qué servía). También los años de la infancia no estuvieron nada mal, pero después, con la edad adulta, habían llegado las primeras responsabilidades: las predicaciones acerca del inminente arribo del reino de Dios, la búsqueda de unos cuantos vagabundos, quienes fueran primero a crear y luego a engrosar las filas de sus secuaces, las latosas gestiones para amansar a estos histéricos de los judíos, y Dios sabe cuántas cosas más. Ciertamente es que ese papel de predicador ilustrado acarrearía también indudables privilegios, con los que no tardó en hacerse famoso: por ejemplo, aquella vez que estaba caminando distraídamente pensando en mil cosas y, al incorporarse, se dio cuenta de que estaba parado sobre la superficie de un lago. En otra ocasión, acudiendo al sepelio de un cierto Lázaro, amigo de un querido amigo suyo, le había dirigido a este, de broma, una aca-

lorada invitación a levantarse, con el resultado de que el muerto, de repente y con gran desconcierto de todos los presentes, había salido de su tumba, preguntándose justamente qué estaba ocurriendo allí y por qué todos lo miraban con aquella cara; o cuando, desconcertado por la infame condición en que los romanos dejaban a sus súbditos más pobres, había deseado que ojalá se les multiplicaran, a estos muertos de hambre, los pocos panes y peces que traían en sus canastas. Y eso ocurrió, a tal punto de que la gente no sabía dónde guardar esa inesperada prodigalidad, y hasta hubo quienes, los más pendencieros y ávidos, optaron por agredir al vecino más afortunado. Inolvidable fue, aunque admite que le entró un poco de miedillo en aquel entonces, el encuentro con el Diablo, con el mismísimo príncipe de las tinieblas, en el Getsemaní. Después de un cálido saludo inicial, habían empezado a hacerse de palabras. Jesús sostiene que fue el demonio a insultarlo primero, diciéndole que era un iluso, un ingenuo y un cabrón si realmente se creía esta historieta de que iba a salvar al mundo; además, ¿a costa de qué? De su vida, arremetía el cornudo, pues a aquel que está allá por los cielos le valen madres quienes sufren aquí sobre esta tierra. Por eso hay que rebelarse, sacudirse de encima a este destino infame, entregarse al conocimiento de las cosas así como son, y no andar fanfarroneando de que qué chingón soy, propinando milagros a diestra y siniestra. A eso, el hijo de Dios le había contestado, sin casi argumentos, pero con muchas ganas de ofenderlo, que él también era un mentecato y que, igual que él, no era más que un capricho de Dios, un personaje estrafalario de su novela. Así que no se ande con ilusiones pendejas, con esperanzas de revancha, con palabrotas exageradas, pues su guerra, la guerra que él

quiere seguir librando y que se toma tan en serio, solo es una broma pesada del Padre. Después de ese recuerdo, que ni siquiera llega a ser malo por su intrascendencia, y tras la traición de ese idiota de Judas, quien sí se había creído el rollo del Diablo, había llegado el momento de su última cena, cuya imagen, dice, retiene con mucho cariño, por la abundancia y exquisitez de los platillos (la mitad de ellos los había hecho aparecer con un milagro, mientras que la otra mitad había sido preparada, con gran profusión de esfuerzo, por la Magdalena, gran cocinera y fiel amante), tan ricos y especiales que hasta se le olvidó castigar a ese malagradecido de Pedro, a quien también profetizara alguna vez su traición (Pedro, temeroso de ser descubierto, fue aquella misma noche a destazar al gallo para que este no cantara y, por consiguiente, no lo delatara; por su mala suerte, como todo mundo sabe, esta su reprobable actuación, no le evitó ser desenmascarado).

Por último, ese momento desagradabilísimo de la crucifixión, precedido, por si fuera poco, por un largo suplicio hasta el monte Gólgota, cargando esa misma cruz en la que lo iban a clavar y que, opinaba, debía haber sido tallada con la madera más pesada del universo. Y ni qué decir de los latigazos que, previo a todo aquello, recibiera en su santa espalda, y de la plática inútil con este necio de Pilato, a quien intentara convencer de que la furia de Dios hubiera caído sobre de él de haberse llevado a cabo el sacrificio de su amado hijo. Ese necio se había echado una carcajada, marchándose acto seguido, dejándolo solo con el presagio de su inminente sufrimiento. Ojalá le hubiera confesado que todo aquello que predicara alguna vez era falso, tan solo el producto de una mente enferma que, final-

mente, había llegado a enterarse de su demencia. Pero eso no ocurrió, porque él, Jesús, le había apostado a la verdad, porque la verdad, sostenía, lo habría hecho un hombre libre y, de paso, habría indicado el camino a todos sus congéneres, para que ellos también se hicieran libres, tanto de las mentiras del Padre como de las del demonio. ¡Qué lindas palabras!, ¡y qué defensa de la humanidad! No podría ser de otra manera para un hombre que ve acercársele el final. En su extrema soledad frente a la muerte, Jesús siente un lazo con quienes se encuentran en su misma situación existencial. Eso los dioses no pueden entenderlo. Esta empatía está fuera de su alcance: ellos son creadores bastante despreocupados. Todo en su mundo adquiere la dimensión y la importancia de un juego, cuyo máximo peligro no se encuentra en la eventualidad de la muerte, sino en la pesada carga que se debe soportar en el caso de que las cosas no salgan como uno las pensara en su momento. Esto, lamentablemente para ellos, sucede siempre. El drama, para Dios, siempre es un drama psicológico, un infierno sin salida, eterno, a menos que él no se perdone a sí mismo, aceptando de ese modo el mismo destino que cree haber reservado a los mortales. Solo podrá salvarse, en última instancia, si consiente en hacerse hombre. Pero para eso sería necesaria una conspicua dosis de ironía, la actitud de quien no se toma demasiado en serio las cosas y no se siente culpable por haber dado inicio a su creación.

A ese respecto, de lo último que he leído, me ha impresionado mucho por su claridad y belleza un pasaje escrito hace casi cuatrocientos años por Savinien de Cyrano (mejor conocido como Cyrano de Bergerac). Es este:

Cada día el Sol se descarga y purga de los restos de la materia que alimenta su fuego. Pero cuando haya consumido enteramente la materia de que está compuesto, se expandirá por todas partes para buscar otro alimento, y se propagará a todos los mundos que ya había construido en una ocasión, y en particular a los que está más cerca. Entonces ese fuego, fundiendo otra vez todos los cuerpos, volverá como antes a lanzarlos a granel por todas partes, y purificado poco a poco, empezará a servir de Sol a los otros planetas que generará proyectándolos fuera de su esfera.

Notable parábola de la vida y de la muerte esa, no cabe duda, ¿pero acaso no se les hace un tanto inmoral? Eso no podría funcionar para los hombres; para nosotros, la verdad aparenta ser algo ajeno, estorbo incluso. Debemos, pues, sustituirla con algo: una mentira; pero no una cualquiera, sino una con sabor a verdad, que sea creíble, bien armada, bien pensada, correctamente pronunciada. En pocas palabras, hay que darle forma a aquello que no la tiene, intentar moldear las cosas sin tocarlas. “¿Es puro aquello que vive despojándose de todo cuerpo o envoltura o soporte?” se pregunta Calvino ante la imagen de Ahura Mazda, adorada por sus fieles; y continúa:

Aquí, en el fuego custodiado en la oscuridad, me es mostrada la sustancia del universo que se manifiesta solamente en la combustión que la devora sin tregua, la forma del espacio que se expande y se contrae, el estrépito y el crepitar del tiempo. El tiempo es como el fuego: ya se lanza en oleadas impetuosas, ya dormita sepulto en el lento carbonizarse de las eras, ya serpentea y se extiende en zigzags fulmíneos e imprevisibles, pero siempre apunta hacia su único fin: consumir todas las cosas y consumirse.

Cuando el último fuego se apague, también el tiempo habrá terminado; dolerse de que la flecha del tiempo corra hacia la nada no tiene sentido, porque para todo lo que existe en el universo y que quisiéramos salvar, el hecho de estar aquí significa exactamente este arder y nada más; no hay otro modo de ser que el de la llama.

Y la llama, debe añadirse a eso, aspira a detenerse en una forma que puntualmente le es negada. El arte vive gracias a esta tensión irresoluble entre lo que está y lo que no. Y el hombre también. La poesía de Calvino, sus palabras, como las de todo mundo, son mentiras: todo lo que toma forma no es más que mentira, aunque su belleza, la belleza de esta ilusión, es la que la rescata de su inmoralidad. De ese estado de profunda corrupción del universo nace el mundo del hombre, su verdad física y, finalmente, su deseo de creerse un creador. El reino de Zaratus-tra no escapa a esta ley. Nietzsche lo había visto bien. Así es como se llega al drama del creador. Su lucha está destinada al fracaso (al islandés de Leopardi, quien interroga a la naturaleza para saber por qué al hombre se le ha arrojado sobre esta tierra de sufrimientos, se lo come un león). Un ejemplo podría funcionar para intentar comprender un poco mejor este asunto: conocemos muy bien el fenómeno de la expansión del universo, pero sabemos mucho menos acerca de la contracción que ese gran lienzo sufre en ciertos puntos de su superficie. En estos lugares “críticos”, el espacio y el tiempo (cuya sensación de continuidad se debe a la expansión) se encogen hasta una dimensión para nosotros inimaginable. Hay ejemplos sobrantes de eso: los pulsares (estrellas moribundas que terminan convirtiéndose en agujeros negros) son los más conocidos de todos. Estos puntos

del espacio-tiempo invierten el sentido del funcionamiento general. Son bandidos del revés, alrededor de los cuales gravita un horizonte de posibilidades en el que cualquiera de estas puede ser la correcta. Caer dentro de uno de estos hoyos no es garantía de repetición. Al contrario, el centro es un lugar que nos lleva a todos los lugares posibles. Sergio Pitol ha construido sobre este sencillo axioma toda su poética, la poética de un centro (¿el Yo?) que parece evadir su función, y en cuyo hueco caemos para ser luego conducidos a cualquier parte. Los caminos que terminaremos pisando serán nuestras historias. De eso concluyo que no solamente le falta moralidad al universo, sino que cada vez que buscamos un centro estamos en serio peligro de extraviarnos. ¿Qué hacer entonces? ¿Cómo nos salvamos de lo desconocido? ¿Dónde encontrar una moral para el hombre? ¿Tal vez el problema sea que se le concede demasiada importancia a la creación, como sostiene Hemingway? Es posible, aunque sin creación no hubiera forma ni, por consiguiente, belleza:

Existe un futuro del pasado, un devenir propio que lo transforma. Al igual que la realidad, también el yo que la vive y la contempla resulta ser plural. Al atravesar los lugares señalados en aquellas épicas crónicas de hace treinta años se tiene la impresión de desgarrar sutiles paredes invisibles, estratos de realidades diversas, todavía presentes aunque no aprehensibles a simple vista, rayos infrarrojos o ultravioletas de la historia, imágenes e instantes que ahora ya no pueden impresionar una película pero que existen, que existen al igual que los electrones inalcanzables por la experiencia sensible. No sé si algún escritor de ciencia ficción ha inventado una cámara fotográfica espacio-temporal capaz de reproducir, incluso con ampliaciones sucesivas, todo lo que durante siglos y milenios

ha existido en esa porción de espacio encuadrada en el objetivo. Al igual que las ruinas de Troya con los estratos de las nueve ciudades o una formación calcárea, cualquier fragmento de realidad necesita de un arqueólogo o un geólogo que lo descifre, y puede que la literatura no sea más que esta arqueología de la vida. Lo cierto es que un pobre viajero tridimensional cualquiera se siente turbado ante las bromas de la cuarta dimensión y vacila en situarse entre tantas aseveraciones contrarias y no contradictorias. Nos sentimos un poco como el cardenal Mindszenty recién liberado y confuso, después de años de cárcel, en la nueva realidad desconocida; es necesario respirar hondo y mirar alrededor y, antes de contestar cualquier pregunta, nos gustaría responder lo que el primado húngaro respondió, mientras era liberado por los rebeldes, a Cavallari que le pedía alguna declaración: “Le contestaré el viernes, cuando haya entendido cómo está hecho el mundo”.

El creador de una ciencia ficción bastante próxima a la que desearía conocer Claudio Magris ha existido bajo el nombre de Adolfo Bioy-Casares. La atmósfera de *La invención de Morel* es ciertamente sombría, cómica y alucinante al mismo tiempo, distante de este sabor a búsqueda del tiempo perdido que nos hace paladear Magris con su prosa. Pero no es de esto de lo que quiero hablar. Me interesa más bien este asunto de la literatura como arqueología de la vida. Quizá es por aquí donde deberíamos buscar ese centro que tanto parece escasear en el universo, aunque la sospecha es que ninguno sea accesible para nosotros y que, por ende, no somos nada especiales. Sin embargo, el creador humano, si de verdad se cree su oficio, aspira a ser como el autor ideal de Cavadegna, el editor *resuevelotodo* de *Si una noche de invierno un viajero*, novela que ya conocemos, de Italo Calvino:

Hace muchos años que Cavadegna está encima de los libros mientras se hacen, trozo a trozo, ve libros nacer y morir todos los días y, sin embargo, los libros de veras para él siguen siendo otros, los de la época en que eran para él como mensajes de otros mundos. Lo mismo con los autores: él tiene que vérselas con ellos todos los días, conoce sus manías, irresoluciones, susceptibilidades, sus egocentrismos, y sin embargo los verdaderos autores siguen siendo los que para él eran solo un nombre en la portada, una palabra que era toda una con el título, autores que tenían la misma realidad de sus personajes, y de los lugares nombrados en los libros, que existían y no existían al mismo tiempo, como aquellos personajes o aquellos países. El autor era un punto invisible del cual venían los libros, un vacío recorrido por fantasmas, un túnel subterráneo que ponía en comunicación los otros mundos con el gallinero de su infancia...

El autor es un vacío recorrido por fantasmas, un personaje destinado a crear mundos y dotarlos de vida, un pequeño dios de su comarca, uno que, tarde o temprano, caerá en su propia historia, sorprendiéndose de que aquello que en un momento dado se cuenta, coincide extrañamente con lo que a él le está ocurriendo ahora. Para entonces habrá tomado conciencia de que se ha convertido en el personaje de otro, de que está siendo escrito por alguien que ocupa un peldaño más arriba que el de él: el “creador relativo”, podría llamarlo yo con un poco de ironía, uno entre los muchos burócratas de la creación:

Me refiero al tiempo final de la Cantata, en el que el coro se pierde: es una pieza orquestal que parece el lamento de Dios por haber perdido su mundo, casi un doloroso “no quería que resultara así” del Creador. Aquí, hacia la clausura de la obra, me parece que han sido alcanzadas las ento-

naciones más tristes y que el último tormento se ha hecho expresión; y, no quiero decirlo, sería como rajar la falta de concesiones en esta obra y su insanable dolor, si quisiéramos afirmar que hasta su última nota ella ofrece otro consuelo excepto aquel que está en la expresión misma mediante el sonido, a saber, en el hecho de que a la Creación le es concedida una voz para expresar su propio dolor.

Gran obra esta del *Doktor Faustus*, esa cantata que, una vez despedida la nota conclusiva del violoncello, sigue vibrando en el silencio, un rasgueo que solo el alma aún escucha, el último recado de la tristeza y, al mismo tiempo, el primer farol de la noche: sombra y luz, perdición y esperanza. El lamento del novelista que, pese a sus certeras opiniones acerca del oficio del artista (las cuales descansan generalmente sobre un fondo de pesimismo), sabe que el nudo de la creación jamás se desatará, tal vez porque el mismo universo ha nacido atado y, por consiguiente, no se pone el problema del desenredo, del *exitus*. Pero, al final, ¿qué puede hacer el escritor al respecto?, ¿qué le vale pretender ir más allá de lo que le es dado conocer? A lo que sí puede y debe dedicarse, es inventar una intriga en la que alguien, algún personaje o él mismo sea protagonista o comparsa de un relato que hable de este misterio. Con solo nombrarlo, este se develará, saldrá del abarrotado vacío de las historias posibles para añadirse al conjunto de las historias oficiales, posiblemente de las memorias de alguien a quien no le importa si algo ha en verdad existido o no, pues estas historias, a la par que lo vivido por experiencia directa, han pasado a ser parte de su vida, de este paisaje compuesto por objetos claros y por otros invisibles del

que otro alguien (quizá él mismo), algún día, querrá hacer una arqueología.

Paseando por el campo en los alrededores de Xalapa, la ciudad en donde actualmente vivo, un campo pletórico de humedad y, por consiguiente, de vegetación, no es difícil toparse con alguna imagen inmediata de lo que podría ser, en línea hipotética, nuestro universo. En este paisaje todo se enreda, nada es lo que parece ser. Me acuerdo muy bien de un árbol, por ejemplo, cuya copa estaba habitada por tal cantidad de otras plantas que hubiera llevado mucho tiempo detectar a cada una de ellas en su singularidad. El tronco era lo único que proporcionaba la idea de unidad. Todo el resto era puro embrollo de especies, que subían y bajaban para buscar sus recursos, tomando formas diversas, aspectos que les permitiesen alcanzar su propósito, el cual, como el de todos, es vivir. Si para tal meta es necesario juntarse con otros, ni modo, hay que hacerlo, porque no todo lo produce uno. Hay cosas que se deben pedir prestadas a otros, quienes pueden o no rechazar este acercamiento, aunque con el tiempo, en el caso de una negativa inicial y por negociaciones sucesivas, es muy probable que se llegará a establecer una relación, un acuerdo. Estos enredos, al igual que todos los paisajes de la vida, tienen sus apariencias visibles, mientras que otras quedan ocultas a los sentidos (a los nuestros, por lo menos). Lamentablemente los humanos tenemos una idea muy materializada de la existencia, como si ella se limitara a las formas que percibimos, a los objetos que tocamos, oímos o gustamos. Y por si esto no bastara, nos inclinamos a relacionar estas experiencias de los sentidos con el tiempo presente, con la verdad innegable del aquí y ahora. Hasta la memoria, en muchas oca-

siones, deja de ser un recurso fiable. Pero si dejamos un momento esta idea y nos ponemos a observar atentamente al árbol, nos percatamos enseguida de que esa imagen que tenemos enfrente es apenas un recorte muy limitado del conjunto, una porción de realidad con la que nos hemos topado en un instante específico del tiempo. Solo comprendemos una mínima parte de la historia de ese árbol, no sabemos nada acerca de los elementos con los que él ha entrado o entrará en contacto, y ni siquiera sabemos por qué razón esta planta añosa (me lo ha dicho mi pareja bióloga, Sara, quien me acompañaba durante aquella excursión) sigue estando allí, lejos de otras de su especie, en medio de un pastizal cuyos propietarios (varios, me imagino, a lo largo del tiempo) han optado, quién sabe por qué motivo, por no tumbarla.

Las historias que nos hemos contado los hombres desde que somos tales son parte de ese paisaje. Ellas están ahí, dejan que su invisibilidad se detenga sobre algo concreto, inmiscuyéndose en la materia, enredándose en el enredo. La literatura, como ejercicio propio de la cultura a la que nos hemos entregado los hombres de todos los tiempos, también es parte de este entramado, de eso que solemos llamar con ímpetu poético y temple alquímico, el “alma del mundo”. A la luz de esto, podríamos entonces opinar, como lo hace Elizabeth Costello (personaje principal de la novela de Coetzee, que lleva el mismo nombre) en su conferencia *El futuro de la novela*, que el pasado, al igual que el futuro, es una ficción:

El pasado es historia, y ¿qué es la historia salvo un relato hecho de aire que nos contamos a nosotros mismos? Y, sin embargo, el pasado tiene

algo milagroso que el futuro no tiene. Lo milagroso del pasado es que hemos conseguido, Dios sabe cómo, construir miles y millones de ficciones individuales, ficciones creadas por seres humanos individuales, lo bastante interconectadas entre ellas como para proporcionarnos lo que parece un pasado común, una historia compartida.

Lo que la escritora sigue argumentando acerca del pasado vale la pena remarcarlo, en cuanto nos obsequia el significado existencial de la escritura, en particular de la novela y, en general, del arte:

La novela, la novela tradicional, es un intento de entender el destino humano caso por caso, de entender cómo puede ser que un congénere que ha empezado en un punto A y ha pasado por las experiencias B, C y D, termine en un punto Z. Igual que la historia, la novela es, por tanto, un ejercicio de hacer coherente el pasado. Igual que la historia, explora las contribuciones respectivas del carácter y la circunstancia a la hora de conformar el presente. Al hacerlo, la novela sugiere que podemos explorar el poder que tiene el presente a la hora de producir el futuro. Para eso tenemos esta institución, ese medio llamado novela.

Claro, estas palabras Elizabeth las pronuncia con cierto escepticismo, pues ella es una escritora gastada, que ahora vive de dictar conferencias alrededor del mundo. Si es de creerle o no, este es asunto del lector, pero aunque sus opiniones sean inciertas para ella misma, eso no significa que dejen de tener valor para quienes las recibimos: la novela es uno de los muchos objetos en que se materializa el tiempo: una emanación de la revelación y, en paralelo, una experiencia humana

de conocimiento, no tan exigente y ensimismada como la de la religión o de cualquier otro credo que se empece en sostener que hay algo definitivo más allá de nosotros, y que ese algo, desde lo alto de sus cielos, tarde o temprano juzgará nuestras acciones. La novela nos indica que la medida del juicio es parte de nuestro ser hombres, que nuestros jueces o verdugos somos nosotros mismos, y que la humanidad ha sido, es y será siempre todo lo que se ha relatado acerca de ella, ni más ni menos que esto. Si alguna excusa encontráramos para no seguir matándonos no será por ninguna gracia recibida o ley escrita en una piedra. Todo lo sabemos, tenemos muchos ejemplos de lo que hemos sido, muchas historias sobre las que poder fundamentar nuestras actuales decisiones. Tocaré a nosotros elegir ahora cuáles de ellas queremos seguir contando y cuáles, al contrario, encerraremos en la caja del olvido, aunque, en el caso de que tomemos las decisiones equivocadas, podría aún salvarnos el hecho de que las historias olvidadas sigan desarrollándose por su cuenta, llevadas por un dios invisible que nos oculta sus planes.

Pero, en fin, déjenme pensar con más calma en todo esto, por lo menos hasta el viernes (hoy es martes), cuando haya entendido cómo está hecho el mundo.

Epílogo

Al principio de la película *El imaginario mundo del doctor Parnassus*, el Diablo se dispone a visitar el lugar en donde se resguarda la historia que rige al universo, contada sin parar por una tropa de monjes narradores, cuyo cabecilla es el mismo Parnassus, quien, como buen anfitrión, recibe al visitante con los brazos abiertos. El primer acto del maligno, sin embargo, es hostil: tapa la boca de los monjes, quienes están recitando esta historia sin fin, para intentar demostrarle al Doctor que la creación es frágil y eventual, una ocurrencia perversa de Dios. Sin embargo, como no tarda en hacerle notar Parnassus a su interlocutor, el mundo no se ha desmoronado aún, sigue ahí, y la prueba de ello es que nada ha desaparecido de la escena, nada se ha detenido. Eso significa, insiste el Doctor, que alguien más, un narrador desconocido, está ahora contando esta historia, la cual incluye, como si fuera uno de sus capítulos y quizá el menos importante, la conversación que están teniendo ellos en este momento. El Diablo, que no había reparado en ello, se turba sobremanera y, con ánimo de no ceder ante esta lógica comprobación de los hechos, resuelve proponerle a su anfitrión una apuesta difícil de rechazar para un idealista como él: si sumara, antes que él, doce discípulos a su bando, se le concederá el privilegio de la inmortalidad. Pero

¿cuál es el bando del Doctor? ¿Y cuál el de Satanás? Parnassus cree en el poder de la imaginación; es un poeta, por un lado, ambicioso como todos, puesto que cede a las tentaciones del ángel caído; por el otro, irónico, en cuanto a que está dispuesto a burlarse de todo y a perseguir lo efímero de la vida. De esta extraña combinación de disposiciones mana su humanidad, dudosa entidad a medio camino, como el Parnaso de Apolo, entre el Olimpo y el Hado. En cambio, míster Nick (el Diablo) aboga por el conocimiento, el cual, se sabe, es execrado por Dios y, por ende, resulta perfecto para pervertir a su querida criatura (nótese que la estrategia del Diablo, a diferencia de lo que las malas películas nos han hecho creer, es una estrategia suicida, pues su objetivo no es conquistar al mundo, sino destruir a Dios, lo que significaría destruirse a sí mismo en cuanto personaje de la creación).

La mesa está puesta: imaginación versus conocimiento. ¿Quién ganará? Difícil decirlo. En el relativamente corto plazo gana la imaginación de Parnassus pero, en el momento en que este se enamora, esa victoria aparece en toda su fragilidad, porque ahora su inmortalidad le impide gozar plenamente de la dicha de un amor humano. El tiempo ha dictado su sentencia: como para Prometeo, lo que en un principio aparentaba ser un triunfo se revela de pronto como una derrota, aunque es una derrota que no duele demasiado, puesto que el verdadero interés del Diablo no es ganarle al hombre, sino molestar a Dios. El hombre es una existencia colocada sobre un gran tablero de juego, cuyos contrincantes son Dios y el Diablo. Ellos nada se toman en serio: Dios porque gusta engañarse de ser él quien está contando esta historia básica del universo, y el Diablo por-

que piensa destronar a su rival con una estratagema que él sabe inoperante, es decir, la persecución del conocimiento verdadero. Parnassus, como todo hombre, juega también, pese a que es consciente de ser víctima de ese juego; sin embargo, su ser hombre, sus compromisos con el amor paterno, sus debilidades en el momento de tomar cualquier decisión le impiden salirse de ese recreo ajeno. ¿Qué le queda, pues, al hombre? Ya se ha dicho: ser el pequeño autor de su mundo, verse como el genio de esta historia fundamental, en torno a la cual, como un alud de vapores resultante del enfriamiento de un cuerpo caliente, se condensan sus capítulos particulares. Eso equivale a pararse ante un espejo para enseguida tener la osadía de entrar en él. Acudo aquí a otro poeta, Dante, quien decidió atravesar ese umbral por conducto de su *Comedia*:

Por eso en la justicia sempiterna / la vista que recibe vuestro mundo, /
igual que el ojo por el mar, se adentra; / que, aunque en la orilla puede ver
el fondo, / no lo ve en alta mar; y no está menos / allí, pero lo esconde el
ser profundo. / No hay luz, si no procede de la calma / imperturbable; y
fuera es la tiniebla, / o sombra de la carne, o su veneno.

La justicia sempiterna, dice Dante (aunque en realidad es el águila del paraíso la que está instruyendo al poeta), semeja a la vastedad del mar. Cuando de este, desde la orilla, vemos la inclinación lenta del fondo, decimos: este es el mar, y este es el fondo del mar; pero luego, conforme uno se adentra en él, se pierde el contacto con la realidad del fondo marino, y hasta llegamos a dudar de que haya uno. De manera análoga, los hechos de orden divino proporcionados a nuestra inteligencia

encuentran la satisfacción humana correspondiente, pero el hombre, lamenta Dante, no contento con verse en ese espejo, pretende llegar a develar el misterio, la fuente de esa luz. Eso es imposible, pues nadie puede colocarse a la altura de Dios y de sus decisiones, es decir, de la manera en que él decide tejer su trama. Las cosas mismas forman abismos inaccesibles y, ocurre entonces, como bien sabe Ulises, hombre intolerante de los límites, el naufragio. El intelecto, insiste el poeta, debe fundamentar sus descubrimientos en la autoridad de la revelación, resolver la duda en la fe, cierto de que con ello podrá ver a Dios cara a cara. En Dios, aquella verdad que se presenta en la vida sensible *per speculum et in aenigmate*, será diáfana. Según Dante, lo que nos dará acceso a la visión precisa de Dios es la fe, pero la fe en la Comedia, aunque esto él jamás lo hubiera dicho; este instrumento de conexión directa parece ser más bien la poesía, pues es ella la que lo lleva de la mano hasta el cielo último, el Empíreo, que contiene la forma de la divinidad. Cabe decir que esta forma coincide por completo con la poesía, no hay manera de separarlas:

Como aquel que en el sueño ha visto algo, / que tras el sueño la pasión
impresa / permanece, y el resto no recuerda, / así estoy yo, que casi se ha
extinguido / mi visión, mas destila todavía / en mi pecho el dulzor que
nace de ella. / Así la nieve con el sol se funde; / así al viento en las hojas
tan livianas / se perdía el saber de la Sibila.

Dios como la mancha húmeda que queda sobre una piedra al derretirse la nieve, como los oráculos de la sibila de Cuma, escritos sobre hojas, extraviados por el viento que entra de

improvisado por la puerta. Estos tres tercetos son sublimes, y le anuncian al poeta su posterior visión del Supremo: “El círculo que había aparecido / en ti como una luz que se refleja, / examinado un poco por mis ojos, / en su interior, de igual color pintada, / me pareció que estaba nuestra efigie: / y por ello mi vista en él ponía”.

Este pasaje podría fácilmente añadirse a la larga lista de cosas que Borges ve en el *aleph*. De hecho, Dante también parece estar observando uno. En el círculo segundo, que parecía desprenderse del primero como luz reflejada, se le destila al poeta la imagen de la figura humana. La mayoría de los críticos, justamente, interpretan eso como la “condición técnica” que le permite a Dante, como hombre, ver la esencia de Dios, en la que todas las variadas formas del mundo adquieren claridad. Este es el sentido del sacrificio de Cristo, el obsequio del redentor: permitir a los mortales ver el rostro de Dios. Sin embargo, lo que observa Dante es la imagen del hombre, es decir, de sí mismo, como si él se incorporara a su visión y, desde allí, se viera a sí mismo viéndose. Otra versión, en suma, de una historia que cae dentro de otra, sin posibilidad de salirse de este embrollo. Quizá la poesía sea el único medio para llegar a esta verdad. Pero esa verdad cobra aspectos diferentes dependiendo de quién la mira. La de Eugenio Montale, gran poeta italiano de mediados del siglo pasado, se antoja terrible al hombre común:

Tal vez una mañana, andando en un aire de vidrio, / árido, al volverme
veré cumplirse un milagro: / la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de
mí, con un terror de borracho. / Luego, como en una pantalla, acamparán

de pronto / árboles, casas y cerros para el consabido engaño. / Pero será
muy tarde y me iré silencioso / entre los hombres que no se vuelven con
mi secreto.

Montale alcanza a ver, gracias a la poesía, lo que los hombres que no se vuelven jamás verán: el vacío, la nada. Nuestros órganos de la vista nos obligan a poner la mirada hacia adelante y, aunque podemos con facilidad voltearnos para intentar descubrir qué hay detrás, eso no resolvería de manera alguna nuestra inquietud, puesto que lo que veríamos al volvernos sería otra vez una gran pantalla colocada delante de nosotros. Para el doctor Parnassus, la manera de despistar esta ley de la materia que nos impide ver el revés es remover el velo de la pantalla que tenemos ante nosotros, rasgar el telón. Sabemos que este salto hacia la nada es peligroso, y muy pocos son aquellos que están dispuestos a darlo. El miedo avasalla a la mayoría, la cual deja que sean otros los que le digan qué es lo que hay más allá de este mundo y, lo que es peor, cómo hay que conducirse para alcanzar esa tierra prometida. Por eso fue importante que fuera un personaje de la talla de Panurgo quien nos invitara a traspasar la entrada de este espejo, pues la risa, la mofa, el pitorreo, la carnalada, o cualquier otro epíteto de ese tipo, definen la actitud adecuada para aguantar, cuando ya creamos estar a punto de contemplar la pura verdad, la desilusión de vernos en un sueño. Yo, como todos, no soy ajeno a esta ley, de modo que entre todos aquellos que cayeron en mi *Imaginarium*, en una de las historias posibles de este universo, existirá un doctor Panurgo, quien, obcecado por la curiosidad, decidirá participar en el espectáculo. Es posible que esto ya haya

sucedido, y no una vez, sino muchas; por ejemplo, en este escrito. Muchas veces, como Rebelais al bajar por la boca de Pantagruel, he caído en el mundo del que había pensado ser el demiurgo; y siempre me he perdido. La literatura, en particular la novela, nos permite rebasar ese límite, a saber, el del espejo que apenas refleja, volteándola, la pantalla colocada ante nosotros, dándonos de tal forma acceso al mayor de los personajes que hemos creado: nosotros.

En el último capítulo de *Elizabeth Costello*, titulado “La Puerta”, la protagonista, quizá ya dentro de un sueño, describe los últimos momentos de su vida: está ante un tribunal que le exige precisar una lista de todo aquello en lo que cree. Ella responde que, por ser una escritora, no se siente autorizada a creer en nada; es más: creer, para el escritor, es una restricción imperdonable; o por lo menos lo es creer absolutamente en algo, puesto que si ella se pusiera a juzgar y a colocar bajo categorías rígidas la variedad del mundo (en la que se incluye, desde luego, la conducta humana), no tendría derecho a crear ningún personaje ni a imaginar ninguna situación. No podría, dicho con palabras simples, urdir ninguna trama. A los escritores se les pide abjurar de su principio en la no creencia; de lo contrario, es decir, si el tribunal decidiese hacerlos pasar al más allá sin haber ellos experimentado la humillación de entregar la lista de sus creencias, desafiarían a la autoridad de Dios, el único autorizado en no creer, en ser lo que se le ocurre ser.

Pero habrá una historia en la que este Dios presumido será puesto, por mano de otro creador no menos ingenuo que él (su nombre, en esta circunstancia, es José Saramago), en los zapatos de un náufrago que ha extraviado a su compañía, la cual, en

una noche de espesa niebla, impelida por su propósito de entregar, lo antes posible, el elefante Salomón al archiduque Maximiliano de Austria, había partido del lugar mientras aquél dormía profundamente. El náufrago despierta, no ve a nadie, se impacienta y, al cabo de un rato, empieza a asustarse en serio, pues la niebla está tan espesa que ni el más afilado de los cuchillos podría cortarla: “¿Y si de un rincón saliera una jauría de lobos? ¿Y si la noche y la niebla duraran para siempre? ¿Qué hago, qué hago?” –piensa el hombre–. De improviso, un barrito ensordecedor, el del elefante Salomón, rompe el mutismo en que se había encerrado el silencio; el extraviado se endereza, tiende su oído hacia aquel ruido, esperando a que haya otro igual. Durante el tiempo de esa espera, el cuerpo se le tensa a tal grado que, más que un hombre expectante, parece una estatua labrada con desgana. Y Salomón lo contenta soltando otro de sus tremendos rugidos. La ruta hacia el campamento se hace, por fin, lo suficientemente clara como para que el náufrago emprenda enseguida el camino y llegue a puerto seguro. De por entre la bruma divisa el grueso de la compañía: los ojos se le llenan de lágrimas, un conato de felicidad se dispara desde lo profundo de su alma. Por ello, decide conducirse hasta el elefante con intención de agradecerle, pero no cuenta con la vigilancia de su *karnak*, quien, tras escuchar los motivos por los que el hombre ha resuelto aproximarse al animal, le dice que Salomón no ha soltado barrito alguno, que todo está en sus fantasías de desquiciado, y que cómo se atrevía, además, a importunar al pobre elefante, y de paso a él, su amo, quien aún debía recuperarse de las fatigas del día anterior. Pero eso al náufrago poco le importa, las reprimendas del *karnak* se le res-

balan por los oídos. A lo lejos, rumbo al amanecer, el hombre ve asomarse un cachito de sol que disipa la niebla y, con ella, él mismo se esfuma. ¿Será que ese que ha extraviado su camino sea el mismo narrador? Casi al final de su historia, él se pierde, pero la voz del animal, no importa si real o imaginada, llega a salvarlo, y cuando al fin este extraño personaje vuelve a encontrarse con sus compañeros de viaje, entonces desaparece, se evapora, pues la historia ya no lo necesita, puesto que ha llegado a su fin:

Lo cierto es que el sol, como una inmensa escoba luminosa, rompió de repente la niebla y la empujó a lo lejos. El paisaje se hizo visible en aquello que siempre había sido, piedras, árboles, barrancos, montañas. Los tres hombres ya no están aquí. El cornaca abre la boca para hablar, pero vuelve a cerrarla. El maníaco de los barritos comenzó a perder consistencia y volumen, a encogerse, se volvió redondo, transparente como una pompa de jabón, si es que los pésimos jabones que se fabricaban en aquel tiempo eran capaces de formar esas maravillas cristalinas que alguien tuvo el genio de inventar, y de repente desapareció de la vista. Hizo plof y se esfumó. Hay onomatopeyas providenciales. Imagínense que tuviéramos que describir el proceso de evaporación del sujeto con todos los pormenores. Serían necesarias, por lo menos, diez páginas. Plof.

Plof.

Xalapa, 4 de abril de 2018

Obras citadas

- ANÓNIMO (2017). *Las mil y una noches*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALIGHIERI, Dante (2014). *Divina Comedia*. Madrid: Cátedra.
- BERGERAC, Cyrano de y Hercule-Savinien (2005). *Historia cómica de los estados e imperios del Sol*. Madrid: Espasa.
- BIOY-CASARES, Adolfo (2005). *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra.
- BLOOM, Herold (2006). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1999). *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Alianza Editorial.
- . (2014). *Cuentos completos*. México: Debolsillo.
- BROCH, Hermann (2007). *La muerte de Virgilio*. Madrid: Alianza Editorial.
- . (2002). *El maleficio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BULGAKOV, Mijaíl (2012). *El maestro y Margarita*. Madrid: Alianza Editorial.
- BUZZATI, Dino (2012). *El desierto de los tártaros*. Madrid: Alianza Editorial.
- CALVINO, Italo (2004). *Ermitaño en París: páginas autobiográficas*. Madrid: Siruela.
- . (2006). *El caballero inexistente*. Madrid: Siruela.
- . (2007). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de (2004). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Madrid: Espasa.
- COETZEE, John Maxwell (2016). *Elisabeth Costello*. Madrid: Random House.

- COVATTA, Giobbe (1991). *Parola di Giobbe*. Firenze: Salani.
- DIDEROT, Denis (2008). *Jacques el fatalista*. México: Punto de lectura.
- . (2008). *El sobrino de Rameau*. Madrid: Verticales de bolsillo.
- ECO, Umberto (2012). *El péndulo de Foucault*. México: Debolsillo.
- ENDE, Michael (2015). *La historia interminable*. Barcelona: Alfaguara.
- FLAUBERT, Gustave (2009). *Madame Bovary*. Barcelona: Tusquets.
- y George Sand (2010). *Correspondencia*. Barcelona: Marbot.
- FREUD, Sigmund (2006). *Autobiografía: historia del pensamiento psicoanalítico*. Madrid: Alianza Editorial.
- GOETHE, Johan Wolfgang (2006). *Fausto*. Madrid: Alianza Editorial.
- . (2009). *Viaje a Italia*. Madrid: Zeta bolsillo.
- GRAVES, Robert (2005). *La hija de Homero*. Madrid: Edhasa.
- HERÓDOTO (2004). *Historia*. Madrid: Cátedra.
- HOMERO (2006). *La Odisea*. Madrid: Cátedra.
- . (2007). *La Iliada*. Madrid: Cátedra.
- HAWKING, Steven (2002). *El universo en una cáscara de nuez*. Madrid: Crítica.
- KAFKA, Franz (2016). *El proceso*. Madrid: Valdemar.
- KUNDERA, Milan (2007). *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets.
- JAMES, Henry (2013). *Novelistas*. México: Páginas de espuma.
- JOYCE, James (2004). *Ulises*. Madrid: Cátedra.
- JUNG, Carl Gustav (2005). *Obra completa 12: Psicología y alquimia*. Madrid: Trotta.
- LEOPARDI, Giacomo (2017). *Diálogos morales*. Madrid: Biblioteca nueva.
- MAGRIS, Claudio (1997). *El Danubio*. Barcelona: Anagrama.
- MALERBA, Luigi (2003). *Il Pataffio*. Parma: Biblioteca parmigiana del Novecento.
- MANN, Thomas (2004). *Doktor Faustus*. Madrid: Edhasa.
- . (2009). *La montaña mágica*. Madrid: Edhasa.

- MANZONI, Alessandro (2001). *Los novios*. Madrid: Rialp.
- MUSIL, Robert (2013). *Tres mujeres*. Barcelona: Seix Barral.
- NIETZSCHE, Friedrich (2008). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Cátedra.
- O'BRIEN, Flann (2014). *El tercer policía*. Madrid: Nordica.
- ORWELL, George (2013). *1984*. México: Debolsillo.
- PITOL, Sergio (2006). *Los mejores cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- POLO, Marco (2004). *Il Milione*. Milano: Delfino editrice.
- PROUST, Marcel (2011). *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza Editorial.
- REBELAIS, Françoise (2011). *Gargantúa y Pantagruel*. Barcelona: El Acantilado.
- RUSHDIE, Salman (2009). *La encantadora de Florencia*. Madrid: Random House.
- SAND, George (1990). *Historia de mi vida*. Buenos Aires: Parsifal Ediciones.
- SARAMAGO, Jorge (2010). *El viaje del elefante*. México: Punto de lectura.
- SCIASCIA, Leonardo (2008). *El día de la lechuga*. Barcelona: Tusquets.
- . (2009). *El teatro de la memoria*. Barcelona: Tusquets.
- SHAKESPEARE, William (2000). *Hamlet*. Madrid: Cátedra.
- STERNE, Laurence (2006). *Tristram Shandy*. Barcelona: Alfaguara.
- SVEVO, Italo (2017). *La conciencia de Zeno*. México: Debolsillo.
- TABUCCHI, Antonio (2006). *Nocturno hindú*. Barcelona: Anagrama.
- TWAIN, Mark (2011). *El diario de Adán y Eva*. México: Ediciones Gandhi.
- VILA-MATAS, Enrique (2008). *El viento ligero en Parma*. México: Sexto Piso.
- WOOLF, Virginia (2003). *Orlando*. Madrid: Alianza.

Índice

Prólogo	7
El universo en la tapa de un libro (parte I)	16
Borges, lector de la historia interminable	34
Flaubert escribe cartas	46
Si quieres saber quién eres, escribe una historia	65
El embustero de Occidente	83
Alguien se echó un gran pedo La fausta ciencia (parte I)	131
La fausta ciencia (parte II)	139
El tercer personaje	149
El Monstruo	173
Los hijos de Homero	192
La montaña mágica	225
Panurgo Rey	249
El universo en la tapa de un libro (parte II)	273
Epílogo	290
Obras citadas	299

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
EL IMAGINARIO MUNDO DEL DOCTOR PANURGO, de Francesco Panico,
se terminó de imprimir en mayo de 2021 en
Lectorum, S.A. de C.V., Belisario Domínguez 17, Loc. B, col. Villa Coyoacán,
CP 04000, Ciudad de México, tel. 55813202.
La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.
En su composición se usaron tipos ACaslon Pro y Gill Sans.
Cuidado de la edición: Leticia Cortés Flores.
Maquetación: Víctor Hugo Ocaña Hernández.

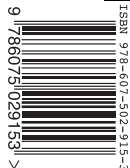
E

L IMAGINARIO MUNDO DEL DOCTOR PANURGO es dos cosas a la vez: una autobiografía intelectual y un ensayo sobre la estética de la novela. En cuanto a la primera, el texto es un desfile de lecturas cuyo orden es responsabilidad casi exclusiva de la memoria. Una memoria sin duda caprichosa, reticente a la secuencia cronológica que, sin embargo, dispone sus materiales de una manera lo suficientemente atenta para que el narrador, su propietario, no tenga que esforzarse demasiado por sistematizarlos según un plan de composición previo. En lo que concierne al segundo, este texto pretende ser un amplio comentario sobre la estética de la novela y las relaciones que la unen con las esferas de la vida y de la construcción del sujeto. Si se acepta el postulado de que la memoria no pasa de ser un voluminoso relato de nuestra experiencia del tiempo desde el presente de la escritura, entonces cada vida es un curioso coctel de realidad y ficción, puesto que, cuando intentamos reconstruir la secuencia lineal de nuestra historia, nos percatamos inmediatamente de que muchas de las partes que la componen las estamos, literalmente, inventando.

De eso se desprende que una autobiografía intelectual como esta sea, paralelamente, una reflexión sobre el arte literario y el impulso creativo, rara mezcla de anhelo de la unidad y de rudo ejercicio irónico.



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial



9 786075 029153 >

ISBN 978-607-502-913-3