



JUAN FERNANDO
COVARRUBIAS

*Las disputas entre
la mosca y el hombre*



LIBROS INVISIBLES

L A S D I S P U T A S E N T R E
L A M O S C A Y E L H O M B R E
D E *Juan Fernando Covarrubias*

Instagram: *@juanfer.covarrubias.p*

Twitter: *@juanfercovarrub*

Todos los derechos reservados conforme a la ley
D.R. © 2021 Por la obra: Juan Fernando Covarrubias
D.R. © 2021 Por la edición: Libros Invisibles
Primera Edición: 2021

Cuidado editorial: Punto&Coma, editores
Imagen de portada: Depositphotos. Pagados los Derechos
de reproducción bajo licencia estándar, y/o Pexels, licencia
Creative Commons Zero (CCo Content).
Ilustraciones de la versión digital: Daniela Cordero.
Fotografía del autor: Diana de la Mora.
Diseño editorial: Jorge Díaz Barajas.

Proyecto gráfico e impresión: Punto&Coma Editores,
distribuido bajo el sello editorial Libros Invisibles.
informes@librosinvisibles.com
www.librosinvisibles.com

Guadalajara, Jalisco. México.
Tel. 33 14822765

ISBN-13: 979-8466-99964-8

Esta obra se terminó de imprimir en octubre de 2021.
Impreso y hecho en México.
Printed and made in Mexico.

Queda estrictamente prohibida la reproducción parcial o
total de los contenidos de esta obra por cualquier medio
o procedimiento, sin para ello contar con la autorización
previa, expresa y por escrito de los autores y autoras e
instituciones titulares de los derechos.

PUBLICAMOS MUNDOS POSIBLES
MIEMBRO DE LA LIGA DE EDITORIALES INDEPENDIENTES
«Publicado con independencia, esperanza y fe»

JUAN FERNANDO
COVARRUBIAS

Las disputas entre la mosca y el hombre



LIBROS INVISIBLES
COLECCIÓN SUITE DEL INSOMNIO

*A Mabel,
por llegar, por estar, por quedarse*



ILUSTRACIÓN: DANIELA CORDERO

¿No soy yo/ una mosca como tú?/

¿O tú no eres/ un hombre como yo?

—WILLIAM BLAKE, *Cantos de la experiencia*

Hagamos como si todo hubiera surgido del mismo tedio.

—SAMUEL BECKETT, *Molloy*

ÍNDICE

UNO

El disimulo de las obligaciones

13

DOS

*Las disputas entre la mosca
y el hombre*

23

TRES

*Al buen entendedor,
una mentira*

31

CUATRO

El azar es una trampa

47

CINCO

Alguien más estaría muriendo

63

SEIS

Por razones un tanto burocráticas

71

SIETE

*Del tedio al viaje.
Del viaje al regreso*

83

OCHO

Retazos de sol y tiempo

93

NUEVE

El paseante y su rara impunidad

109

DIEZ

Itinerario de un robo

117

ONCE

*Un trozo de grasa
junto a la carne*

127

U N O

El disimulo de las obligaciones

*Se preguntó, fugazmente, con qué había
llenado las horas hasta ese momento,
pero no supo responder a esta pregunta.*

—IMRE KERTÉSZ, *Liquidación*

LOS GUSTOS DE ALFONSO CASTRO PASABAN POR LO REFINADO Y lo preciosista. Era afín a la absenta y el ajeno, sentía predilección por los goces del éter y era un «sediento de sensaciones nuevas». Había en él esa disposición al disfrute de lo liberador; del no hacer nada, podría decirse. Este personaje de Bernardo Couto en “Blanco y rojo” (contenido en el libro de cuentos *Asfódelos*) encarna la imagen más cercana al sosiego. Quizá pariente de esa aura que predomina en la actualidad, por ejemplo, del filósofo, o —para acercarnos a la definición que de sí daba Alejandro Rossi— del que filosofa: un espécimen raro, de

barba larga, con costumbres que dan para habladurías y cuya mayor parte del tiempo se queda mirando el vacío o siente que ha abolido las leyes porque flota sostenido en una hamaca y vive metido en el humo de su tabaco.

Toda esa parafernalia que rodeaba el gusto por el arte y su desprecio por las formas y voluntades de los afanosos, le daba a Castro el derecho de ausentarse del transcurso cotidiano de las horas. Su noción del mundo le venía no por inmiscuirse en los hechos terrenales, sino precisamente por su alejamiento de lo banal y lo que interesaba a la mayoría de la gente. Alega: «¡Un loco, evidentemente no lo soy! [...] Soy un enfermo, no lo niego, un enfermo, sí, pero un enfermo de refinamientos».

Alfonso Castro sabe que pensar es el principio para hacer o, en todo caso y si así se decide, para no hacer. Una postura cercana al filosófico dejar pasar, dejar hacer. Alejandro Rossi, en el *Manual del distraído* escribe que se cuida de «pensar solo a ratos, con toda la intensidad que se quiera, pero no continuamente». Y lo hace sabedor de que el pensamiento (o la acción, por mínima que fuere, que se desprende de tal proceso) acaba en lo profundo de la vida, como si cada que emprende la búsqueda de cualquier punto o realiza una nimia acción quisiera dar con el centro de la Tierra. Tarea de suyo inestimable. Pero mis pretensiones no aspiran a tamaña decisión o escasa hazaña, me basta con montarme en el caballito del carrusel y ver, lánguido y satisfecho, el desfile de los días, a los que me acomodo desde un extraño sonambulismo diurno. Suena aventurado, sí, pero bien se dice que antes de los tiempos y del verbo fue el pensar.

Con meridiana claridad he venido a darme cuenta de que paso las jornadas inmerso en una nebulosa semejante: la desazón del sonambulismo diurno, como la depresión en algún momento de la vida, es más que un estado a chaleco de la condición humana; en muchos es una aspiración, un trabajo a perfeccionar como el tipo doloroso del cuento de Amparo Dávila que a cada golpe que la vida le daba ascendía un grado en la escala del sufrimiento y el dolor; y de ello se sentía satisfecho en lo íntimo. El mío tal vez se trate de un sonambulismo inducido. No gracias al ímpetu inyectado de algún tipo de droga o por efecto-consecuencia del mucho dormir, sino por pura dejadez y por ese descaro de querer ver cara a cara lo inhabitable: los sueños, los terrores, las fantasías, los miedos; todo eso que se aspira a tocar, para bien o para mal, en algún punto determinado de la existencia.

Sé de cierto que se trata de una rara y permanente sensación de languidez lo que me ataca. Desde hace semanas, tal vez meses, las horas —que continúan siendo veinticuatro para mi mayor desasosiego— con su rostro desteñido y a paso falso de caracol —porque le imprime prisa cuando le apetece o se estaciona en un punto cualquiera sin meditarlo ni avisar siquiera— se me abalanzan y me dejan convulso, noqueado tras el intercambio de golpes. No he sabido ser un boxeador en los requiebros de la vida, mucho menos en cuestiones meramente inútiles. A las primeras luces doy la vuelta, me pongo la bata y abandono el ring. No hay en este enfrentamiento con el tiempo, sin embargo y como puede preverse, ningún atisbo de velocidad. A esta le rehúyo como una peste. «Thomas de Quincey

entendió que la velocidad era una forma de ver que excedía a la mirada. A ella se llegaba siempre demasiado tarde», escribió Vivian Abenshushan en *Escritos para desocupados*. Demasiado tarde me llega la hora. A menudo demasiado tarde.

Ese falso paso de caracol del tiempo se acomoda al ritmo de mis pasos. Me digo a cada rato, como para justificarme, que no hay por qué imprimirle prisa a lo que viene al encuentro. Esa velocidad de la que habla Abenshushan tiene su antecedente en el mismo De Quincey, quien se refirió a ella hacia 1849: el novelista inglés vaticinó que en el fondo de la velocidad acechaba la muerte súbita, un hito al que no pretendo asomarme por lo pronto. Esquivo ese abismo convencido porque a la prisa, como hacía Phileas Fogg en *La vuelta al mundo en ochenta días*, he sabido sacarle la vuelta, desterrarla en cuanto me harta —que es pronto.

Dicha velocidad a la que alude De Quincey es un fenómeno que en esa época apenas se estaba gestando y que adquiriría cada vez mayor número de adeptos que la llevaron hasta rebasar sus propios alcances. Por ejemplo, quienes trepaban a un coche correo (jalado por caballos) con la intención de ver pasar objetos, sitios y personas a un ritmo que consideraban vertiginoso. Una vorágine que, en la actualidad, entre otras defenestraciones, provocaría solo risa. La incipiente experimentación con drogas aportaba otro tanto en este despegue terrenal. La mezcla conformaba una bomba. Quienes experimentaron una y otras, o las dos conjuntamente, se acabaron de un solo sorbo sus días.

Como salmón que hace acopio de sus últimos arrestos, voy en la dirección opuesta a este raudo acontecer que me circunda. Recuerdo al Duque Job que cierta tarde mira a diestra y siniestra las calles cenagosas de la Ciudad de México desde un tranvía. Entronado en un asiento mientras la gente sube y baja y el vehículo se detiene y avanza, el duque tiene el tiempo suficiente para imaginar las vidas de esos tranviantes. De un hombre piensa y concluye que tiene tres hijas y de una mujer que va en busca de su amante, cuya cita tiene su punto de encuentro en el atrio de una iglesia. Ahí descubrimos entonces la mecánica: su paseo de tarde de lluvia entonces no es tal, sino un movimiento que todo el tiempo apela a la conjetura: las historias inician y concluyen donde él lo determina, y las salpica de detalles o ahonda donde más le parece. Un pasatiempo propio del viejo sonambulismo diurno. No hay un modo de desmentir al duque ni de afirmar, aun cuando se quiera, aquello que ve y que al instante transcribe para el lector. *La novela del tranvía*, más que crónica costumbrista de una tarde citadina, desborda el molde de la pasividad y el aburrimiento. Las calles del centro son caldo de cultivo para este empeño en la conjetura, en la imaginación de vidas.

«Hagamos el movimiento, porque el reposo nos ha corrompido» sentencia “Dios” en el primer texto que aparece en el *Inferno* de August Strindberg. Se trata de la obra de teatro “Coram populo” que abre el volumen del autor sueco. Este sonambulismo que me atenaza en los tiempos recientes tiene una característica que prima soberanamente sobre las otras: circulo en un mentiroso estarse quieto, como un tranvía que

parece que avanza y que en su frenar poco a poco se desliza; porque el solo vaivén de las manecillas del reloj, del viento que susurra las tardes y cimbra el ventanal que tenemos por muro en la oficina, inducen a un estado ralentizado y somnífero que acaba aboliendo cualquier empeño por ponerse el delantal y encarar las horas cotidianas del trabajo. La caída, o el negarse a no hacer, eso es el sonambulismo que me ha hecho rendirme sin dar apenas pelea. Esa imagen de Alfonso Castro y el puñal levantado por su brazo para darle muerte a una mujer se estaciona en mi cabeza y me hace retroceder —también a mis impulsos— porque al tiempo es imposible enervarle sus manecillas para que acaben dislocadas.

A riesgo de hacerle al absolutista he de declarar que me niego rotundamente a enrolarme en esos ejércitos que hacen de la prisa no solo su *target*, sino su única motivación entre tanto desajuste y despliegue comercial —y, por ende, banal, decadente— que inunda las ciudades. Hoy los tiempos en que acontece la vida no se ajustan a los parámetros que demanda mi ritmo más bien lento, de pensar y repensar; aunque no es descabellado descartar que suceda al contrario, que tal vez sea yo quien, encarnando ese Luzbel del que habla Strindberg, me niegue desde los adentros a encuadrar mis acciones y pensamientos en un círculo que se cierra inexorable ante mis ojos. Los militantes de tal despropósito incluso tienen un particular sonido al caminar, ya sea que chancleteen, que arrastren los pies, que pisen de lado, que se empeñen en dotar de extraños sonidos su ir de un lado a otro. Yo opto por caminar en el silencio.

El sonambulismo que me atribuyo es también un modo de anteponer un escudo ante tanto ímpetu desgastado e inútil. Hace días, sentado en mi sillón de lectura, en medio de una página de *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata, me preguntaba a dónde se habían ido mis lecturas, a dónde se irían incluso las venideras; tras esas dos preguntas llegué al límite, a entrever el abismo: ¿dónde acabaría la que en ese momento estaba haciendo? De la lectura (o de la literatura, que para este caso es lo mismo), Borges nos legó una piedra oscura que brilla entre las perlas: no puede cambiar el mundo, esa es una de sus grandes debilidades. El autor argentino, pesimista y optimista cuando se lo proponía, colocó bajo el microscopio el quehacer de los escritores, y el suyo propio entre esa nómina interminable. Se autoinfligió el dardo certero de la desilusión: no logramos gran cosa con la lectura y, de paso, con la literatura. ¿Para qué, entonces? Incluso, ¿para qué preguntarse hacia dónde van los afanes de lectura si cerrado el libro la vida espera con sus fauces abiertas, con su desencanto acendrado y peligroso?

La ensayista estadounidense Susan Sontag reivindica este quehacer a tiempo: «Leer es mi entretenimiento, mi distracción, mi consolación, mi pequeño suicidio» (diario). Una compañera de trabajo, cierto día en el elevador me atajó con una pregunta que me inquietó: «¿Para qué cargas un libro siempre, a poco sí lo lees?». Por toda respuesta sonreí, y ella insistió: «¿De qué te ríes? ¿Es solo para apantallar?». Quise decirle que padezco eso que en *Liquidación*, Imre Kertész llama «enfermedad profesional»: frases, palabras, párrafos y versos componen

la materia y el único interés de un tipo que se aferra a un viejo romanticismo ya casi desterrado: el de que se entiende a solas con sus demonios con la única mediación de la lectura. «La literatura es la trampa en la que uno cae», le abona a este discurso Kertész. «O, para ser exacto, la lectura. La lectura como droga que difumina agradablemente los perfiles implacables de la vida que nos domina». El apego a tal postulado me ha salvado de tirar mis libros a la basura y desintoxicarme con una alta dosis de horas de televisión pública de entretenimiento desconfiable y decadente.

En medio de esta balacera de sensaciones y diatribas que me hurgaban la cabeza, llegué hace días a mi casa: a punto de cruzar la calle para entrar al edificio de apartamentos un automóvil se me echó casi encima con tal velocidad que parecía que quisiera impedir que otros peatones y yo nos aventuráramos a llegar al otro lado. La mujer joven que manejaba me trajo la imagen de lo que en la oficina de algún modo u otro acontece a diario: innumerables conversaciones entre quienes desean tener su primer carro, entre quienes intercambian opciones para analizar cuál se acomoda mejor al presupuesto; unos a otros se convencen de que en estos afanes lo primordial es agenciarse una buena máquina, a bajo precio y si de edición reciente, mucho mejor. En esta materia, como en tantas otras, llevo la contraria: dejé de manejar porque me agotó mentalmente, porque he echado en falta esas horas que he perdido metido en un tráfico vehicular que cada día se alarga como una serpiente que sacara una cabeza y luego otra hasta alcanzar una distancia difícil de medir. Ahora sí, como se dice continuamente,

«mientras ellos van, yo ya vengo». Prefiero, a todas luces, este sonambulismo que me aleja de todo afán de movimiento que, por disparatado y poco elocuente, me arrincona en los días y apenas me deja ánimos para asomarme al mundo.

Paso la mayor parte del día en inestable estado de desconecte. Una oficina, sin embargo, no parece ser el sitio más propicio para este disimulo de las obligaciones, para este dejar pasar, dejar ir filosófico que me empeño en cultivar. Esa «holganza espiritual» como la llama Kertész. Al final de la jornada, todos los días, sobreviene quizá el aletargamiento mayor: permea la sensación de que he desaprovechado el tiempo. Es una sensación insana, porque aprovechar y desaprovechar son verbos que se deslizan más allá de los márgenes de mis prioridades. Al menos, como colofón de este tan insistente sonambulismo diurno. Ensimismado, respirando con dificultad, de pronto vuelvo de esa inconciencia y miro, alternadamente, hacia todas las direcciones con la muda intención de aquilatar aprisa en qué sitio me encuentro, quiénes me acompañan, el día y la hora y lo inmediato anterior o aquello que iba a hacer antes de perderme en mi indefensión.

Como a Alfonso Castro, un refinado y esteta, quien fue juzgado por asesinato por un jurado integrado por un dueño de dulcería, uno de tienda de abarrotes y un distinguido prestamista, concluyo que este sonambulismo diurno no es otra cosa más que una ironía para un empleado de oficina, una singular ironía que apela a mis últimas fuerzas, a mis restos de cordura, a mis empeños por abandonarme a una profesión para la cual no hay beca posible ni sueldo suficiente: el sosiego, ser

un sosegador de mí mismo y, quizás, pasado el tiempo, alguien que sea capaz de aplacar el desasosiego de todo aquel que se le acerque en busca de alivio.

D O S

Las disputas entre la mosca y el hombre

MAURICE MAETERLINCK HIZO UNA DENUNCIA QUE NO HA TENIDO seguidores —aunque tampoco detractores a ultranza: la mosca, desde las fábulas de Esopo hasta Jean de Lafontaine (y sospecho que más allá), ha sido el animal más calumniado. Y yo aquí no pretendo reivindicarla, únicamente desplegar un muestrario de sus actuaciones.

De entrada, me pregunto si este renglón que escribe Henri Barbusse en *El infierno* (que utilizó como epígrafe Augusto Monterroso en su *Movimiento perpetuo*) se inscribirá en el anatema de Maeterlinck, respecto a que tres moscas consumen un cadáver tan aprisa como lo haría un león. ¿Tres insectos ante el voraz trascabo de unas fauces bien trabajadas y dispuestas? Tal vez. Sabrá por qué lo dice Barbusse. Pero desde que leí esta

apreciación suya no deja de inquietarme y producirme pesadillas. La compartí con unos amigos y enseguida se desató la polémica. Más de alguno dijo tener ganas de atrapar una y examinarla a conciencia por horas, incluso por días si fuera necesario, en busca de una dentadura minúscula pero poderosa. Lo hicieron. Y descubrieron que no la tiene.

Es seguro que hay quienes pondrían en entredicho las posibilidades de destrucción y barbarie de la mosca que sugiere este renglón de *El infierno* si se piensa en su aparente debilidad; pero, por el contrario, yo no, porque la considero un digno rival, un oponente que planta cara a muchos sin importarle su desventaja corporal o su poco talante cazador. Incluso, reflexiono sobre su vieja insistencia de hacer acopio de animadversión, por ejemplo, de los comensales sentados alrededor de una mesa. Para ello le basta pasearse en torno, aparentemente llevando un vuelo despreocupado y a la deriva. Históricamente le ha sacado bastante provecho a este actuar que nos resulta zumbón e insulso.

El estado de ánimo general del ágape puede alterarse en definitiva si alguno de los presentes deja que la mosca, parada en el filo de su vaso de limonada o sobre el pan embarrado de mayonesa, se haga vieja, se relama las patas y trague de a poco hasta quedar ahíta mientras observa la parsimonia de quienes parecen flotar a su alrededor. Para no dar más tiempo a que se cueza el desaguisado el punto de partida para el comensal es, en realidad, el punto de llegada: soltar un manotazo despiadado y con ira suficiente. Las moscas tragarán como un león,

pero todavía están al alcance de la mano, o de esa extensión del brazo llamada matamoscas.

Una mosca no hace verano, es seguro. De modo que un enjambre no escapa al matamoscas aunque, sin importar el material con que esté hecho, uno improvise para emprender un ataque y alejarlas; Juan Zamudio vende palomitas de lámina en la plaza de Placeres (lugar donde ocurre toda la cuentística y novelística de Jesús Gardea), en épocas en que el calor alcanza temperaturas fabulosas, pero no ha podido acostumbrarse a la impertinencia de las moscas que le zumban continuamente la cabeza, los ojos, la soledad. Se defiende de ellas con un periódico hecho rollo (su matamoscas improvisado) y las aplasta contra la madera, la pared, contra su cuerpo desnudo y sudoroso que orienta en dirección hacia la calle, por donde entra un poco de viento con el que busca amainar la temperatura y la desesperanza. Las moscas de Placeres no son invencibles, son, a lo mucho, intrépidas y selectivas. Y Juan Zamudio las enfrenta. No sale mayormente bien librado, pero le queda la sensación de no sentirse derrotado ante aquel insecto que invade su casa a bandadas.

Si se atiende a lo que dice Barbusse habría que considerar, para futuras descripciones con afanes zoológicos y taxonómicos, el talante e instinto devorador de la mosca en sus diferentes estadios, más punzantes y asquerosos cuando es larva y ninfa que en su etapa adulta, donde ya ostenta un nombre por lo menos apantallante: moscón azul.

Al imaginarla en esa armadura de color vivo me viene a la memoria aquel pasaje de la novela *Salto mortal* de Luigi Ma-

lerba, donde alude al eterno zumbido de las moscas en el cielo italiano durante la guerra. Vuelan acorazadas, briosas. Sin embargo, el lector no sabe si las moscas son, en realidad, aviones enemigos, balas de cañón, reactores, hélices, o cualquier otro proyectil que atraviesa la ciudad en busca de un blanco. Las moscas y los aviones se confunden en ese cielo gris, mientras en la tierra el zumbido se amplifica, se ahonda, se bifurca, se ensancha, no acaba. Acalambra a los habitantes.

Minúscula para el hombre pero de tamaño enorme, zumbante pero siempre inoportuna, a la mosca habría que situarla en el lugar exacto de los devoradores y de aquellos que se empeñan en sacralizar lo que pasa de un estado sin defecto a uno de paulatina putrefacción. ¿Es en la mierda donde se le puede encontrar en su estado natural? Sí, pero no únicamente allí, sus horizontes abarcan territorios donde los despojos auguran un néctar, incluidas las frutas descompuestas, los alimentos que caducan en latas y la desintegración de la carne en hebras. En éstas se solazan, se embriagan, y en su éxtasis son pasto seco para cualquier cazador. Su primer nido, qué dudarlo, estaría en los basurales, en los comederos abandonados o sucios, en los tiraderos a cielo abierto y en todo aquel escondrijo que expela un aroma por lo menos nauseabundo. Fétido. Narcotizante.

Maume el Grabador hablaba con las moscas. Delirante, habiendo perdido la memoria, muerto de hambre y en los últimos días de su vida, Maume ya no reconocía los rostros, se sentía y se sabía ajeno de todo lo que lo rodeaba. Aunque todavía en este mundo, de la madeja de su cordura solamente pendían unos cuantos hilos. Escaso de posibilidades por en-

contrar un interlocutor a la altura, Maume contempla a aquellas moscas que lo rondan de la mañana a la noche y sostiene con éstas un encuentro inusual. Maume habla:

—Yo creo que he andado muy cerca de estar vivo. [...] En realidad no soy yo mismo. ¿Acaso eso es ser fantasma?

Sin embargo, lo más revelador del pasaje viene en la siguiente declaración ante lo dicho por Maume:

—En tal caso prefiero ser mosca —dijo la mosca.

Este pasaje de *Terraza en Roma*, novela de Pascal Quignard, revela un rasgo poco aventurado sobre las moscas: rondar al moribundo. Es sabido que allí donde un cádaver se seca al viento una nube de moscas le andará vigilando y posándose a intervalos sobre la carne que se deshace de un modo irreversible. Pero anticiparse a ese estado, es decir, vigilar el tránsito del moribundo hacia el otro lado, es un suceso del que Quignard nos da las primicias: Maume, exangüe, débil, sostiene un coloquio con aquellas moscas que no dejan de asediarlo, de contenerlo en su abismo personal y del que, ellas de algún modo lo saben, ya no podrá recular. Entonces sobrevendrá el momento climático de su actuación.

Del mismo modo en que un pavo real —seguro de su precario equilibrio al andar— se cuida de no precipitarse y moverse con prestancia, la mosca es un animal cauteloso, cuyos ímpetus contiene a sabiendas de que en la euforia encuentre su punto final. Con el moribundo Maume esto quedó de manifiesto.

En *Movimiento perpetuo*, Monterroso, al asirse de la frase de Barbusse en *El infierno*, apela a la identificación de la mosca como causante de hecatombes y la restitución del equilibrio a

un mismo tiempo. Poderosa y endeble, estos dos extremos conviven en su naturaleza. Más allá de su condición inquieta y de vuelo casi perenne, inmune al letargo y el desasosiego, la mosca posee una doble personalidad: es destructiva y diligente en el aseo, como si quisiera prever cualquier tipo de contagio pero, al mismo tiempo, se empeña en ensuciar con sus patas acolchonadas y pegajosas toda superficie a su alcance. En *Irrupciones*, Mario Levrero cuenta un episodio sobre el mosquito que aquí, con toda alevosía, emparento con la mosca: «Lo más irritante del mosquito no es la picadura, sino verlo cuando pica, cómo lo hace con un aire profesional, de fría eficiencia».

A la mosca se le encuentra en la luz, en el aire, en el calor y en la oscuridad, porque apenas duerme a intervalos, siete minutos a lo mucho en veinticuatro horas y después vuelve a su vuelo vociferante. Estas características la hacen tener, por consecuencia, una corta vida. En casos únicos, sobrevive apenas sesenta días. El promedio, sin embargo, es de menos de un mes, veinticinco días solamente. Animal fugaz. De vuelo fugaz. De vida y muerte fugaces.

La mosca es quizá el punto de fuga de una larga cadena de animales zumbones a los que por mucho tiempo hemos considerado molestos y generadores de disputas conyugales y familiares. Más de una discusión hemos iniciado y sostenido hasta el límite de la exasperación por la intromisión de estos animales en la cocina, en la sala, en el comedor, incluso en el dormitorio. Al lanzarse en su caza el hombre no hace una labor higiénica simplemente, sino que trata de darle pronta satisfacción a su inquina. Busca acabar de un solo envión con aquella

amenaza que, avanzado el tiempo, podría mutar y convertirse en una seria catástrofe.

En *Las moscas*, obra de teatro escrita por Jean Paul Sartre, Júpiter es el Dios de la muerte y de las moscas. Y una estatua suya, embardunados los ojos de sangre, preside la escena en que el Pedagogo, junto con Orestes, trata de saber el camino que han de seguir hacia la casa de Egisto. Pero nadie en el pueblo les da razón. Más aún, todavía no acaba de formular la pregunta el Pedagogo cuando ya los oyentes se marchan o le cierran las puertas o las ventanas en la cara y queda el silencio. Y el zumbido de las moscas en el aire. O, mejor, en los ojos del Tonto del pueblo, porque pareciera que chupan sus cuencas y habitan su cuerpo al entrar por esas rendijas. Son doce las que horadan los ojos del hombre. Se trata de moscas de carne, según interviene Júpiter —o Demetrio, venido de Atenas—, que dentro de unos años serán ranitas, porque están más gordas que las libélulas. Moscas que mutan en obesas criaturas, regordetas, infladas.

Monterroso hace un efecto de espejo con aquella verdad cristiana cuando sentencia, en *Movimiento perpetuo*, que «en el principio fue la mosca». Y de la mosca, entonces, vino todo lo demás. William Blake, en *Cantos de la experiencia*, lo establece con vigor al confesar que «soy igual/ a una mosca feliz/ tanto si vivo/ como si muero». Y en el mismo tenor lo dejó escrito José Emilio Pacheco en estos tres versos: «Cada vez que me creo importante/ llega la mosca y dice:/ no eres nadie».

No soy nadie.

T R E S

*Al buen entendedor,
una mentira*

La verdad es ésta: nadie miente del todo al mentir.

—PASCAL QUIGNARD, *Terraza en Roma*

Una mentira es un acto genuino, una verdad selectiva.

—*Los reyes del juego* (película mexicana)

PARAFRASEO A ITALO CALVINO: YO MIENTO COMO CONSIGO mentir.

La mentira es escudo. Hace pasar inadvertido al que la practica. Es intocable casi. Una verdad, por el contrario, nos hace susceptibles de sospecha, y nos expone a tal grado como si una multitud, con intención de linchamiento, nos aprehendiera y comenzara a desnudarnos para colgarnos en el centro de una plaza.

Mentir es un perfecto camuflaje: en el piso superior de la casa donde crecí vivía mi bisabuelo cuidado por una señora vieja, que no medía más de un metro cuarenta. De Aleja —era su nombre— decían en el barrio que por las noches salía a la calle y que, por su apariencia, había asustado a más de uno. No se comprobó nunca tal dicho, pero sumaban muchos los que afirmaban haberla visto. No del todo consciente de esa ira que la desataba y la metamorfoseaba en la oscuridad, dije mi primera mentira: tenía seis años cuando robé el dinero con el que compraría un litro de leche para ella y mi bisabuelo, pero cuando me acusó con mi madre —porque yo era el único que había subido aquella mañana— lo negué todo: sus ojos, cuchillos a medio abrir, quisieron traspasarme. Temblando por ser descubierto, a punto de la lágrima, sostuve la mentira.

«La maldad... había marcado en aquel cuerpo un sello de deformidad y decadencia. [...] al contemplar en el espejo a aquel ídolo desagradable, no observé en mí ninguna sensación de repugnancia, sino más bien un alborozo de bienvenida. Yo era también aquél». De este modo define el doctor Jekyll su transformación en místico Hyde en la novela de Robert Louis Stevenson. El germen y el derrotero del maldito Hyde pueden trazarse como el itinerario de una verdad vuelta mentira, es decir, en el fondo se trata del doctor Jekyll encarnando su lado perverso y desconocido. Sus esfuerzos científicos —según él mismo lo declara— fueron a caer en el descubrimiento de que en la naturaleza del hombre conviven dos condiciones: la bondad y la maldad. Inclinado al bien por educación o costumbre, el hombre siempre oculta —o le avergüenza o le asusta— el mal:

míster Hyde entonces hace lo que secretamente desea y maquina el doctor Jekyll. Porque el médico también lo confiesa: sin desearlo pasa de un extremo a otro por medio de la transformación carnavalesca y despreciable y encarna el mal como un gesto de felicidad desconocida hasta ese momento.

En el trayecto que se sigue para sostener una mentira, como me pasó con Aleja y como le sucede al doctor Jekyll, asoman complicaciones, desatinos y culpas, y entonces, secretamente, la concebimos como una forma de sobrevivencia. Y aún más, porque a menudo salta al camino más de algún contrincante dispuesto a intercambiar un par de golpes: siempre habrá quien proceda en honor a la verdad. En *La decadencia en el arte de la mentira* Mark Twain apunta que «la mentira se perpetúa porque es una institución fundada sobre los cimientos más sólidos de la necesidad». ¿Y qué mayor necesidad —me pregunto ahora— que sostener ya no digamos un engaño que pueda parecer minúsculo, sino la credibilidad misma —o la pretendida inocencia en el médico de Stevenson— ante quienes disponen y apuntan los fusiles en el paredón o ante una mujer vieja que con todo su poder acusa a un niño de robo —no por su edad no culpable?

El artista del hambre kafkiano engaña el cuerpo. A su cuerpo. Y no necesita mucho para mantenerlo a raya. Metido en su jaula, noche y día, a la vista de los visitantes del circo, el hombre pasa por alto el hambre y su cuerpo, endeble, esquelético, leve como un soplido, resiente este engaño, esta porfiada negativa al alimento. Sabe que si cediera al apetito sería casi como sucumbir a la verdad. Venido a menos en su prestigio

por obra de las nuevas atracciones que llegan a las pistas circenses, el artista del hambre es, en el fondo, un convencido mentiroso, un imaginador cuya pose desfalleciente es la punta de lanza de su número. El afán mentiroso es la esquizofrenia a punto de turrón.

Esta decadencia al ayunador le granjea, esporádico, uno que otro aplauso, y ese reconocimiento le sirve como pretexto para seguir(se) mintiendo. Le preocupa dar forma a su estado deprimente y poco venturoso: dedica la mayor parte de sus horas a enaltecer esa forma de mentira que es aguantarse el hambre, como si llegar a perder la vida merced a mantener ese delicado cuerpo cadavérico impidiera que, en efecto, por esa misma flacura pudiera morir en algún momento. Una paradoja que no se resuelve.

Esa hambre no saciada por voluntad propia constituye su más espectacular falsedad, que lo acompaña en su exhibición ante los espectadores, quienes pasado un rato de contemplarlo en el suelo de la jaula se aburren de su inmovilidad y acaban abandonándolo a su suerte, a su cada vez más creciente soledad. La soledad no es una mentira, pero en su caso, tampoco una verdad. El ayunador es un espécimen entre barrotes y ejemplo del más burdo embuste como espectáculo. «Si las circunstancias imponen la mentira –dice Twain–, ésta toma en tal caso todos los caracteres de la virtud». Este hombre, en todo caso, es un virtuoso. O, por lo menos, un virtuoso de éstos que no apelan a la grandilocuencia ni a los juegos de pirotecnia, ese deslumbramiento de cepa; sino a lo recio, a la más pura entereza: a esas últimas fuerzas de las que se echa mano cuando

el horizonte no es más que un tinglado de oscuridades. Su actuación no es engañosa, aunque tal vez sea engañoso el aplauso que le prodigan, la benevolencia que le ceden los espectadores por instantes, quienes incluso pagan por verlo. Aunque, pasado el tiempo, sin ningún miramiento lo dejen y vayan en busca de otra distracción.

El artista del hambre miente porque lo necesita. Y mentir ante el apuro nos concede segundos, minutos de inmunidad. Incluso en un franco enfrentamiento casual o cuando se busca responder a un cuestionamiento que pone en duda nuestro actuar —tan seguros que somos de que lo que hacemos no tiene fisuras ni llegado el momento de la prueba podrá resquebrajarse. En el cuento “El otro”, Jorge Luis Borges anticipó: «No podemos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo». El no engaño borgeano parte de esta premisa: Borges viejo se encuentra con Borges joven y entablan una conversación: el viejo no puede mentirle al joven respecto a lo que habrá de vivir porque el joven llegado el momento sabrá que algo no cuadra, y el joven tampoco puede aludir a una falsedad en cuanto a lo que le pasa o piensa hasta ese momento, porque Borges viejo ya pasó por esa edad antes, ya vivió lo que el joven vive y va a vivir. Y en esta particular situación no hay atajos que valgan o que encubran. Como se ve, se trata de un diálogo condenado a la verdad. Tan débil ésta y tan expuestos que nos deja. Michel de Montaigne ilustra esto con claridad en sus *Ensayos*, en el apartado “De los mentirosos”: «...el reverso de la verdad reviste cien mil figuras y se extiende por un campo indefinido».

En *La polémica de los pájaros*, Guillermo Fadanelli escribió que le cuesta trabajo entablar un diálogo con una persona culta, y que prefiere, por el contrario, hacerlo con el fontanero (cuyo oficio o la persona en sí, dicho sea de paso, no exenta el que sea culto). De donde se sigue que la pose artificiosa no sirve para mentir. A Aquiles, con el talón lastimado, caminando de lado, yéndose en picada aunque todavía sin tocar el suelo, se le ve proclive a mentir: su derrota no le viene por la herida en el talón, sino por no saber falsear su comportamiento en la batalla. Su valor lo traiciona.

Si falseamos lo que decimos resulta más sencillo hablar en todo tipo de reuniones o sobrellevar un tú a tú en la calle con un amigo poco visto en los últimos años e incluso con un desconocido, porque en principio se sale airoso de ese encuentro que estaba destinado a entrar en un túnel de silencio y desgana (el silencio, ya se sabe, es callar, es decir, no tener una mentira a la mano para decir). O de traición a la amistad, que por donde se le vea sería peor.

Existen pocas cosas que sean tan incendiarias como una mentira bien dicha, de esas que se sostienen hasta el último aliento. Y tiene un carácter incendiario porque detona la imaginación a un grado insospechado. La maquinaria que se echa a andar al mentir no tiene comparación con ningún otro mecanismo sobre la Tierra, ya sea un proceso natural o un invento del hombre. Pienso, por ejemplo, en el tendero del almacén de *Los adioses*, esa novela de Juan Carlos Onetti, quien desde el mostrador de su tienda tiene la potestad de conjeturar, declarar y desatar el engranaje de lo que se dice, pero también

de lo no dicho: a partir de sus pláticas con los parroquianos es que va construyendo la historia del hombre desahuciado que va a morir a ese pueblo y las dos mujeres que lo visitan: ¿esposa y amante? Es un sabelotodo mentiroso, inventivo, que mira aquel ir y venir «...como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado». Jugador empedernido, la mano que jugaba el tendero incluía la carta de la certeza: «En general, me bastaba verlos, y no recuerdo haberme equivocado», dice de todos los enfermos que llegan al lugar.

Ya hace muchos años, a punto de iniciar el combate, Oscar Wilde le quitó los guantes a los timoratos: «Si un hombre es lo bastante pobre en imaginación para aportar pruebas en apoyo de una mentira, hará mejor en decir la verdad» (*La decadencia de la mentira*).

Ser un individuo parco en palabras y maneras se acomoda con facilidad a quien tiene por costumbre decir la verdad, porque la mentira requiere de lucimientos, de poses llevadas hasta el desfallecimiento, de frases pomposas, de echar mano continuamente del costal de las metáforas para convencer a un auditorio de que el color aquel es verde, y no amarillo como todos lo perciben —o se afanan en percibirlo. «Hay, es verdad —dice Twain—, quienes pretenden no haber mentido. Pero esas personas viven engañadas por una ilusión. (Porque) Todo el mundo miente».

Elucubrar no es tarea para el pusilánime, ni para el timorato. Y no es que elucubrar depare una reputación considerable, pero por lo menos a quien miente no se le ningunea. En

su “Libro primero sobre la sátira”, compendiado en *La sátira latina*, Quinto Horacio Flaco impreca: «¿Hay algo que impida decir la verdad riendo?». Veamos el reverso de esta sentencia: ¿hay algo que impida decir una mentira con rostro serio? No sólo no hay impedimento, sino que el rostro adusto, casi en un gesto petrificado, es una vía alterna para alardear con lo que se dice y engañar al auditorio. Un argumento acerca del mundo –reflexiona Fadanelli en *Elogio de la vagancia*– no se acepta, se imagina. La elucubración, con la envergadura de sus alas abiertas, es una sombra que nos persigue los talones, que no nos deja ni a sol ni sombra y que, ya hechos suyos, es capaz de cambiar el temperamento de cualquiera –el temperamento entendido como las inclinaciones más íntimas y mejor recordadas–. No hay mejor paraguas en tiempos aciagos que una ventaja producto de la mentira. Más aún si provoca la risa, infiere la burla, alienta la carcajada descompuesta –toda carcajada tal vez lo sea–. «No hay comicidad fuera de lo propiamente humano», escribe Henri Bergson en *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*.

El elucubrador es un espectro de míster Hyde, una extensión, un doble: la transformación del doctor Jekyll en sus más grandes terrores e inclinaciones facciosas en la persona de Hyde tiene lugar por vía de lo que no se cuenta, lo que está oculto, como esas historias que buscan distraer con la referencia anodina de los hechos pero, al mismo tiempo, ocultan un devenir tremendo. Y lo que no se cuenta pero es visible está contenido en el espejo: la lección borgeana que Stevenson anticipa a cabalidad en su médico y su contraparte maldita. Cuan-

do míster Hyde se descubre como tal en ese reflejo, a sabiendas de que en el fondo es el respetable y apreciado doctor Jekyll, la alquimia alcanza una de sus cimas: el científico sabe que ha rozado las antípodas, porque aquel hombrecillo que lleva sus ropas holgadas encarna «la completa insensibilidad moral y la inclinación insensata a la maldad», que supone tan equívocas y lejanas para él. Es posible, lo descubre entonces el doctor Jekyll, ver el reverso del hombre sin salir de sí mismo.

En algún momento de su ensayo, Wilde reflexiona que la mentira no es más que el relato de bellas cosas falsas: míster Hyde, de quien todos aquellos que lograron verlo por unos momentos coinciden en que su semblante era deforme pero ninguno atinaba a situar o a definir los rasgos de tal deformidad, constituye en la vida del médico Jekyll su relato falso de belleza. O, para algunos, de fealdad. Esta confusión de las líneas de su rostro no es una cuestión que pueda calificarse de superficial, más aún, el asunto hunde sus raíces en el extravío: a estas alturas sabemos que no sólo la palabra es el único vehículo para la mentira, también lo es, y con una pasmosa certeza, el cuerpo: ese molde de colores pálidos al que pertenecemos y del que no podemos desprendernos por más que lo deseemos.

La predisposición a la mentira pasa incluso por asumir una cierta posición con ese cuerpo, y no precisamente atañe a hacer un mal. Hubo un tiempo en que la mentira fue la medida del hombre: el acto de diseccionar ese cuerpo constituía el último viaje hacia el entendimiento entre el mentiroso y el terco honesto. Lo demás, era invisible a la mirada y no susceptible de descubrimiento.

Hoy sabemos que los gestos, lo que se calla, lo que se hace con afán de distraer, el cuerpo todo, son el vehículo mejor legitimado para la mentira. El artista del hambre kafkiano lleva al límite esta tesis, pero no se queda en un mero planteamiento, lo comprueba desde su mínima apreciación. «...si la mentira es una virtud y una arte bella, y si no puede llegarse a la perfección en la virtud y en el arte sin la educación, ¿no se sigue que el hogar, la escuela pública, la prensa y la tribuna deben impartir la enseñanza de la mentira?», propone Twain a los connotados miembros de la Sociedad de Historia y Arqueología de la Universidad de Harvard. El personaje de Kafka, del mismo modo en que cultiva la virtud de la templanza ante el apetito, da de comer a su propia mentira: en el no tragar alimento va implicado asimismo un gesto mentiroso, el de distraer a su cuerpo para que sobrelleve los días sin menoscabo de su condición huesuda, apocalíptica.

Miente quien hace oídos sordos, se queda callado cuando alguien hace una pregunta que busca discernir un conflicto o, por lo menos, una polémica. En *El castillo*, todos aquellos que hacen dudar, o que no dicen todo lo que saben al agrimensor, mienten con todos sus dientes: decir a medias, sembrar la incertidumbre, generar el extravío, divagar en torno a verdades o declaraciones rondan el perímetro de la mentira y, al fin, por una rendija, ingresan a su centro. Los ayudantes, el posadero, el mensajero y sus hermanas, Gerstäcker, el maestro, el alcalde, la posadera: todos le escamotean al agrimensor lo que pasa en el castillo, las disposiciones respecto a su trabajo de agrimensor y, en general, todo lo que rodea su vida: su extraña llegada al

pueblo, su contrato como profesional, su incipiente relación con Frieda y su situación como forastero, de donde proviene la mayoría de su extravío y desazón.

«Sería mil veces preferible no mentir que mentir con poco juicio –vaticina Twain—. Una mentira torpe, carente de valor científico es, a veces, tan desastrosa como una verdad». Los dóciles al engaño acaban, al darse cuenta de la trampa, deseando parecerse a aquel bicho en que encarnó una mañana Gregorio Samsa. Quieren volverse inmunes y monstruosos, cualidades que por lo menos les den la posibilidad de aturdir a quien les miente en su propia cara: una buena mañana salen a la calle dispuestos a ver convertidas sus aspiraciones de paladines de la verdad en un motivo por el que celebrar llegada la noche. Al final, lo que cada uno busca a su modo y con las armas a su alcance, es darle forma a su muerte, porque la vida ya la tiene a la medida que la desea: la mentira.

Al darse cuenta de que uno es el burlado, es decir, al que le quieren vender como verdad una mentira, la primera sensación es de incertidumbre, de que se camina por grandes espacios que carecen de muros, de líneas, de puertas, de cualquier artificio que lo sujete a uno al plano más inmediato. Míster Hyde aparece en las noches londinenses con el sigilo de un fantasma: se desliza, inquieta, alardea y acaba asesinando. En la conciencia del doctor Jekyll pesa este proceder desquiciado, que amenaza con volverse tiránico, con dejarlo a la intemperie y a la veranda del desprecio público. Ante esa mentira enmascarada como verdad se abandona a la desazón y el desasosiego: el mero rostro de Hyde le significa una amenaza: tambalea su

seguridad psíquica, su equilibrio mental y su devenir cotidiano en su laboratorio. Y más allá de esto, horada mortalmente sus adentros, hasta entonces ecuánimes y absolutos. El hilo de Ariadna aquí carece de ovillo: el principio del Minotauro era decir lo menos posible. Es cuando comienza a hablar que se descubre cómo vencerlo.

Paul Auster escribe en *La invención de la soledad*: «En cuanto se sentía obligado (mi padre) a contar una parte de sí mismo, salía del escollo contando una mentira. [...] las mentiras le salían de forma automática y mentía por mentir». El mentiroso ha de ir resolviendo conflictos y nudos a medida que la falsedad que sostiene se vaya ramificando en una conversación: metido en su papel, con toda la seriedad de la que puede ser capaz. Si llegara a rozar apenas la desesperación, el mentiroso puede perder piso. Este avistamiento del final de su diatriba tiene una sustancial semejanza con aquel tipo, metido en sí mismo, que trepado en el último piso de un alto edificio se muestra dispuesto a conocer el vacío. Entre la mentira a punto de quedar al descubierto tras la caída del telón y el abismo del vacío, hay un milímetro de congruencia al que el mentiroso no apela ni en casos de extrema necesidad. Prefiere, en todo caso, apurar el veneno y no dar lugar al destanteo, que podría resultar fatal en su aspiración original. Un mentiroso desesperado es como un novelista que se entrapa con su historia: está cierto de que un argumento mal contado no encuentra otra salida que optar por las cañerías.

Macedonio Fernández, en *Cuadernos de todo y nada* se pregunta «¿qué es un humorista? El único oficio que respeta

el legítimo tiempo de los ociosos». Podríamos aventurar, siguiendo a Macedonio, que el mentiroso es otro tanto: un tipo que requiere del tiempo —traducido en disponibilidad y apertura— de sus interlocutores para recetarles unas cuantas frases mentirosas durante cualquier conversación, banal o sesuda. El mentiroso es un loco porque no sólo se regodea en esos castillos que presenta, orgulloso y presuntuoso, a quien lo escucha, sino porque la cerrazón de su mundo más cierto es, en realidad, los oscuros deseos de aquellos que procuran la verdad a todas horas. El tipo que apela a la verdad por sobre todas las cosas, a diferencia del mentiroso, es alguien que pronto pierde piso por el desgaste a que es sometido en su terquedad de dejar en claro todo. Dice Cicerón que es de locos persistir en el error. El mentiroso no envejece, se mantiene lozano, cada día con más vigor y buen pulso, porque nunca vuelve a empezar, su camino, siempre, está en movimiento.

Hacia las últimas páginas de *El castillo*, esa inacabada novela de Franz Kafka, la posadera y K. sostienen un acalorado diálogo sobre los vestidos de la mujer. K. apunta que no corresponden a su condición, que están pasados de moda y que ella no es lo que aparenta, al menos su vestimenta eso denuncia. Como una artista del hambre y la simulación: en el derroche —impropio para ella y su marido— y la apariencia —propia de su ser metiche y vengativo— la mujer sobrevive a plenitud. «Sólo veo que eres una posadera pero llevas vestidos que no corresponden a una patrona y que, por lo que sé, tampoco lleva nadie en el pueblo». Ella replica, «¿dónde has aprendido algo sobre vestidos?». Ante la negativa de K. de responder, la posadera re-

mata: «Tú no dices la verdad. ¿Por qué no dices la verdad?». La posadera está convencida de que K., aun cuando no responde al proceder típico de todos en el pueblo y niega estar versado en alta costura, dice que K. le va a «resultar indispensable, porque la verdad es que siento debilidad por los vestidos bonitos». Una y otro apelan al engaño. Una y otro están ciertos de que al buen entendedor se le ha de dar a comer una mentira.

Un alfabeto convencional del oprobio borgeano es lo que atesora el mentiroso, aunque le lleve toda una vida llenar sus páginas. La verdad es susceptible de sospecha. La verdad es sospechosa. A final de cuentas, supongo que, parafraseando a Auster en *La invención de la soledad*, es imposible entrar en la mentira del otro. No obstante que mi memoria ya acusa sendas goteras, no hago caso a esta apreciación de Montaigne: «...quien no se sienta fuerte de memoria debe apartarse de la mentira». Por ello, debo confesar que me rehúso totalmente a apegarme a la verdad.

Charles Lamb, en su alegato de “Las confesiones de un borracho”, dice que a un sobrio le es tan sencillo decidir levantar el vaso de alcohol o no, tanto como no robar o decir mentiras. No, no es tan sencillo, señor Lamb, abstenerse de largar, ante un auditorio o para sí mismo, un número no calculado de mentiras, retraerse a su influjo y hechizo porque en el engarce de falsos argumentos se entrevé el paraíso.

Aunque no quería ser víctima de las andanzas nocturnas de Aleja, debido precisamente a la actitud falsaria de que no había robado yo las monedas me estaba granjeando su odio eterno. No lo pensé así en aquel momento y llevé mi embus-

te hasta el último día en que vivió con nosotros un año después de la muerte de mi bisabuelo. Antes de que partiera conté todo porque me sentí intocable y convencido de que «siempre mentimos, digamos lo que digamos –anota Pascal Quignard en *Terraza en Roma*–. Y que mentimos todavía más cuanto más insistencia ponemos en sostener la verdad».

Al fin que vivir es saber creerse las mentiras, como lo dice Pavese en *El oficio de vivir*.

CUATRO

El azar es una trampa

AZAR. Dicho de una casualidad, caso fortuito. Desgracia imprevista. Carta o dado que tiene el punto con que se pierde. En el juego de trucos o billar. En el juego de pelota. Sin rumbo ni orden. Dicho de una cosa: malograrse o salir mal. (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*).

AZAR, NOMBRE DEL NOVENO MES DEL CALENDARIO PERSA (O iraní), que comienza en el Equinoccio de primavera. Quizá ninguna cosa sea predecible. Es seguro que el azar no lo es: lanzar una moneda (echar una suerte) y por un momento eterno esperar el resultado que no siempre resulta favorable. Teoría de la probabilidad: o está de nuestro lado o puede no estarlo: tal naturaleza se apeg a lo estrictamente humano: somos tan probables como improbables. Tan suertudos o no tanto.

El azar es escurridizo, e inubicable. No tiene rostro. Es una sombra. *Eleazar* (El-azar), título de una novela de Michel Tournier: Eleazar emigra del viejo continente a América: en su peregrinaje hay una encomienda: confiar en lo que no ve. Cosa que no hizo Tomás en aquella reunión a puerta cerrada con el profeta tres días después de su muerte. Éste, y no otro, es un azar único: eso que muchos coinciden en llamar fe. Una fe que se ve correspondida en la medida en que lo azaroso nos beneficia cuando todas las señales indicaban lo contrario. Al concretarse entonces se dice que la «fe salva». En sus *Problemas*, Aristóteles plantea que la enfermedad sobreviene por el exceso en la carencia o en el consumo, da igual; con el azar sucede otro tanto: es una enfermedad que nos hace sus víctimas por carecer o tener en demasía. Tuve suerte, decimos. O mala suerte. Tan suertudos o no mucho.

Quién sabe por quien tendida, y con qué fin, pero el azar es una trampa. Semejante a esa red oculta que nos sale al paso al caminar por un sendero y sorpresivamente acabar colgado de un árbol viendo el mundo de cabeza. Y como es una trampa, una vez accionada no se le ve escapatoria, no tiene piedad. Sin embargo, a menudo no queda otra solución que confiarse, desmedidamente y como última balsa tras el naufragio, a este señuelo. Y se tiene fe en él porque no se vislumbra, en lo cerca, otra solución. ¿Resultará? Eso es precisamente lo que está en juego cuando comienzan a girar los goznes de los presupuestos azarosos: bañado en sudor, en plena temblorina, con un bajón de azúcar y una subida de presión se desconoce el resultado aun cuando haya pequeños indicios que señalen cierta direc-

ción. Como cuando uno intenta atrapar un pez y éste, vivaracho, se escurre de las manos a las que no les queda de otra más que resignarse.

DICHO DE UNA CASUALIDAD,

CASO FORTUITO

«...a fin de cuentas, rodeado como estoy de signos y relámpagos, no hay duda de que tengo un poco de suerte, ¿no?», dice Abel Tiffauges, *El rey de los Alisos* de Tournier como consuelo de sus múltiples desventuras. Envuelto en una guerra se las ingenia para quedar siempre del lado menos vapuleado: hay quien sabe sacarle la vuelta a las desgracias. Quizá hace como ese personaje arreolino de *Prosodia*, que declara que dondequiera que haya un duelo estará de parte del que cae. Voltear la suerte es para iniciados, o para oportunistas.

Lo fortuito (lo suertudo, la jodida suerte) des(a)nuda los adentros, los desgaja y los deja a la intemperie como la ropa que se las arregla sola ante el sol, el viento y el agua en los tendedores de la azotea. No hay imagen más endeble que ésa: el cuerpo sujeto al vaivén endemoniado del azar.

El destino —la suma de casualidades, de accidentes, de menciones fortuitas— vela para que yo no olvide su presencia, invisible pero inexorable. Esta es la taciturna conclusión del Rey de los Alisos tras de que acaba la guerra y regresa, con tantos otros, a su ciudad de origen: la desolación es el único paisaje vigente. No hay tal suerte de nuestro lado, sólo un hueco en el que meterse cuando arremete la desgracia, pien-

sa Abel Tiffauges. Como cuando las mareas llegan, vigorosas, amenazantes, hasta la playa y se internan tierra adentro en una incursión demoledora y destructiva.

En Fedra e Hipólito la verdad última los condujo a uno a la muerte y a la otra al olvido. Muerte y olvido son puro azar. Lo otro, recuerdo no más.

SUERTE: quedar bajo su amparo es, siempre, un síntoma inequívoco de que la existencia no ha sido más que un cúmulo de días negros.

ALISO: árbol cuyas hojas permanecen verdes hasta su caída. Su madera es muy resistente al agua: los cimientos de los palacios de Venecia están hechos de madera de aliso común. El Rey de los Alisos, sin embargo, no es un hombre común, y su madera es correosa. Incluso, fácilmente se le podría considerar un visionario.

EN EL JUEGO DE TRUCOS O BILLAR

La tarde anterior a su partida definitiva hacia La Plata, el joven Ricardo Piglia juega al billar con sus amigos en un bar de Buenos Aires: el billar es un juego que involucra a la aritmética pero que, de refilón, da cabida al azar: para ser precisos, anotó Piglia en su diario, hay que sostener el taco con firmeza y anticiparse a las jugadas (de los contrarios; es decir, adivinar el pensamiento del oponente y desterrar de este modo lo fortuito,

que más de las veces resulta un lastre, un maestro para pegar donde duele). Quizá, de esta manera, sea posible abolir el azar. Subrayemos el quizá.

Como con la inspiración, de la que decía Picasso que confiaba en ella pero que tenía que encontrarlo trabajando; con el azar pasa otro tanto: la Maga y Oliveira se abandonaban a sus encuentros parisinos. No había más aviso o cita de encuentro que una corazonada. Salían a deshoras y sin un itinerario, mucho menos con un mapa o una brújula; pura intuición a la mano, pura errancia sin pócima mágica para dar con el sitio señalado o una luz para tocar en la puerta indicada. La escritora, en ese sentido, es una corazonada: no es un truco, porque pretende pasar de largo ante la mirada ajena.

Esta es una primera aproximación al *modus operandi* del azar: es un caudal de acciones que sobrevienen a veces con la vertiginosidad de un alud. Ante tal vorágine hay quien se inclina por la resignación pregonada por el refrán: «si te toca, aunque te quites; si no te toca, aunque te pongas».

CORAZONADA: de seguir el mecanismo que pone en marcha en *La parte inventada* el escritor Rodrigo Fresán, en este momento debería anotar los versos de uno de mis poemas predilectos (uno de Isaac Felipe Azofeifa, por ejemplo). Pero me limito a escribir lo siguiente: la corazonada se trata de obedecer a una especie de intuición sobre seguir un camino y no otro. Y el resultado no tiene que ver con un error si es desfavorable, sino con una serie de circunstancias que no lograron amoldarse unas a otras

para que apareciera la luz al final del túnel. Y si, por el contrario, se ha acertado, tampoco es que sea producto de una genialidad, sino de una serie de circunstancias que en su bienaventurada conjugación se parecen tanto al azar.

CARAMBOLO: por sus hojas y forma semeja una estrella maltrecha. El sabor no es memorable.

CARAMBOLA: hacer carambola. Sobre una mesa de paño verde hay que imprimir fuerza al brazo (un envión vigoroso) para impactar una bola con el taco cuyo trayecto toque una segunda bola y que la primera, a su vez, antes de detenerse, alcance a una tercera. La carambola es la suma de azares con un ingrediente que le da diferencia de lo meramente fortuito: el billarista sigue un pensamiento lógico que, de cierto modo, le asegure (por lo menos en su cabeza) que las tres bolas se enlazarán en cierto momento durante la trayectoria de la primera. No dejemos de lado que pueda tratarse de un engarce fortuito si se considera el estado de ánimo y el grado de concentración del jugador.

DESGRACIA IMPREVISTA

Hay quien sale un día con un objetivo fijo en la cabeza, sin embargo en el transcurso de esa búsqueda es posible que llegue

a un punto en que desconozca lo que quiere encontrar. Pone tanto ahínco en su empeño que su búsqueda roza la obsesión. Pasado mucho tiempo y superados algunos obstáculos, da con algo, pero sabe con certeza que no es lo que estaba buscando: a estas alturas su pensamiento no puede más que esbozar una palabra: locura (o azar que, en este particular caso, podría significar lo mismo).

Hay quienes dicen que el azar –visto así– puede ser el antecesor primero de la angustia, un origen no piadoso que muta de rostro y se le puede ver a un mismo tiempo en la puerta que da al patio como en el asiento del autobús. En el cuento “Gelatina”, Mario Levrero coloca a su protagonista en una situación límite (cosa que también hace en las novelas que integran la Trilogía Involuntaria: *La ciudad*, *El lugar* y *París*, y en otros tantos cuentos de *La máquina de pensar en Gladys*): el escenario en que se mueve el personaje lo va cercando de tal modo que aun cuando su primera intención es buscar a la mujer que le interesa, acaba en una especie de jaula sin salida: la ciudad como laberinto poblado de falsas puertas y senderos engañosos. Hay en su felicidad una desgracia imprevista y poco visionaria. Lo externo, lo real sin imaginación le confiere un final que está lejos de ser un antídoto para su angustia y su incertidumbre.

En *Irrupciones* el mismo Levrero refiere un sueño que prefiguraba una situación del todo favorable, pero en determinado momento aquello se convierte en una pesadilla que estuvo a punto de invadir su realidad. En el fondo deseaba aquella

contaminación, porque «los sueños son la única prueba que tenemos los humanos de que somos algo más de lo que somos».

SUEÑO (LEVRERIANO): mecanismo cuyas experiencias penetran las acciones que emprende apenas despierta: sobrevive sobreestimulado, condicionado, preso de una inquietud que amenaza su equilibrio psíquico y su terrenal día tras día. «Siento horror de mí mismo, me aborrezco».

REALIDAD: en algún sitio leí que es una palabra con la que hay tener mucho cuidado. Suscribo la alerta, porque los venturosos pero no los pusilánimes dicen que se trata de un pozo profundo.

CARTA O DADO QUE TIENE EL PUNTO CON QUE SE PIERDE

«La felicidad existe, dicen algunos, y más de alguno de todos ellos ha de tener razón...», dice el narrador de *Querido Miguel*, novela de Natalia Ginzburg. Pero cuando del mazo o del dado surge la carta o el número con que queda uno fuera del juego (la cuchillada), la felicidad nos queda muy lejos.

Tras la revelación del desenlace del juego y de conocer al ganador, a quien reparte las cartas se le pide que ponga boca arriba, nada más por no dejar, la carta que seguía de no haber salido la anterior: ¡eureka!, es la que esperábamos. «Pinche suerte, era la que seguía», decimos ya sea en voz alta o para

nuestros adentros (segunda cuchillada). Pinche azar. ¡Puro y duro azar! Si uno no se saca la lotería porque el último número no coincide con la cifra premiada, estamos también ante una forma azarosa de la desgracia (o de la no gracia).

Pensar el azar, este azar que cual demonio destruye todo, es tanto como pensar la muerte; por consiguiente, el azar que no puede habitarse (o manipularse al antojo) es como la muerte que no puede pensarse. Idear cómo sacarle la vuelta, como se hace en la acera al evitar pasar por debajo de una escalera al cruzar la calle a riesgo de echarse encima siete años de mala suerte, implica llegar al otro lado de ese laberinto que planteó Borges en “La muerte y la brújula”: «que consta de una sola línea recta y que es indivisible, incesante».

Remontar esa línea no es para cualquiera. Más aún, cualquiera puede intentarlo, pero muchas cabezas ruedan antes de que siquiera alcance a insinuarse, luz poderosa, el otro extremo.

NAIPES: 40 cartas en la baraja española. 52 en la inglesa. Juego de oportunidades. O más bien, de actitudes arribistas: porque, alertas, hay que tener un ojo al gato y otro al garabato. Contar las cartas no que están en la mesa, en juego, sino las que no se han destapado, las que permanecen ocultas. Ahí está la posibilidad de la victoria. O de la derrota, si se quiere ver de ese modo.

AS BAJO LA MANGA: no augura que el azar nos sea favorable. Incluso, a veces sucede al contrario. La liebre salta

de donde menos se le espera; es decir, las condiciones azarosas a menudo destapan el tiro por la culata y salpica todo lo que esté cerca.

SIN RUMBO NI ORDEN

Si alguien carece de certezas ese es Daniel Quinn. Ese hombre que asume, sin tener una mínima idea sobre cómo ser detective, la tarea de seguir a un hombre por un número no estipulado de días con el fin de esgrimir un motivo íntimo y valedero para su propio vagabundeo. Lo imagino una mezcla del *flâneur* baudeleriano y el paseante de Robert Walser: en ambos casos, el tipo debía asumir una postura que se acomodara a las circunstancias, tanto físicas como externas, desde el rictus propio de un sabueso en plena persecución hasta esa postura de desenfadado en brazos y piernas cuando no se tiene premura por llegar a un sitio determinado o conseguir un objetivo.

El paseante de Walser, por ejemplo, al caminar, en su rostro podía leerse que lo que estaba haciendo era precisamente eso, caminar. Hubo momentos durante sus paseos en que llegó a sentir compasión por quienes le rodeaban, porque andaban a las prisas y se dirigían a sus ocupaciones mientras que él lo único que hacía era pasear. En *La ciudad de cristal*, Daniel Quinn recorría Nueva York como lo hiciera el paseante walseriano, aferrado a una línea azarosa de la que cuidaba únicamente no volver al principio, no encarnar esa figura del perro que, en

su excitación, persigue su propia cola sin darle nunca alcance. Porque, lo sabe, acabaría por volverse un enemigo de sí mismo.

El personaje Daniel Quinn de Paul Auster es también una flor surgida del tronco del azar: planta que se ramifica y florece a la linde de la vastedad de una certeza primigenia. Planta espinosa, correosa, de filamentos gruesos; lo que se tiene por cierto de pronto puede adquirir una estatura que, por lo menos, ensombrezca la intuición, la indecisión de seguir la ruta que tira hacia la izquierda o el sendero que tuerce a la derecha. Quinn, apostado en aquel callejón a la espera del sujeto que tiene encomendado seguir, se reconcentra en sí mismo, asume la posición fetal, se inmiscuye en sus adentros y encarna esa savia que corre por la planta trepadora.

Al final de toda esa operación y logística solamente del mazo pudo rescatar una carta: la que encarnó la teoría de la probabilidad. El extravío es la consecuencia lógica de ese abandono de sí, de esa persecución de un fantasma que, quizá, lo pensaría al final de sus pesquisas, nada más estaba en su cabeza.

TEORÍA DE LA PROBABILIDAD: Quinn, al aceptar la tarea detectivesca acepta, al mismo tiempo, un cierto número de posibilidades de atrapar al hombre que espía antes de que se cometa el asesinato que está esperando y del que fue contratado para evitar. Esta medida aleatoria no tiene un origen determinista, pero sí condiciones que presuponen que el hombre será descubierto *in fraganti*. El resultado no es, sin embargo, previsible.

RESULTADO PREVISIBLE (EN LA TAREA DETECTIVESCA): Ni siquiera se acerca a lo mínimo esperado. Al contrario, vislumbrado el centro, el detective, aferrado a su intuición y creyendo menos en sus pesquisas, camina circunferencia afuera.

EN EL JUEGO DE PELOTA

Al balón que lleva una determinada trayectoria, sobre el campo de juego, más de un obstáculo lo podría hacer cambiar de dirección y terminar, para desgracia mortal de unos y alegría transitoria de otros, en la propia portería. Eso calificaría como azaroso, como terriblemente azaroso. Se sabe que el fútbol transita por el reino de los imponderables, de los accidentes y, muy poco, de los aciertos. Sus resultados, incluso, pueden verse determinados por una moneda lanzada al aire: ya sea para elegir portería (la cábala indica que se le ha de ser fiel a una orientación para el ataque) o en el momento inequívoco de encarar antes o después del rival una serie de penaltis, ese paredón de fusilamiento sin escopetas ni vendajes sobre los ojos.

Una relación amorosa se disputa sobre el mismo terreno de juego, aunque sin espectadores en una tribuna cercana. Si la distancia-tiempo (canción de Armando Rosas) comienza a crecer en el instante mismo en que se aleja por una calle oscura y sin volver una sola vez el rostro la mujer que hasta entonces se ha amado, y al día siguiente, aunque no medie una razón valedera, se quiere a otra, las ramificaciones y alcances de tal

distancia no pueden ser calculadas. Porque es azar y el azar escapa a toda nomenclatura. Unos versos de Antonio Gamoneda en *Arden las pérdidas* nos ponen en sintonía, o sobre la misma cancha verde y rectangular: “No baja nadie al corazón./ Nos despojamos de nosotros mismos,/ [...] nos desollamos/ y no viene nadie”.

Ahora bien, si la cuestión matemática de la distancia—tiempo tomara partido en esto de las querencias nacidas producto del azar —como la de la Maga con Horacio en sus días parisinos—, habría que inventar una operación aritmética que englobara un sinnúmero de variables y otras tantas para los múltiples residuos que dejaran tras de sí estas cuestiones exactas. En esta cancha la distancia iría a dar a un solo punto, casi como decir que todos los caminos conducen a Roma o que el azar conduce al sitio donde, sí o sí, se encuentra la Maga. Y quizá el consuelo para la Maga y Horacio estuviera en aquella sentencia de Platón: únicamente se desea lo que no se tiene.

MONEDA AL AIRE: volado, suerte. Águila *vs* sol. Cara *vs* cruz. Derrota o victoria. Eternidad o vida perecedera. El tiempo que dura en caer la moneda al suelo es inversamente proporcional al lapso en que el corazón se mantiene abierto a la desgracia.

DISTANCIA—TIEMPO: Armando Rosas dice que no puede determinarse ni con brújula ni con metro ni con el satélite lunar; que, incluso, es como un sendero por el que se camina y en un momento uno se percata que detrás se

produce un abismo, pero del otro lado queda el camino al que ya no es posible regresar.

DICHO DE UNA COSA:
MALOGRARSE O SALIR MAL

Una apuesta no es ir a lo seguro. Al contrario, nunca se es más frágil que cuando uno se trepa, sonriente, esperanzado, a la rueda de la fortuna. El azar, si se lo propone, nos encadena a su roca y nos hace morir atados, como otro Prometeo iluso y desorientado. Aunque se tenga una brújula a la mano para recorrer su cambiante mapa, avanzado un trecho se traga y deglute la certeza de que no hay regreso, no hay a dónde hacerse o a quién recurrir cuando hemos desistido de internarnos en el silencio en el que nos hemos convertido.

Si la longitud que abre el azar entre nosotros y lo que anhelamos aparece como una disyuntiva que se tiene que resolver a fin de no desfilas ante un paredón de soledades, se tiene que echar mano entonces de la desmemoria, cuya única propiedad es ocultarnos en su regazo hasta que se vuelva tan frágil que sea necesario inventar otro artificio que nos salve de los alcances del azar mismo.

El detective, o matón a sueldo, Filiberto García en *El complot mongol*, novela de Rafael Bernal, hace una apuesta por partida doble: en el plano profesional logra desarticular el complot cuyo objetivo es asesinar a un presidente; pero en el plano sentimental se sube a la rueda de la fortuna y se queda en el

embeleso porque la mujer de sus afanes, la china Martita, se le va viva. Para el primer caso tuvo la valentía de adelantársele al azar pero para el segundo, como dice la canción, el tiempo no le alcanzó, y quedó allí, alelado, como quien mira un preciado objeto tras un escaparate de un comercio tiempo atrás abandonado y cerrado al público.

RUEDA DE LA FORTUNA: juego giratorio que consiste en alejar de la tierra (del ras de suelo) a aquél que va por la vida descorazonado y sufriente.

BRÚJULA: se sabe que en el extravío da un norte; y que esa es su única utilidad.

COLOFÓN

«Hay días en que pienso que la migala ha desaparecido —escribe Arreola en *Confabulario*—, que se ha extraviado o que ha muerto. Pero no hago nada para comprobarlo. Dejo siempre que el azar me vuelva a poner frente a ella...».

Yo, por mi parte, dejo siempre que el azar me vuelva a poner frente al azar. Porque, doloroso como soy, conozco que este es el verdadero sufrimiento del eterno retorno, no el paso del tiempo como sostenía Proust.

CINCO

Alguien más estaría muriendo

*Los muertos no/ saben que están/
muertos, ni siquiera que mueren.*

—STEPHÁNE MALLARMÉ, *Una tumba para Anatole (su hijo)*

NO HABÍA VISITADO LA TUMBA DEL ABUELO DESDE SU MUERTE. Poco más de veinte años transcurridos y no había estado ni un día, de pie, en el panteón, frente a su presencia ausente. Ya en el portón mismo de entrada del cementerio recordé aquella vieja fotografía que tomé, sin permiso ni aviso, de las pertenencias de mi madre: a mi abuelo se le ve con el rostro serio, casi endurecido; a su lado izquierdo aparece mi abuela, después mis dos tías y, por último, mi madre.

La fotografía es particularmente única: los cinco, la familia entera está en un velorio. Todos visten de negro. Nada más mi abuelo lleva una camisa blanca con pantalón oscuro. No

hay alegría en la imagen, nada de eso, tal vez de haberla sería una ofensa; más bien rostros alineados como en un paredón, a la espera de la orden de disparo. Los cinco con los brazos cruzados al pecho. Mi abuela es quien, dado su gesto compungido, parece más apegada a la situación, de los demás podría decirse que tienen un vago parecer ausente. La fotografía es en blanco y negro, circunstancia que tal vez ahonde su panorama desolador. Pienso que el instante lo fue, y que la fotografía trata de reproducirlo. Imagino una atmósfera sobrecogedora, soporífera, disminuida de pretensiones y carente de poses ensayadas.

Y ahora, esta tarde, es ese hombre, el abuelo, ya una sombra. Una de las muchas sombras que descubro en el lugar. Trepan los árboles, reptan por las lápidas, se meten a la tierra blanda. Tumba. Esqueleto. Gusanos. Tierra húmeda. Enriquecida de nutrientes. Muerte aparente. Muerte total. Hay trazos amables, pero también violentos en las imágenes que se llevan en la cabeza, y los cementerios rebasan cualquier margen, ya se trate de unos o de otros, de amables y violentos. Éste en particular, al que trajimos al abuelo dos días después de su muerte en cama —como su padre y el mío—, es un viejo conocido: los huesos de parientes, conocidos y vecinos están aquí. También sus presencias. Tal vez la cercanía con la colonia hizo que se eligiera este sitio: la cercanía también es un modo de no perdernos, un deseo de esa pretensión de dar pasos todos en una sola dirección. Es el panteón Atemajac. Atemajac, “piedra que bifurca el agua”, según su procedencia náhuatl.

Durante el mismo año, 1997, murió también mi padre. Mi abuelo en abril y él en agosto. El día primero, el mismo día

en que cumplía años otro amigo que ya murió, Alfonso Martínez Deyra (Ponchito). Las fechas tienen también una extraña particularidad: cierran círculos, o los abren para que, insertos en sus vueltas, reconozcamos nuestras desdichas y dolores. Un número, una cifra, o una fecha de calendario, parafraseando a Paul Auster, dicen lo que quieren dar a entender y dan a entender lo que dicen. Ése es su poder.

Sin embargo, por debajo de la intención, de la acción de ir al cementerio a visitar al abuelo, subyace un itinerario que hubo que seguir —de forma inconsciente, claro— para que veinte y pico años después, este estar frente a la lápida, de pie, bajo el susurro casi quedo de la llovizna, ya no calara tanto: recordar otra muerte. La de mi abuela. Ocurrida en 2009, en cama también, y en cuyos últimos días me hizo una petición que nunca compartí con nadie hasta que la escribo hoy: “Visita a tu abuelo. No te digo que hoy, o mañana. En algún momento. Hazlo por mí. Porque yo ya no podré limpiar su tumba y mandar pintarla cuando se despinte. No olvides quitar las matas y el rastrojo, todo aquello que crezca y que impida leer su nombre en la lápida, ya ves que la letra es pequeña y sólo de cerquitas puede leerse”. Y aquí estoy... Allí estuve. Porque esto que escribo lo escribo muchos días después. Más allá de la petición, ¿por qué hasta después de la muerte de mi abuela? No tuve respuesta por mucho tiempo, pero encontré este asidero en lo que Montaigne cuenta al respecto de un príncipe de Trento que parece no condolerse por la muerte de sus dos hermanos pero sí de uno de sus servidores, acaecida después de los dos

primeros: «...estando lleno y saturado de tristeza, la más leve añadidura hizo que su sentimiento se desbordase».

En *Auto de fe*, Elias Canetti:

«¿Será posible estar vivo cuando uno está muerto? ¿Será posible? [...] Todo hombre ocupa un espacio vacío, aunque sea sólo un instante. El espacio de este hombre era su muerte».

Ahora también pienso que nunca me han gustado los sepelios, tampoco los entierros y, por extensión, los panteones. Algunos de éstos, meros muros. Cuando me entero de la muerte de alguien, cercano o no, me pregunto si en su velorio pondrán aquel plato de cebollas en rodajas y agua que antes se colocaba debajo del ataúd. Los rezos, exasperantes, sibilinos, susurrantes, se mezclaban con aquel aroma que no me soltaba por muchos días. Se aliaban para amedrentar, para amodorrar. Aquel aroma mareaba, en un momento te atenazaba y así te fueras a dormir, lo llevabas contigo. Permanecía días. Se expandía. Penetraba y tardaba tiempo en irse, en abandonarte. Lo ligo, incluso, con mareos, ascos, espacios irrespirables. No tenía nada que ver, pero lo emparento con aquellas manchas que nos dejaban las bellotas en las manos cada año: mi padre las bajaba de un árbol y había que rescatar la nuez de esa cáscara verdosa, gruesa, que desprendía un líquido que dejaba unas manchas cafés que, por más que uno tallara hasta que saliera sangre, no se quitaban por semanas.

Ahí, delante del nombre del abuelo en la lápida, recordé el inicio de aquel poema de Roberto Juarroz que había leído hasta la saciedad por aquellos días: «Mientras haces cualquier cosa,/ alguien está muriendo». Este par de versos se parecen tanto a ese mazazo que se les daba antes a las reses en la cabeza apenas trasponían la puerta del matadero en el rastro, una tras otra y presintiendo todas lo que le sucedía a la que iba adelante; por principio de cuentas, que ya no volvía. En ese ínfimo presentimiento ya las patas se les doblaban y enseguida caían como se vendría abajo una carpa de circo si se le quitara el pivote central que la sostiene: un último y lastimero mugido, un temor acendrado, una visión recortada, desenfocada y sangrienta, cálida en su hervidero rojizo. Y también soledad. Quizá, más que otra cosa, soledad: en fila india, sin salirse de la línea, cercadas, pero solas. Cada una de las reses en soledad. Solas.

T. S. Eliot escribió que la poesía dice lo que no puede decir la prosa. Porque entonces, ¿cómo darle forma a ese vacío que experimentaba frente al mármol cuya lápida sostenía el nombre de mi abuelo? Entretenidos todos, quehacerosos o mirando nada más el techo como Witol en aquella habitación en *Cosmos* o Miss Golytly en su efigie de madera africana en *Desayuno en Tiffanys*, tal cual en su pereza e incertidumbre, daría igual, al final sería la misma cosa: «Y aunque pudieras llegar a no hacer nada,/ alguien estaría muriendo...», continúa el poema de Juarroz.

Y del mismo modo que las vacas —esos últimos dinosaurios en el siglo de las máquinas como las llamara Alfredo Zitarrosa— solos nosotros, muriendo todos, muriendo solos, ahí en

bien formada e interminable fila india, un último y lastimero quejido, muriendo... Como el abuelo, como mi padre, y mi abuela.

Hay un sentido en lo que se hace o en lo que se dice —es lo mínimo que se le exige a cada uno—, pero la distracción consiste en que comenzamos a contar historias, a inventarlas en su transcurso, a cada vez más a alargarlas y agregarles un nuevo final. Entonces, sí podríamos llegar a no hacer nada al tiempo que alguien, oculto, abandonado, esté muriendo.

Sigue Canetti, en *Auto de fe*:

«Según la gente, los sufrimientos de Cristo eran exagerados: se debían a un dolor de muelas. Pero no era eso, no. Acaso no aguantara a esas palomas con sus sempiternos escarceos. Entonces pensó en su soledad. Aunque más vale no pensar en ella si algo quiere hacerse. ¿Por quién hubiera muerto Él en la cruz de haber pensado en su soledad? Sí, en realidad estaba muy solo».

«Y aunque te estuvieras muriendo,/ alguien más estaría muriendo...», matiza Juarroz. La paridad con nuestros semejantes es la marca inexpugnable en la frente, imposible de ocultar y eliminar. Esa es la certeza primigenia del nacimiento, la única que persiste inamovible a lo largo de la existencia, inquebrantable, como si se viera todos los días un letrero al frente, aun cuando se cerraran los ojos y se velara la memoria. La casi ceguera que con el tiempo se instala en los ojos puede desvanecerse en cualquier momento, o por lo menos correr un

poco la cortina de desearlo de ese modo. Pero quizá esa ceguera momentánea no es tal, salvo lucha contra la desmemoria.

«...alguien estaría muriendo,/ tratando en vano de juntar todos los rincones,/ tratando en vano de no mirar fijo a la pared». El abuelo se quedó fijo en el tiempo, como antes hiciera su padre y, por si fuera poco, en la misma cama. Después mi propio padre, aunque en cama distinta. Y luego, ya lo he dicho, mi abuela, también en cama.

De ese amontonamiento de días en la vida podría sacarse en claro una cosa, quizá muchas, pero una sola se me ocurre ahora mismo: que en el trabajo de las manos no radica la posibilidad de la prolongación de la existencia o el impedimento de la muerte. ¿Dónde, entonces? Tal vez sea nada más una somera justificación para el continuo respirar, ése sí persistente, vigoroso. «Por eso, si te preguntan por el mundo,/ responde simplemente: alguien está muriendo». Detrás de todo ese escenario del mundo, con luces y provisto de diálogos y personajes, alguien, sin embargo, está muriendo, y lo seguirá haciendo en su último minuto exclusivo de mortalidad, como lo tendremos todos...

Y por último, Canetti:

«De los locos tenía una idea burda y simplista. Los definía como seres que hacían las cosas más contradictorias y que para todo usan las mismas palabras».

Quizá algo semejante podría decirse de los muertos. O, por lo menos, yo podría decirlo de mis muertos: que son tam-

bién aquellos de los que una tía abuela, llamada Rafaela, guardaba sus nombres en un sobre para no olvidarlos. El sobre, lo descubrí un día, permanecía casi flotando insertado entre los dos alambres que sostenían el foco de la cocina de su casa en el rancho. Cada que sobrevenía una muerte, trepaba a una silla, bajaba el sobre, lo abría y guardaba un nuevo papelito. Se llevaba el sobre a los labios, parecía rezar y luego, de nuevo, lo dejaba casi en el aire entre aquellos alambres polvosos, con telarañas, que de un momento a otro parecía que se vendrían abajo. La tía Rafaela, quizá ahora tenga que decirlo, también ya murió y, como los otros, en cama.

S E I S

Por razones un tanto burocráticas

*Las cosas sin duda eran como ya las imaginaba,
pero siempre está la posibilidad de una irrupción de lo arbitrario.*

—MARIO LEVRERO, *La novela luminosa*

ENTRE UN FUNCIONARIO PÚBLICO DE VENTANILLA O DE ESCRITORIO y un ciudadano no tiene cabida el menor diálogo. O si se da, es a trompicones, a los portazos y los sombrerazos. Uno no entiende y su contraparte no sabe (no quiere) darse a entender. Sobre todo porque quien se ubica detrás de la ventanilla o se mantiene apoltronado en su sillón, cercana la taza de café soluble y terriblemente azucarado, acompañado de su pieza de pan de caja que calienta medio minuto en el microondas, tiene un poder apabullante, desmedido para su molde parco y deslucido. Y quien se para del otro lado no posee la más mínima oportunidad ante aquel especialista en dilaciones y pretextos. Es la

dilación su pulido mecanismo de trato y atención. Su marca registrada. Su teatro mal contado. Y esgrime el pretexto como palabra mágica, el abracadabra que cierra puertas en lugar de abrirlas —y, además, con el pasador por dentro—.

En la naturaleza humana representada por Prometeo al ser liberado por Hércules —que se vio obligado a atravesar un mar para conseguir arrancarlo de manos de sus enemigos— está encarnado el ciudadano común ante la Medusa burocrática: atado a un árbol de grueso tronco no le queda más que recibir, con actitud estoica pero gesto desabrido, aquella andanada de negativas y ademanes groseros o frases largamente elucubradas bajo un farol que oscila tenebroso en un cuarto oscuro; eso cuando se dignan atenderlo, mirarlo o siquiera dirigirle la palabra para responder a sus preguntas. Hacer una larga fila para recibir este ultimátum constituye su primera derrota mañanera. O el revés que más marcas le ha dejado su largo historial con la burocracia.

PALACIO DE LAS PESADILLAS

Se sabe que al interior de los gigantescos laberintos burocráticos priva la desinformación o, por el contrario, el caudal de indicaciones contradictorias. Sobre marcos de puertas y en esquinas de pasillos aparecen sobrios letreros que indican una dirección, pero al seguirla, pocos metros más allá, un nuevo letrero recompone la ruta, o la descompone. Incluso, de empecinarse en seguirla hasta el final, el resultado es seguro: cero, nada, un muro, una puerta infranqueable, un patio lleno de

triques y archiveros, un pasillo oscuro que desemboca en la calle trasera (que, de buscar su nombre, seguro se llamará Privada Decepción). Preguntar a visitantes o funcionarios no contribuye a aclarar la confusión, más bien, de haber respuestas, se comprobará que la cola del animal se enrosca con mayor terquedad.

Como si en cada escritorio o ventanilla se hablara una lengua distinta, no es del todo descabellado encontrarse con una Babel que brota entre aquellas paredes pintadas según lo dispone la psicología del color: matices que buscan hacer de una estancia infernal una espera soportable. O que, por lo menos, encandilen hasta la ceguera al visitante para que pueda tragarse sin mayores aspavientos y la menor molestia su turno para ser atendido. Hay quien dice que no hay tortura mayor que ésa que se experimenta al buscar los ojos del funcionario que, saliendo de un desayuno letárgico, indica que se puede pasar a su escritorio o ventanilla a exponer el motivo de estar allí esa mañana. Lo que no implica, por supuesto, que se ha de marchar de allí con el tesoro en las manos: del funcionario es más probable que vengan negativas verborreicas.

Dichos edificios son también un monumento a la inconstancia y la repulsión, favorecen el apantalle y la sorpresa muros afuera y sepultan para siempre la buena disposición de sus oficinas y espacios. Encuentran su espejo en aquel *Palacio de los Sueños* albanés que Ismaíl Kadaré describe en su novela homónima, en cuyos pasillos podía pasarse un hombre días enteros en un estado somnoliento y pesados sin que nadie pudiera darle una seña correcta de cómo llegar a la oficina buscada. Ya

ni siquiera indicarle una posible ruta. Incluso, el extraviado podría hacer vida al resguardo de aquellos muros y no ser echado en falta.

Lo que podría definir a ese *Palacio de los Sueños* de la rancia burocracia, tan enrevesado, sería esta afirmación que hace Mario Levrero en *La novela luminosa*, a propósito del proceso de una solicitud gubernamental que hiciera el escritor uruguayo por una necesidad que él consideraba mortal: «En la burocracia no existe la lógica habitual que todos conocemos». La construcción, la disposición de las distintas oficinas, salas de espera, pasillos y líneas de ventanillas, apela a la sinrazón porque no hay un modo único y racional de moverse por el sitio. Hay que andar al tanteo, con el instinto y la corazonada por delante.

Pasa muchas veces que en hospitales públicos, por ejemplo, el médico de cabecera dispone que el paciente ha de hacerse algunas pruebas antes de dar un diagnóstico final y lo remite a salas y consultorios que se ocultan en otros pisos o tras escaleras interminables, como uno piensa que lo hace un perseguido por la policía en una noche lluviosa y larga. El paciente ha de apelar a sus últimas fuerzas y echar mano de una memoria que sin flaquezas encuentra puntos de referencia en un caos blanquecino e higiénico. Para perderse, los hospitales. Para no salir nunca, los hospitales. Para acabar enfermo, los hospitales.

La Babel de los Sueños kadariana tiene como fin almacenar, analizar y dictaminar los sueños de los ciudadanos que viven al amparo del imperio: todo aquel sueño cuya interpretación amenace la estabilidad del monarca y sus instituciones

desembocará en la orden de captura del soñador, su reclusión y posterior interrogatorio —que podría prolongarse por meses y años enteros hasta provocarle una desesperación dañina y total— y, en dado caso, de encontrársele culpable de sedición o conjura, su condena a muerte. Cosa semejante esta condena a lo que sucede ante la ventanilla burocrática: del otro lado le puede llegar al ciudadano antes que una buena noticia, una pesadilla, la orden de acabar sus días ante el paredón de lo infinito.

DEMIURGO DE LA LENGUA Y EL PAPEL

Ya para cuando el intercambio de palabras va encarrilado, es probable que el funcionario burocrático, ese demiurgo de la lengua y el papel, haya ejercido su legendaria facultad de levantar un dedo para acabar de facto con un trámite que apenas empezaba a plantearse: la hoja del proceso queda inconclusa porque le niegan un sello y el ciudadano habrá de iniciar, pasados unos días y recuperado el ánimo, otro itinerario que lo lleve a conseguir el tan anhelado finiquito de su proceso. A pesar de tanto tropezón y decepciones, lo único que no ha de permitirse es morir en el intento como el pescado que boquea abandonado; cejar en su empeño, dar la vuelta y marcharse.

Para sostener el rechazo el funcionario arguye las consabidas y sobadas “razones burocráticas”, tan extrañas y ajenas que no dependen de ningún reglamento ni se les puede encontrar en los más viejos legajos que contienen los lineamientos generales de cualquier dependencia. Ante el burócrata, el ciudada-

no quisiera decir, junto con Abel Tiffauges, el Rey de los Alisos: «Uno sueña con un tirano bueno, que aboliese de un plumazo el carnet de identidad, el estado civil, el pasaporte, las cartillas de todas clases, los archivos judiciales y, en suma, toda esa pesadilla de papel cuya utilidad —en caso de que exista— no guarda relación con el trabajo y las vejaciones que cuesta» (“Escritos siniestros”).

Levrero necesitaba tramitar una adecuación en el suministro de energía eléctrica de su departamento ante la instancia correspondiente porque recientemente había adquirido un sistema de aire acondicionado que le ayudaría a sobrevivir el verano, debido a que esa época de elevado calor en Montevideo le resultaba insoportable, mortal. Pero para ello, antes, requería actualizar su carnet de identidad, tenía que acreditarse para iniciar el proceso del requerimiento. A raíz de esta experiencia de adentrarse en ese trámite es que hace la afirmación de que la lógica burocrática sigue una línea que a los seres humanos comunes nos resulta difícil seguir: la desesperación y desesperanza experimentadas por Levrero hace pensar que casi es como empujarse a sí mismo hasta el filo de un abismo y no quedarse allí, sino asomar la cabeza y precipitarse en un mismo movimiento.

El funcionario, en pleno ejercicio de su poder plenipotenciario y recurriendo a la vieja táctica de la dilación —en la que es un redomado especialista—, remite al ciudadano a otra ventanilla pero no contigua, que no se ubica en el mismo piso, incluso ni siquiera en el mismo edificio, sino en una oficina vetusta de un edificio lleno de telarañas que resulta imposible de

ubicar en un mapa actualizado de la ciudad: otro Palacio de los Sueños que surge entre brumas. Hasta allá habrá de llegar —en caso de que exista el susodicho sitio—, como sea, si pretende salir airoso ante esa masa policéfala de la burocracia reinante. Ese ente de miles de cabezas: con los ojos desorbitados y mostrando el colmillo.

Víctima del desencanto y el infortunio, Levrero cuenta: «Esa joven me explica que debo ir a otra oficina para completar el trámite y conseguir el documento que me acredite como socio. Me explica que debo bajar por una escalera. Yo no entiendo bien la explicación. Ella sale de atrás del mostrador y me señala, con cierta impaciencia y un tanto burlonamente, una puerta que hay a mi derecha, tras la que se ve el inicio de una escalera que se abre hacia un piso inferior. Ahí se presenta una duda acerca de si debo bajar por esa escalera o por otra que no está a la vista, a la que se llegaría por un pequeño corredor». Pasados unos instantes, Levrero ya no entiende lo que la mujer le dice, tal vez le esté hablando en una lengua que desconoce y abandona, consternado y tembloroso, el edificio. Y, entonces, sobreviene el vértigo, el susto: el escritor uruguayo es un niño abandonado en mitad de una plaza cuyas multitudes van en todas direcciones y hablan alto y dicen palabras que le resultan inentendibles.

Y es que el funcionario a menudo —en él es práctica común— cava túneles en los horizontes de quien se presenta en ventanilla una buena mañana con la única intención de recibir informaciones, conseguir un último sello o solicitar un recibo que acredite la buena marcha de una petición de ampliación

de obras o servicios o el regateado comprobante de un pago de impuestos para aspirar a una condonación o retribución de lo que se da. Y estos agujeros llevan al solicitante por caminos cada vez más escabrosos, en los que no sólo escasea la luz, sino que en sus flancos aparecen apostadas múltiples bestias sin rostro que piden una ayuda económica para que le presten la ayuda necesaria que lo haga atisbar el otro lado de ese tránsito doloroso: el licenciado, el director, el jefe, el coyote. Todo un álbum zoológico que daría para un estudio de las pasiones humanas llevadas y sostenidas hasta el último aliento.

DILACIONES Y PRETEXTOS

El escritor Alejandro Rossi llegó a temer presentarse ante los cónsules a solicitar la extensión de su permiso de visa. Extranjero radicado en un país como México, no resulta extraño ni desproporcionado su miedo a acudir a embajadas y oficinas donde el burócrata es el rey y el ciudadano, apenas, el plebeyo. Rossi calificaba a la burocracia como un proceso alquímico cuyo poder «transforma a un vejete pálido o a una cincuentona gelatinosa en personajes decisivos e inevitables» por no poder eludirlos, porque por más que se quiera acaba uno topándoselos de frente y enfrentándolos. La mujer con su cara burlona y el peinado altivo, y el hombre con la uña del meñique larga y reticulada, aferrando el palillo que escarba junto al colmillo de oro que asoma entre los pliegues lumínicos de la piel cacariza del rostro.

A los cónsules, cuenta en el *Manual del distraído*, a cierta altura de su vida y cuando su estadía en México ya se prolongaba por un largo rosario de años, si se les antojaba un buen día podían extraviar su pasaporte, negarle la visa solo porque sí y atrasar un trámite sencillo por tantas horas y días de angustia. Rossi refiere que viajó en una ocasión a Nuevo Laredo porque le habían dicho que resultaría más sencillo que en una frontera le extendieran el visado. Nada de eso. Resultó igual de complicado, de azaroso, de imposible. Fue hasta allá para entender que el cónsul (el burócrata *per se*) es un hombre escurridizo, fantasmal, que si se lo propone se enfunda en el más temido disfraz y prodiga dilaciones y pretextos hasta altas horas de la noche. «Sé que ya no escaparé a esa rutina, con ansiedad, con resignación, con rabia», confiesa Rossi sobre su comparecencia cada tanto ante esos detentadores de permisos y cuya temporalidad le permitía una vida libre de sobresaltos.

Quizá nadie como el agrimensor de Franz Kafka encarna el sufrido papel del ciudadano indefenso ante la ventanilla burocrática. Llegado en noche invernal al pueblo donde había sido contratado como agrimensor del castillo, su periplo en días y meses lo habrá de llevar de una ventanilla a otra en un peregrinar cansino y agobiante, de pesadez y locura: las voces del pueblo y las supuestas autoridades no hacen más que aturdirlo, y del sitio no llega a hacerse una idea más o menos cierta. Es como el hombre que, introducido en una habitación a oscuras, no da con algún objeto medianamente conocido y acaba en el suelo, postrado, suplicante. Sabe, en el fondo, que no verá

la luz sino hasta que la piedad se instale en el fiero hombre de la ventanilla.

Entre las verdades a medias y los diálogos cada vez inentendibles y oscuros, el agrimensor lucha contra una mole de cientos de cabezas que le hablan al mismo tiempo, lo desorientan, lo sumen en un sótano poblado de archiveros donde el único papel a la mano —porque aparece pegado en los muros por cientos— puede leerse la siguiente leyenda: «Pase a la siguiente ventanilla». Y así lo hace, el agrimensor va de ventanilla en ventanilla en *El castillo* kafkiano.

Mario Levrero describe este viacrucis ante la dependencia encargada del suministro eléctrico: «...un papel, que sostiene desde cierta distancia ante mi vista (la mujer), y me dice que eso es el documento que me va a entregar, pero que por razones un tanto burocráticas, que no logro entender, no ha podido usarse el papel que correspondía, sino otro de inferior calidad, y que por lo tanto el documento no me va a durar mucho». Un documento temporal, que no va a durar gran cosa, como no duran tampoco las pírricas victorias contra los funcionarios al obtener permisos provisionales o la firma tan perseguida del licenciado por mucho tiempo. Una bandera que se ondea más con cautela y temor que con una euforia valedera: la victoria no es tal, sino espejismo, paliativo, dulce que acaba por derretirse en la mano.

La burocracia kafkiana —que no está lejos de ser la nuestra— adquiere así una estatura sobrenatural, semejante a un monstruo que se oculta bajo las aguas y aparece a la luz del día nada más cuando los vientos le son favorables y nos traga sin

ninguna complicación. Y que sigue, como bien lo refiere Levrero, una lógica que escapa al pensamiento más corriente, ése que se empeña en dar vueltas cuando lo que se presenta ante los ojos es una larga recta interminable.

PAPELITO HABLA

Es el burócrata ese muñeco mitad de cristal mitad de aserrín, con rasgos altaneros y rostro ajado por tanta hora pasada bajo lámparas legañosas y metido en un aire viciado y dañino, jalado por unos hilos invisibles que lo convierten en el demiurgo del papel: aquí sí, ante él, en la potestad de la ventanilla o el escritorio, como en ningún otro sitio, papelito habla.

El papel es contraseña. Clave de identidad. Número de seguro social. Comprobante del dinero que se posee. Calificaciones escolares. Todo está en un papel. Y el burócrata es su custodio primigenio, su generador, su detentador. Es el demiurgo del bond y el imprenta. Del reciclado y del manchado con tinta imperecedera. Un demiurgo a la altura de sus decisiones, de sus dilaciones, de sus desastres.

Pobres de nosotros, habitamos la nación del papelito habla: tan lejos de la civilidad y tan cerca, tan cerquita de la ventanilla burocrática.

SIETE

Del tedio al viaje.
Del viaje al regreso
~~~~~

I

EN SU DIARIO DE VIAJE *DE CAMINO A OKU*, MATSUO BASHŌ anota que los viajeros de la eternidad son, en realidad, los meses, los días y los años, porque vagan en uno y otro sentido recorriendo cientos de generaciones. Son incansables.

Bashō, en sus diarios, hace anotaciones durante los descansos nocturnos de sus viajes. A veces, también acompañado de la luz del día, en un sendero o bajo un árbol en un bosque tupido. Cualquier sitio le acomoda. Estos renglones los alterna con haikús de su autoría o de sus acompañantes en turno (también poetas). Bashō y quienes van con él ocasionalmente

se adentran en valles de acceso intrincado, vislumbran y llegan al pie de santuarios legendarios o ante monumentos inmemoriales de piedra, donde descansan, recargan energía. En esta escritura, en este modo de escritura es posible apreciar que el flujo del tiempo como lo conocemos, sostenido y rítmico, se emparenta más que con una sucesión de lo real, con una alusión a lo inapreciable.

Esa alusión a lo inapreciable es, pienso, una manera de intentar desprenderse de la condición a la que nos sujeta el tiempo: ser sus rehenes en cuanto damos el primer respiro y hasta que sobreviene el último; somos la antítesis del Doctor Parnasus. Podría decirse que Bashō es un escapista, un ilusionista que se sumerge en aguas profundas atado de pies y manos con gruesas cadenas, y transcurridos apenas unos cuantos segundos emerge victorioso y sin ningún atisbo de dolor o rastro de agotamiento. Está fuera del agua. Está fuera del tiempo.

Noto un abandono de sí en el poeta, en ese saco de huesos, como se autonombra Bashō. Pero también en él hay una revaloración de las inquietudes y posibilidades humanas. Se percibe un deseo de no caer en trivialidades, e incluso de eludir en lo posible los momentos de duda y turbación, tan comunes cuando se emprende a pie un largo camino, dificultoso y desconocido, como lo hizo Bashō en múltiples ocasiones a lo largo de su existencia; pero también una visión que aspira a condensar los pensamientos y a llevarlos consigo a donde vaya. Porque en esos pensamientos, en su caso, está contenida la esencia de lo unitario y no constituyen un esfuerzo inútil.

En Bashō, asceta en sus largas incursiones y en el desprendimiento de sí mismo en pos de lo externo, es posible también notar una especie de síntesis del espíritu con el vigor corporal. Y no se trata de un tácito cultivo de la fortaleza como un elemento más consignado en una tabla de aspiraciones, sino del fruto de una entrega hasta el desfallecimiento que persigue volcar los adentros en todo acto que se ejecuta. El poeta hace esto continuamente. Le es inherente como respirar.

Bashō, se sabe, era un hombre andariego, un fantasma en la neblina, un viajante que, por la provincia japonesa, andaba sobre piedra, tierra húmeda, suelo nevado y caminos polvosos, y a menudo sentía que caminaba sobre nubes.

La imagen no es gratis ni superflua: al atravesar pequeñas ciudades, aldeas populares, bosques y valles era común que ascendiera y descendiera por altas montañas, escarpadas y peligrosas: su figura, endeble, encorvada, superpuesta al horizonte, adquiriría una alta estatura que era dada por su poesía y estaba sostenida en la tradición de los antiguos rapsodas, viajeros y samuráis.

*En mis sandalias,  
de repente florecen  
lirios azules<sup>1</sup>.*

Sus pies entonces, o las patas del animal que lo llevara por los senderos, se perdían en aquella blancura nubosa que se adhería a las paredes rocosas o les proveía de un filo que en el

---

<sup>1</sup> *De camino a Oku.*

reflejo mañanero o de tarde adquiriría un matiz vaporoso, fantasmal, donde el peregrino se contemplaba como si lo hiciera ante en un espejo.

## II

Iba. Venía. Partía. Tiempo después, retornaba. El viaje, en Bashō, constituía una transición: dos puntos equidistantes que, en algún momento, se tocaban. A menudo, también, era una intención de abarcar lo inabarcable, esa condición que comparten quienes viajan con la seguridad de encontrar su propia eternidad. Es decir, la trascendencia, el respiro que no culmina, que no da con pared porque se abre a los cuatro lados del mundo y se prolonga.

*Saco de huesos.*

*Toca mi corazón*

*el viento frío<sup>2</sup>.*

No exento de penalidades, sufrimiento, caídas, incertidumbre por no encontrar posada o asilo al llegar la noche o precipitarse una fuerte tormenta, antecedida por un viento endemoniado; incluso sometido a largas caminatas en que el cansancio asomaba tarde o temprano, el saco de huesos que era Bashō no reculó, porque en el viaje hay un motivo intrínseco

---

<sup>2</sup> *Recuerdos de viaje de un demacrado saco de huesos.*

o ganancias no pedidas que alimentan el ánimo y la decisión de no volver ni los pasos ni la vista atrás en tanto no se llegue al final.

*La Divina comedia* del italiano Dante Alighieri valiéndose de la figura del poeta Virgilio, introduce a un vivo en el mundo de los muertos, y aquí halla un sentido nuevo el viaje: a este nuevo viajante le es dado entonces atravesar cualquier umbral mortal porque su camino tiene razón en función de que, cuando lo disponga de ese modo o en caso de necesidad, le será posible desandar, volver y, en un momento dado, repatriarse y habitar el pasado. Eso sí: no tiene que perder de vista que no vuelve siendo el mismo.

Como pasa con Bashō al llegar, tras meses de camino, a Oku: al poeta japonés le es concedida la gracia de resucitar (retornar), de habitar el pasado. Se trata de un camino de ida y vuelta, como el de la Comala rulfiana y como lo son todos los caminos que parecen engañosos porque plantean encrucijadas que, al andante, en un primer vistazo le parecen intransitables aunque al final se presenten como una línea recta posible de remontar; sin embargo, aquí no hablamos de un destino cualquiera, se trata del interés por la eternidad.

Un día, «siguiendo el ejemplo de un antiguo sabio chino (Kōmon, monje zen), que había recorrido miles de leguas sin preocuparse de la comida hasta alcanzar el estado de suprema vacuidad, abandoné mi humilde choza junto al río Sumida y me puse a caminar». Esto lo escribe Bashō en los primeros renglones de su diario *Recuerdos de viaje de un demacrado saco de huesos*. A esta eternidad es a la que aspira el poeta japonés.

*Fukagawa, adiós.  
Cuida tú, monte Fuji,  
el árbol bashō<sup>3</sup>.*

En *De camino a Oku*, Bashō reflexiona sobre el milagro de estar ante una piedra que ha resistido el paso de mil años: «Una emoción que me hizo llorar, que me ayudó a olvidarme de los trabajos del viaje y, sobre todo, que hizo que me sintiera vivo, uno de los principales efectos que tiene ser un peregrino».

Trabajos del viaje. Efectos de ser un peregrino. Caminar, ponerse en camino, es un peregrinaje. Al ir de un punto a otro sobrevienen acontecimientos. Como la vida. Acontece la vida.

### III

Shimamura, el protagonista de *País de nieve*, novela de Yasunari Kawabata, experimenta un placer incomparable al contemplar aquellos paisajes nevados del norte japonés. Ciudadino de Tokio, cada año visita aquella región por los baños en las termas, la seda de Chijimi de sus kimonos que es tratada y blanqueada con nieve y al sol, la compañía y favores de las geishas y en particular de Komako, y el ascenso y descenso de las montañas, que adquieren vida según se cubren de nieve; escenas que Shimamura «contempla con el ensimismamiento de los insomnes».

---

<sup>3</sup> Del *bashō*, el árbol “platanero”, tomó Bashō su seudónimo.



Estudioso del teatro japonés y su incipiente entusiasmo por el teatro europeo, «observador de su propia imposibilidad», Shimamura duda de si sus sentidos se embotan en compañía de una mujer o se afilan cuando está de viaje, solo, nada más que para sí mismo: «Oía en su propio pecho, ensordecido como si la propia nieve se fuera acumulando encima, la voz de Komako resonando contra las paredes vacías de su corazón».

Para viajar hay que disponer las cosas de tal modo que la ausencia no se note en lo posible, o entrenar el ojo para que, en cuanto surja, atrape aquello que lo maravilla, que le alimente la avidez y la necesidad; tal cosa hace Shimamura. Sin embargo, un viaje no se emprende sin sentir, antes, tedio. Porque del tedio nace el impulso del movimiento, y un viaje es, sobre todo, como ya quedó dicho, ir de un sitio a otro, peregrinar.

De un lugar a otro, o de un día a otro, como anota Simone de Beauvoir en *América día a día* tras viajar de París a Nueva York: no necesariamente uno es el mismo al dejar una tierra e instalarse en otra. Hay un cambio del que no es posible deshacerse, mucho menos sustraerse.

Si hacemos caso a De Beauvoir tendríamos entonces que hablar de un espacio y lugar transitorios: dejar un sitio en el tiempo para instalarse en otro, quizá el mismo en su forma pero diferente en el fondo. Viajar de un día a otro: «Normalmente viajar es intentar anexionar a mi universo un objeto nuevo... Pero hoy es diferente: me parece que voy a salir de mi vida...», escribe. Y a entrar, después.

Quizá se trate de esperanza. Como si lo importante no fuera ni desplazarse ni llegar a determinado sitio, tampoco conocer el día y la hora exactas de la partida de un tren o la temporada precisa de calendario en que anclaría el barco en el puerto, o las peripecias o accidentes que podrían sobrevenirle al autobús en su ascenso y descenso por curvas y sierras, incluso los retardos por desperfectos o fuertes avalanchas o inundaciones, sino tan sólo averiguar qué ocurre en nuestros adentros durante el viaje, durante el peregrinaje.

Un hombre, en una misma ciudad, sufre dos guerras mundiales. Mientras el ejército de uno de los países que liberan al suyo establece un cerco en su ciudad y rige los asuntos comunes bajo un sistema que persigue a los disidentes y los desaparece, este hombre vive en las afueras y pasado un tiempo deja, obligado, su país. Comienza entonces un periplo que lo llevará por varias naciones y cuya motivación principal ha sido poner distancia de por medio con la barbarie y la sinrazón. Al seguir ese itinerario descubre que el verdadero sentido del viaje no es llegar, sino viajar al sitio buscado, saber qué ocurre, insistir, con el viajante, con el peregrino durante el traslado. Ahí está la razón que sostiene todo peregrinaje.

#### IV

Del tedio —como fuerza centrípeta— al viaje —como disposición al traslado— hay una distancia que podría acortarse si se considera que para este último es necesaria una transición del

cuerpo, quizás más que al movimiento a la entrega, al disfrute, al no ver. En *De camino a Oku*, Bashō aporta una definición del viaje que encuadra con este horizonte:

«No sé cuándo, con exactitud, pero un día, de pronto, se despertó en mí este deseo irresistible de dejarme llevar por el viento como éste hace con las nubes». No hay hilo que sujete ni brújula que marque una única dirección. Sólo una corazonada puesta en el vaivén, en el aire, en el placer de moverse.

Así lo define Bashō: dejarse llevar. Dejarse ir. Ir. Peregrinar. El viaje es ir. Romper el tedio. Salir de él. Tedio deviene viaje. Deviene peregrinaje.

Movimiento, encuentro y descubrimiento: de esta tríada recuperaba Bashō el aliento que el viaje en sí, el agotamiento físico y mental, le restaban. El poeta japonés viajaba para echar un vistazo a su origen, para hurgar en él y sacar de allí lo necesario para tener un motivo que no lo aniquilara. Lo último. Como si recurriera a un veneno para cortar sus aspiraciones y ver ensombrecidos los días.

De la lectura de sus múltiples diarios es posible pergeñar un posible mantra: cada que emprendía una nueva ruta sabía que, al arribar al punto señalado, no quedaba únicamente atrás el trayecto, sino que éste le daba total sentido al descubrimiento último. En el peregrinar mismo estribaba la razón de ponerse en movimiento, de no sucumbir al quietismo.

«Ya es tiempo de que vuelvan todas tus palabras», dice en un verso Guillermo Fernández. O que vuelva el que viaja. Y para ello hay que considerar lo que José Saramago apunta en

*El equipaje del viajero:* al viajar se puede carecer de todo, pero nunca de espíritu para el regreso.

Bashō no escamitó nunca en entregar su espíritu al partir, pero sobre todo al momento de retornar.

O C H O

## *Retazos de sol y tiempo*

---

*A mi madre,  
que habitó, en la memoria y con palabras,  
el pueblo de Placeres*

### I

Tengo la certeza de que no llegué a conocer a Jesús Gardea cuando leí el primer libro de él, la novelita *El sol que estás mirando*; sino en el momento en que aquilaté (después de dicha novela y unos cuantos libros de cuentos) que lo que él hacía con la escritura era contarnos la vida. Su vida, de algún modo. La nuestra. La de todos. La mía.

El sol se había ido levantando en el cielo de la mañana y ya no entraba como espada al camión: estaba recogido en los asientos y sobre la mezclilla azul de mis pantalones.

*(El sol que estás mirando).*

La Santa María onettiana. El París modianesco. El Yoknapatawpha faulkneriano. La Comala rulfiana. El Macondo garcíamarquiano. El Nueva York austeriano. El Tel Ilán amosoiziano. El Placeres gardeano (Ciudad Delicias, Chihuahua).

Placeres es una solitaria geografía donde el tiempo se detuvo.

Componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical.

El renglón anterior lo recomienda, en *El arte de la poesía*, Ezra Pound a los poetas. Como narrador, Gardea es un poeta.

A Placeres, esa comarca del deseo de Gardea, se le podría considerar un entramado de trazos y límites fantasmales cuya línea última estaría marcada por el dedo del sol: ahí donde el sol puede andar a sus anchas algo existe, pero donde la sombra abre su territorio entonces el paisaje es impreciso, inatrapable, una estación del desamparo.

Máteme a iras.

(«Según Evaristo», en *Septiembre y los otros días*).

El pueblo. El desierto. El llano. La casa vieja. Es decir: la oquedad. Lo arenoso. Lo solitario. Lo salitroso. Tales podrían ser los cuadrantes geográficos de la región gardeana: sí, una región afantasmada y delirante. Una extensión abigarrada y arisca. Un solar intrincado y poblado de Minotauros enloquecidos por querer dar con la puerta de salida.

El sol todo lo quema, todo lo alcanza a tocar, todo lo reduce a un mero reflejo luminoso que arde y se estira y deviene acontecimiento en Placeres; es decir, media una transformación que no lo hace desaparecer, más bien lo asienta de forma imperecedera.

En las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un mundo, escribió Gaston Bachelard en *La poética de los sueños*. El sol, en Gardea, adquiere esta estatura de origen, es suya esta potestad de principio de las cosas.

Sueña entonces con mujeres. Las posee mientras canta. Se embriaga de tocarlas y explorarlas, y no es raro que alguna le florezca entre las manos.

(«Los viernes de Lautaro», en *Los viernes de Lautaro*).

10

El silencio está omnipresente. *Acuérdense del silencio*. Acuérdense de esgrimir una voz, si es posible tenue, apenas audible pero suficiente para que rasgue ese velo anchísimo que pende sobre el desierto: no hay silencio más impenetrable que ése, más propenso al divague y el desangramiento de los adentros.

En el silencio no hay palabras. No hay ruido. No hay nada. Si acaso hay, nada más, silencio.

11

Lo levanté (el espejo) porque me pareció que un objeto tan brillador no merecía estar tirado, expuesto a la destrucción. Guardándolo conmigo, ganaba un poco de luz. Quería verme la cara en él. A lo mejor Felipe decía la verdad, y yo no era yo.

(*El tornavoz*).

12

Es un triángulo de conexiones y vínculos entre *Winnesburg, Ohio*; *Escenas de una vida rural* y *Los viernes de Lautaro*. El hilo que mejor ensarta a estos tres libros es que en ellos hay: narración. Esto los sostiene. Los proyecta. Los desborda. Los comunica. Quien se pregunte qué es narrar, al leer cualquiera de estos tres libros podría encontrar una definición que lo dejará satisfecho.



(Por orden, Sherwood Anderson, Amos Oz y Jesús Gardea, los autores).

13

Hubo un deslumbramiento tal por esa prosa llana, opaca y sin embargo abillantada que vuelvo, cada cierto tiempo, a releer *El sol que estás mirando*. Novela iniciática: con gozo retorno a mirar, atento y entregado, esos renglones-espejos que refulgen como si hubiesen sido desperdigados en un llano para que dieran una dirección al mundo.

14

Una tarde, en su departamento, el poeta zapotlense Víctor Manuel Pazarín me dijo sobre la obra de Gardea —era yo apenas un lector incipiente del chihuahuense—: el sol es un personaje más en sus cuentos y novelas.

15

Las sombras están de pie junto a las paredes, deslumbradas y mordidas por la resolana.

(«Hombre solo», en *Los viernes de Lautaro*).

16

Lo que quiero decir cuando menciono que la escritura de Gardea permite descubrir la vida no es otra cosa que tener la certe-

za de que uno mismo puede asomar entre renglones. Este tipo de escenario diáfano es un escenario común en su narrativa.

Uno. Uno y todos. Los demás, los restantes, los otros. Todos ahí, quién sabe si por fortuna o por infortunio, aparecemos retratados.

17

En los cuentos y novelas de Gardea no existe el tiempo. Está abolido.

18

...vi cómo la pena doblaba a Evaristo, recia y silenciosa, hacia la tierra. Evaristo se encontraba delante de nosotros, como una desolación, como en el otro extremo del mundo.

(«Según Evaristo», en *Septiembre y los otros días*).

19

Ni mis personajes ni yo (al sol) nos lo podemos quitar de encima.

(Dijo Gardea en una entrevista).

20

Mayormente no pasa nada. O no pasa mucho. En los cuentos y novelas de Gardea no acontece gran cosa: a lo sumo, hechos en apariencia anodinos, desengarzados de la realidad, aislados en su interpretación y se les ve transcurrir como si se viera pa-

sar una corriente de aire llevándose consigo rastros de basura, hojas de árboles, briznas de hierba, algún objeto ligero.

El mundo como un sitio en el que apenas se vislumbra el sol y las sombras y vuelta a empezar, en un eterno retorno que sosiega y adormece.

21

Mapa gardeano: hay una poética del espacio en Placeres: *la solitaria geografía de un tiempo inmóvil*.

22

Yo he levantado también la vista. No hay aire encima de nosotros. Se lo comió el sol.

(«Nada se perdió», en *De alba sombría*).

23

De tiempo en tiempo: el flujo de un acontecer que no se detiene nunca pero que, al mismo tiempo, permanece estático. Fijo en su quietud. Quieto en su movimiento.

En el cuento gardeano la descomposición temporal permea como un elemento dramático más, como una pieza de cuyo rompecabezas no podría estar ausente. De destiempo en destiempo sobreviene el drama, su clímax, su desenlace.

24

Vienen de la nada. Los personajes gardeanos provienen de un tiempo detenido y hacia una especie de silencio total se preci-

pitán. En ese último trayecto, espabilados, resignados, se acomodan a contemplar lo que les queda: el mutismo en el que siempre han vivido, el abandono que les llega a sus últimas horas, la tristeza con la que han venido al mundo, la soledad que les endilgaron a fuerza de meterse en sí mismos, y la muerte como destino inequívoco y sintomático.

A propósito de cómo el destino se manifiesta en ellos, José María Espinasa apunta: «No se quejan, viven su vida y le dan profundidad. La letargia en que los personajes viven es ausencia de tiempo».

25

El sol le come a la mujer las piernas, descubiertas hasta los muslos, y la cara. Su vestido, de vivos colores, es brillante y de mangas largas.

*(El sol que estás mirando).*

26

En Placeres persiste, en general, una enfermedad contagiosa: la desazón, el desasosiego, el quietismo, el abandono, la tristeza. El velo de una *saudade* cubre a Placeres.

27

Las mariposas amarillas no surcan el pueblo de Placeres, ni el desierto, ni el llano, ni las calles ardientes y polvosas. Lo suyo es, cabe reiterarlo, un ensimismamiento en lo mismo. Es dable pensar en una llave que gotea, lenta, pausadamente; pero al

momento de querer encontrar, guiados por una escucha atenta, la citada llave, uno se ve inmerso en una casa laberíntica en la que acaba atrapado, obnubilado y hechizado bajo aquellos techos que presumen un paisaje inolvidable en los que es posible apreciar, entre otras cosas, una añosa quietud.

28

No pensaba dormir, pero en cuanto me senté, el sueño me ganó. En mi ausencia, el sol bajó de la cama, resbaló por el latón, caminó pasito a paso por el piso, por mi cuerpo, hasta alcanzar la ventana y saltar a la calle.

(«La guitarra», en *De alba sombría*).

29

No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador.

Pareciera que Ezra Pound hubiera escrito esto para Gardea en *El arte de la poesía*.

30

He enumerado algunos síntomas de esa *saudade* plazerense, es claro, sin embargo, que resulta del todo inexplicable. La cruz en la frente, la marca de agua del nacimiento no justifica por sí sola el acuse de la *saudade* que impregna al pueblo: eso viene con la vida. Es decir, con el dejarse envolver por una cotidianidad en la que el polvo atraviesa más metamorfosis y apariencias cambiantes que los mismos pobladores.

La parquedad, un hondo silencio, la falta de expectativas —ni las tienen, ni las necesitan—, el desamor y la imposibilidad de revertirlo: lo inapelable de la sentencia del destino radica en que el oriundo de Placeres trae ya, en los adentros, la resignación. Su propia saudade. Es indolente, inmutable, invariable, invencible.

El patio estaba oscuro. El polvo de la calle, cerniéndose sobre nosotros, no dejaba pasar la luz de las estrellas y ponía blanco el cielo. Mi madre caminaba sin tropezar, con pie firme, como aconsejada por el sol.

*(El sol que estás mirando).*

Tierra adentro. En el descubrimiento de un nuevo territorio la primera acción es ponerse en marcha, ir tierra adentro, ínsula *intro*. El desierto gardeano es una ínsula abierta al escrutinio, a la exploración, a la apropiación y, por último y si ese es el deseo, a poblarlo y despoblarlo.

Como un territorio afantasmado sobreviven voces, murmullos, cuerpos avejentados, lacerados por el olvido, la tristeza y el silencio.

La reinención del tiempo. Al modo del insospechado destino del doctor Parnasus —del que él mismo reniega—, en Placeres el mecanismo del reloj no funciona de modo lógico, sino contra natura: en la prolongación, en la infinitud, en el reverso del tiempo no hay escape posible. De esa intemporalidad son rehenes quienes habitan Placeres, quienes nacen, viven y mueren dentro de sus coordenadas desgastadas por las arremetidas del sol y el ataque silencioso del polvo.

El tornavoz (el que vuelve a tener voz) es la prolongación de la especie, la herencia de unos gestos y unas maneras que no encuentran su estado natural sino cuando se aproxima el fin, el corte de las alas, la última morada en que se queda quieto, boca arriba, con los ojos fijos en un cielo desierto de nubes. Cielo desértico.

El ruido se mueve, se aproxima. Las piedras revientan de sol. La sequía no va a dejarnos nada; ni el juicio siquiera. Dicen que en el llano andan almas resucitadas de animales. Que llevan en orden sus huesos pisando firme la tierra. Tantos años sin agua dan para todo. Espantos y fantasmas. Suena, acompasadamente, el ruido: dos golpes y, luego, vuelta a empezar. Qué bochorno. Y, de pronto, una ola de cálido silencio. No es el de todos los días, y la ola ha arrastrado una sombra hasta mi puerta. Me oscurece el aire.

(«Arriba del agua», en *De alba sombría*).

Territorio afantasmado. No es posible concebir un dibujo en el que tenga cabida un territorio vasto, inabarcable con los ojos, en continua extensión, propenso a la desmesura, donde pululen como animales carroñeros las minúsculas porciones de polvo que, voraces, indestructibles, todo lo colman, todo lo distorsionan, todo lo ocultan, todo queda sepultado bajo su potestad.

Al mapa de Gardea no lo limita ni el desierto, ni el llano. Más aún, sus personajes se encuentran, actúan, sobreviven a sus anchas arenales adentro. Y, sin embargo, no basta un soplo para que se desvanezcan en ese aire polvoso, de canícula perenne.

El sol me sacaba la sombra y me la ponía delante. La sombra me hacía pensar. Habíamos nacidos todos sombras.

(«Difícil de atrapar», en *Difícil de atrapar*).

Actuar a expensas, y a pesar, del sol de todos los días. Y cuando éste falta, en esas raras ocasiones, el devenir es descolorido.



No es necesario que el valor principal del poema (del cuento o la novela en el caso de Gardea) sea musical, pero si lo es, la música debe ser tal que deleite al conocedor.

(Ezra Pound, *El arte de la poesía*).

Por supuesto, nada en Placeres puede subsistir sin el visto bueno del sol: emperador romano que decide, con la posición del dedo —hacia arriba o hacia abajo—, quién ha de abandonar la arena para siempre.

¿Cómo es posible existir en Placeres?

Mi madre entró en la cocina quejándose del sol.

—Es una lumbre que no se detiene ni en los huesos, Vicente.

(*El sol que estás mirando*).

A Placeres de pronto llega una amenaza: las tolveneras que tienen su seno en el llano y se proyectan en el cielo vacío. Sus habitantes, entonces, se guardan no solamente en sus casas, tras de sellar puertas y ventanas, sino que procuran sumirse en

un silencio que los va devorando hasta que el sol, ese vigilante pertinaz e incansable, resquicio a resquicio, penetra de nuevo en Placeres e inunda sus cuartos, salas, patios, corredores, zaguanes, banquetas, calles. Los enciende y los vuelve cenizas en un santiamén.

45

En tiempos de agua, el cielo es como un perro. Gruñe, ladra. Alza la pata, y nos mea. Nos desgracia según son sus fuerzas.

(«Nadie muere la víspera», en *Las luces del mundo*).

46

La *ars narrativa* gardeana en sus personajes se sostiene en estos presupuestos: en la parquedad del lenguaje al que se ciñen y en su actuar meditabundo y desasosegado. La belleza que de ahí puede extraerse no es perecedera ni finita, sino que se prolonga en la mirada de quien los descubre, los contempla en su cotidianidad y los sigue hasta que acaba su actuación o se difuminan en el llano o el desierto.

47

Durante aquella lectura iniciática de *El sol que estás mirando* supe, aunque no sabía los cómo, que en adelante Gardea me acompañaría. Dueño de esta certeza, cada cierto tiempo anuncio que he retornado a su relectura, que había ya la necesidad de hacerlo.

Reitero, la necesidad de hacerlo: como aquel que, cada tarde, acude, inquieto y tembloroso, a la cantina de barrio en la que es uno más de sus fieles parroquianos.

48

De Charles Nodier, escritor y bibliotecario, Bachelard decía que se entregaba por completo a la felicidad de nombrar, que solícito a menudo soñaba palabras y objetos y se dedicaba a dotarlos de existencia. De Gardea es posible afirmar otro tanto: es un niño que, feliz, se entretiene mañanas y tardes con sus juguetes desperdigados por el patio de su casa en Ciudad Delicias: imagina, nombra, señala, crea, define, encumbra, escribe. El demiurgo de Placeres. Un habitante de otro tiempo.

49

De todas las lecturas que hago de Gardea vuelvo como si retornara de un viaje: con el espíritu alimentado, dispuesto a emprender la ruta interrumpida.

50

Los renglones finales de *El sol que estás mirando* constituyen, a mi juicio, uno de los mejores finales para una novela:

Pichardo se volvió hacia mi madre y le preguntó:

—¿Cómo viene Gálvez?

Mi padre mismo le contestó:

—Ahogándome con tanto viento, Pichardo, pero lo prefiero al calor.

Pasó un rato.

Luego, mi padre volvió a hablar (dirigiéndose a mi madre), con voz a propósito sofocada pero que yo alcancé a oír:

—Francisca —dijo—, ya no volveré.

*Tonalá,*

*Agosto-septiembre de 2021*

NUEVE

*El paseante y su rara impunidad*

---

*Correr no es andar apresuradamente.*

*La más desenfrenada carrera no es presurosa.*

*Correr es lo normal en Aquiles.*

—CARLOS DÍAZ DUFOO JR., *Epigramas*

CAMINAR LA CIUDAD ES UN ACTO QUE HACEMOS CADA VEZ MÁS poco. ¿Será porque ya nada más le compete a los valientes? ¿A los despreocupados? ¿A los desocupados? A menudo se les llama románticos, o de plano locos —la locura es un precio que se está dispuesto a pagar, dice Tomás Segovia—, a quienes se aventuran a atravesar su circunferencia. Y estos deschavetados son más bien escasos. Calles, banquetas, camellones y avenidas conforman un paisaje desnutrido y desalentador por la ausencia de vida. Presentan una aridez que se superpone a la aridez flemática del asfalto.

Valeria Luiselli en *Papeles falsos* establece que un paseo —a pie o en bicicleta, o, por lo menos, en la mente— semeja emprender una ruta que pasa por la sorpresa y la maravilla y que no evita el cansancio. Y precisamente con ese espíritu habría que salir muchas tardes y entregarse al afán de revisar fachadas de casonas, internarse en parques urbanos, seguir las líneas descoloridas de barrios y jardines, bregar en tianguis, mercados y colonias y revitalizar viejos caminos polvosos. Al fin que el paseante citadino, al circular en una dirección a contracorriente del colapso de las horas pico, goza de una rara impunidad que desconoce.

«Para que sirviera de ejemplo a los inquietos de los tiempos futuros —nuevo Prometeo—, los dioses lo inmovilizaron en medio de su ruta y le hicieron esperar, inútilmente, la muerte». Este epigrama de Carlos Díaz Dufoo Jr. bien parece ser una sentencia para el paseante, quien con todo, en las ciudades, escapa de estos amarres y anda a la caza de un recoveco minúsculo para abandonar las oficinas y las fábricas y encaminarse por las calles con la única intención de elogiar la ociosidad (con el beneplácito de Bertrand Russell), de rescatar esa vilipendiada forma de disfrute que es la imitación de ese juego infantil de “Gallo, gallina, pollo”: un paso después de otro y uno más hasta trasponer la línea del cansancio o llegar al punto buscado.

«Mis pasos eran medidos y tranquilos, y, por lo que sé, mostraba al caminar un semblante bastante digno», escribe en las primeras páginas de *El paseo*, el novelista Robert Walser. El espíritu de este hombre, proclive al vagabundeo con intención —cosa que puede sonar paradójica o contradictoria, pero que se

acerca a un ideal que es urgente por estar en desuso, desterrado—, es el de un aventurero que no escatima en llevar los ojos de un rostro a otro, de una situación a otra, de un momento al siguiente en su andar por la ciudad.

*El paseo* de Walser, en medio del ajetreo de la gente que corre a sus ocupaciones y no se cuida de atropellar lo que se le cruce en el camino, lo hacía pensar con congoja que poseía un atributo que los demás no tenían. Reflexiona: «...me avergüenzo sinceramente de no hacer más que pasear mientras tantos otros se desloman y trabajan». Vergüenza, sin embargo, que no lo inmoviliza. Era un paseante, ni más ni menos, ni otra cosa ni con otra ocupación, y ni aspiraba a mutar o a transformarse. Declara, al fin: «Al diablo con el ansia miserable de parecer más de lo que se es».

Al paseante, esa *rara avis* que, como puede, sobrevive en estos tiempos, en sus trayectos, entre otros avatares, le puede deparar el descubrimiento (o el terror también) que puede ahondarse a cada metro avanzado. «¡Digan ustedes si no es lindo vagar!», escribe Roberto Arlt en *Aguafuertes porteñas*. Aspiro a tener algún día todas las características del paseante (que perfila Arlt: buen caminante, agudo observador, gusto por la extrañeza y lo inverosímil y, sobre todo, aversión por el deterioro y la vulgaridad de las calles sucias), y para ello a menudo me lanzo a la ciudad sin otro afán que perder el tiempo, o nada más verlo irse.

Paul Auster cuenta que el poeta alemán Friedrich Hölderlin casi no salía, y en las raras ocasiones en que abandonaba su habitación, era sólo para dar paseos sin rumbo. De ese espíritu

los que aspiramos a ser paseantes pedimos nuestra limosna: carecer de un fin al momento de emprender una ruta semeja un estado mental con escasa cordura. «Los locos somos otro cosmos», escribe Óscar de la Borbolla.

En un paseo por las veredas montevideanas, una mañana de abril de 2011, me topé con el escritor Mario Levrero. Apenas lo descubrí comenzó a encajar todo: su figura desgarrada, cansina, de apariencia meditabunda como si al andar fuera imaginando un juego de palabras o la solución de un crucigrama; pero lo que me convenció de que se trataba de él fue el rostro, apretado bajo aquellas gafas inconfundibles, profundas, que en los últimos años de su vida ya no pudo quitarse a riesgo de tropezar a cada paso. Hay numerosas fotografías en que se le puede ver de este modo; y, valga decir, solamente tenía yo esta referencia fotográfica. En ese instante, y por mucho tiempo, creí firmemente en que lo había visto venir de frente a mí y que, sin haberse percatado de mi presencia —como con casi todo lo que lo rodeaba—, seguir de largo. Luego me daría cuenta de que ese encuentro no había sido tal porque Levrero, para ese día que me lo encontré, ya llevaba años de haber muerto en esa misma ciudad. El paseo como encuentro y desencuentro, como dador de vida y proveedor de muerte a un mismo tiempo.

Si salir a caminar es ir tras los pensamientos, o en pos de la querencia, o tras los pasos dejados allí alguna vez —como cada quien quiera—, habría que preservar tal tarea de los intentos que buscan echarlo abajo, que quieren erradicarlo de una vez por todas. «Hay quienes sienten la vagancia no como el no



hacer, sino como un placer físico, una alegría profunda... Y es que en todo vago, aun en el más atorrante, hay una naturaleza contemplativa», reflexiona Arlt en sus *Aguafuertes porteñas*. Y es que el paseante, como tantos oficios, tiene muchos enemigos, pero sobre todo uno que le quita el sueño y que le merece todos sus insultos y sus afanes: el automovilista. Porque en la ciudad lo común es sólo ver unos autos, veloces, afanosos en su ceguera, que la afean y sólo se hablan de tú a tú con otro automotor, de lo que se deduce que lo demás no existe. El paseante es más que un cero a la izquierda.

Los paseantes se preguntan —nos preguntamos— qué hacer con quienes, desde sus automóviles, alientan y bendicen tanta ingeniería puesta a disposición de un único objetivo: hacer circular la sangre de las venas urbanas que ya parece que se vuelven densas y se anegan. Cosa que, en el fondo, de verdad no llega a suceder en nuestra geografía más cercana (por lo menos, no todavía). Más allá de la invisibilidad del paseante ante el automovilista, Walser les dice a esos recelosos y eternos especímenes que no sobreviven ni por un segundo alejados de sus coches: «(A) La gente que va levantando polvo en un rugiente automóvil les muestro siempre mi rostro malo y duro, y no merecen otro mejor». Suscribo tal desprecio, y practico tal gesto.

Por eso, como escribe el mismo Walser, que sea imperativo en nuestras vidas seguir con el paseo: prolongarse en esos pasos que acortan y alargan las distancias según el cansancio. Y, además, porque «es divinamente hermoso y bueno, sencillo y antiquísimo, ir a pie». Y digo que quiero algún día llegar a

tener y desarrollar de forma constante los atributos del paseante porque siento inclinación por los rincones menos vistosos, las sombras que dan los árboles, las calles que hacen cerrada y posibilitan entablar conversaciones con gente que nunca sale o no va más allá del diámetro de su barrio; porque cuando camino voy mirando a las plantas altas de los locales del centro, donde a menudo descubro balcones herrumbrosos, cristales rotos, deterioro en las cornisas, letreros despintados y a punto de desprenderse, azoteas en las que asoman de vez en cuando residentes que salen a fumar, a tender la ropa, a besarse o a mirar el cielo. Incluso, maniqués abandonados que asoman tras ventanales polvosos y bajo marquesinas viejas y a punto de irse al suelo; elegantes y tiesos. El buen paseante sabe esto. Y con esa inercia del paseo seguir así mi camino, «como un buen haragán –abunda Walser–, fino vagabundo y holgazán o derrochador de tiempo y trotamundos».

Habrà momentos en que en el paseo las miradas de la gente, quizá con interés pero también por descuido, se concentren en el paseante. En esos instantes habrá que recurrir a esa sempiterna actitud de Walser –bálsamo para horas aciagas y encrucijadas complicadas–, según la cual el paseante no ha de achicarse si es objeto de la atención de quienes lo ven caminar como si nada en tanto todo el mundo se afana, hormiga diligente y obediente, en sus quehaceres y obligaciones cotidianas. Hacer como que no ve, pero sí mirar.

Redescubrirse a sí mismo y todo aquello que lo rodea es también un modo de pasear: en lo exterior hay tanta materia a explorar y aprehender como en los adentros, solo que a menu-

do hay que apreciarlo con ojos distintos, y para ello el primer requisito es la disposición de espíritu; lo demás llega apenas se den unos pasos.

Mi padre, una espiga entre los labios, solía hacer eso: con las manos en las bolsas del pantalón, la cabeza gacha y los pasos siempre aletargados, iba meditabundo, mirando, tocando, recogiendo, paseando. A él no le incomodaba lo que a Walser le daba por pensar: «¿Así que me ven pasear?, pensé para mis adentros, y seguí paseando pacíficamente sin molestarme lo más mínimo por haber sido atrapado, lo que habría sido una tontería». Porque el estatismo o la flojera hacen menoscabo del paseante y sus intenciones, no le falta certeza a Carlos Díaz Dufoo Jr. cuando dice, en uno de sus epigramas, que el movimiento se demuestra andando. «Sí, para el que anda. No, para el que ve andar».

El escritor húngaro Sándor Márai, antes del cerco de Budapest, durante la Segunda Guerra Mundial, solía dar paseos por las calles de su barrio y más allá, por las calles aledañas. Cuando llegaron los alemanes para montar el cerco, y después el Ejército Rojo ruso para “liberar” a aquella ciudad —y al país entero—, Márai vio interrumpidos aquellos itinerarios que lo llevaban, a la par de calles y senderos vistosos, a hacer una inmersión en su espíritu. Más aún, durante los años de la guerra vivió recluido, a las afueras de la ciudad, en una casa en la que continuamente se hacían presentes de forma intempestiva los soldados rusos a saquear y pasar unos días allí, a su costa. Al final de la guerra pudo volver a la ciudad, pero su hogar había sido destruido y sus paseos entonces los hizo entre ruinas, a la

busca de algo que le hiciera saber que el país no estaba muerto —como se decía—, sino en plena reconstrucción. Como él mismo. De esto podría deducirse que el paseante, también, se reconstruye a sí mismo en el paseo. Márai y mi padre, en menor o mayor medida, encarnaron este espíritu.

D I E Z

## *Itinerario de un robo*

---

QUIERO DECLARARLO DE UNA VEZ Y CON TODAS SUS LETRAS, aunque sean realmente pocas: robo lápices. De un tiempo para acá me los embolso. Pero antes de describir cómo vine a darme cuenta de ello, quiero contar, no para curarme en salud pero sí como aliciente para asumir la justa reprimenda a la que me he hecho acreedor, sobre otros robos de los que he sabido o presenciado. Esta enumeración de hurtos y sus circunstancias tampoco pretende echar un velo sobre mi falta, únicamente, como es sabido cuando se presenta una revelación, quiero alumbrar el camino que inconscientemente he seguido. O, por lo menos, eso me animo a creer.

De entrada, maestro, propiamente dicho, no tengo en este tema. Y vaya que hay ladrones de relumbrón en todo sitio y para toda clase de objetos. Al menos, maestro no reconocido, porque se sabe que todo lo que uno hace lo ha aprendido de

alguien más. Ejemplo a seguir no tengo, ya he dicho, pero sí reconozco que las sensaciones llevan mano más que el pensamiento. Me conducen, me ponen en sintonía. No soy frío, ni calculador, ni sobrio. Más bien el arrebato, la intención primera del robo, medianamente reconocida, se instala en mí y a partir de allí puede suceder cualquier cosa. En este sentido, la fórmula del robo podría sintetizarse del siguiente modo: yo + mi circunstancia.

De lo que resulta bien pocos se acuerdan del camino, pero de lo que sale mal hay siempre un itinerario que es posible seguir, como si en el recuento de las peripecias y los hechos (muchas veces no contemplados en el plan original) se ocultara la vuelta de tuerca que habría deparado otro resultado. Además, en la derrota somos más analíticos: en *Perros de reserva*, Quentin Tarantino construye una oda al robo y a la desconfianza entre quienes se supone deben de ser compinches, lo que al fin da al traste con el asalto y con las vidas de algunos de la banda. La confianza en ellos, entonces, es un engranaje poderoso al momento de robar. Estos robos bien pensados y calculados no son mi especialidad. No me dedico al robo profesional. Si se detuvieran a calificarme, con seguridad me llamarían un ratero de poca monta.

Al robar lápices —ahora hago un primer acercamiento— no pienso ni mínimamente en ese caudal de confianza; más bien es un dejarse llevar por un impulso, un instinto inequívoco: me apego a las sensaciones más que a un proceso intelectual, de cuidar hasta el mínimo detalle. Cuando uno roba, por paradójico que pueda sonar, no puede pasar esto por alto. Más

allá de no conseguir el botín, la banda de *Perros de reserva* acaba vapuleada: el carácter de los involucrados y las circunstancias se conjugan y crean una mezcla molotov: a la menor provocación estalla y las esquiras alcanzan a todos. En mi proceder no hay estallido ni nada. Concluido el robo, el acelere del corazón tarda nada más un rato en apaciguarse. El arrebató va perdiendo fuerza.

Durante una cena en casa de una amiga, en un momento en que la conversación había tomado un segundo aire al hablar sobre aquella malograda entrevista que le hiciera Jacobo Zabłudowsky a Salvador Dalí, estuve tentado a guardarme en el bolsillo del saco el corcho de una botella de *Beaujolais* francés. La anfitriona y otro amigo estaban concentrados en la deplorable actuación del periodista ante el pintor español: fueron unos cuantos segundos los que abrieron la posibilidad del hurto, que no había buscado antes —más aún, ni siquiera se me había pasado por la mente— sino que se fraguó justo en esa distracción de la que hablo. Una vez que se instaló en la cabeza el propósito de robar el corcho —pasa, sin embargo, con los lápices— entonces vino el paso de trazar el itinerario para tener el corcho en el bolsillo. Puro sentido común. Como si el cuerpo, en un momento dado, se proclamara independiente de los actos y los pensamientos y entreviera el abismo. No pretendo esgrimir una disculpa al respecto, pero querer llevarme ese corcho se trató de un impulso atípico en mí, uno que escapa a mis predilecciones. A mí lo que me importa son los lápices. Al despedirme esa noche, sin embargo, desde la puerta de calle

entreví el corcho en una orilla de la mesa, solitario. Y sentí nostalgia de no tenerlo.

En mi época de preparatoria tuve un compañero (del que no guardo el nombre por mi falta de memoria) que todos los días, durante los seis semestres del programa de estudios, invariablemente pedía una pluma prestada. Vista esta situación con detenimiento, puede parecer increíble, risible incluso. Pero había un ingrediente más que hacía grotesco aquello: nunca las devolvía. Y más de alguna vez llegó a pedir un cuaderno. Todos los días llegaba así al salón, casi siempre sin nada, con las manos metidas en las bolsas del pantalón y saludando, cabeza arriba-cabeza abajo a todo mundo. Me resulta inexplicable que se graduara junto con todo el grupo.

Era un tipo que llevaba más peso del que sus piernas podían sostener, de modo que se movía como una mole petrificada, daba la impresión de que para mover una pierna le solicitaba permiso a la otra, y otro tanto pasaba con los brazos, o con aquel cuello que era prácticamente de mayor grosor que el de una vaca. Pedía prestado, porque no podía robar (estaba imposibilitado físicamente, o su credo religioso se lo prohibía; pudo ser, en todo caso, cualquier cosa. Yo habría preferido que robara). Lo que nunca me tocó en gracia fue comprobar si alguna vez alguien le reclamó algún préstamo. Una sola vez no lo vi. Da qué pensar. Quién sabe. Él sí hizo un buen negocio. El mal negocio fue para los irredentos prestadores de plumas, entre los que me incluyo por supuesto.

Si se vive en un hotel el asunto de los robos es una tentación constante. El nomadismo es una categoría que se presta



para que los objetos pasen de mano en mano, para el hurto en menor escala. Una tía se llevaba, cuando dejaba cualquier hotel, las toallas y los jabones. Decía que su impulso se debía más a un asunto de higiene que a una intención de obtener algún tipo de ganancia: ¿cuánto podría obtener a cambio de esas telas y esos jabones usados?, preguntaba a modo de justificación. Y a continuación decía que no podía explicarse el que otros lavaran las excrecencias que uno mismo deja en la tela después de bañarse.

Su cruzada por la higiene, que sonaba más a un despropósito que a una actividad de la que pretendía salir siempre beneficiada, en una ocasión devino persecución y presencia tediosa ante el ministerio público: ya iba por la banqueta del hotel, a punto de subirse a un taxi, cuando uno de los encargados le dio alcance para decirle que abriera su maleta y se la mostrara. Ella, por toda reacción, intentó darle un golpe con su bolso de mano y echó a correr. Antes de llegar a la esquina ya había largado la maleta pero no había detenido su carrera: el empleado, ante las dos direcciones que se abrían, optó por recoger la maleta y llevarla de vuelta al hotel. Mi tía, restándole importancia a las prendas personales que había perdido en la aventura —aunque las toallas se encontraran en ese inventario—, se iba jactando de que aquel tipo, mucho más joven y delgado que ella, no había podido prenderla, aunque sí pudo esquivar el golpe. Apenas dos cuadras más allá, mientras todavía reía, una patrulla le cerró el paso y se la llevó detenida.

En el *Manual del distraído*, Alejandro Rossi cuenta un episodio vivido en su infancia en un hotel de Roma durante

la guerra: continuamente la ciudad y, por ende, el hotel, se quedaban sin luz eléctrica por causa de los bombardeos. Los inquilinos entonces hacían uso de una linterna para moverse entre pisos, pasillos, comedor, escaleras y salones. Se valían de linternas comunes, de éstas que están siempre a mano y se les puede comprar en cualquier establecimiento. En aquel silencio que era más que silencio en que vivía el hotel, irrumpió un día durante la cena un hombre con una linterna que hacía maravillas. El tipo la presentó con tantas bondades que el niño que fue Rossi quedó prendado al instante del objeto. «Me convenció de dos cosas: la linterna era perfecta y yo la robaría. Dormí en paz, y satisfecho». El día en que hurta la linterna, el niño sube a su habitación para tener una coartada y enseguida baja al comedor, de donde se había ausentado hacía poco para llevarse el objeto. Pasado un rato sobreviene el escándalo. «Una peste el calvo, cada vez más agitado. Amenazó al portero y perdió los estribos cuando una señora chilena comentó que para ella todas las linternas eran iguales». Empujado por las circunstancias, el niño Rossi tuvo que confesar el robo, aunque tuvo cuidado de presentarlo como un lamentable descuido.

En este tenor, hay que decir que muchos son los que al saberse descubiertos de algún hurto alegan que se trató de una equivocación mayúscula o del reverso, de un descuido menor (quien roba una prenda de ropa en una tienda y sale de allí con el objeto robado puesto es el más clásico ejemplo de esto). Puede más en su ánimo el escarnio de las miradas, o en ocasiones una andanada de palabras o la amenaza de una multa o de una sentencia de reclusión, que la satisfacción íntima de haber po-

dido hacerse del objetopreciado: ese placer que proviene de un acto de iniciación. La adrenalina del momento supremo, a esas alturas, ya se ha diluido y extraviado en la sangre del ladrón y abre caudal a la culpa. Las letras doradas de esta condición ambivalente las pronunció alguna vez Tin Tân, quien decía que no era vergüenza robar, sino que lo prendieran a uno: la metamorfosis va de la soberbia a una actitud sumisa, deleznable por apelar a un arrepentimiento y cobardía que está lejos de enraizar en el espíritu. El que confiesa no es más que la imagen de una veleta vapuleada, llevada y traída y, al fin, volcada en medio de una tempestad que no ve para cuándo amainar.

Robo lápices, pero no monedas, ni lámparas, ni libros. Dado que los libros son también una debilidad mía, ¿no será que mis esfuerzos tendría que haberlos dirigido por esa ruta? En la universidad tuve un compañero que días antes de la feria del libro de la ciudad, iba por los salones anotando títulos de libros que le pedían: sus robos se hacían sobre pedido. He discutido continuamente con amigos y conocidos la siguiente cuestión: ¿hay robos menores y robos mayúsculos? ¿Todos los robos son iguales? ¿O depende, entonces, del objeto que se hurta o de la consecuencia del robo? El asunto se zanja si se recurre a un axioma categórico, sobre el que pesa un halo religioso: de poca o mucha monta el robo termina siendo un robo. El símil sería que no hay pecados grandes o pecados pequeños: hay pecados.

El hurto de libros por ejemplo ha estado siempre impregnado de un romanticismo que muchos defienden a rajatabla: que la lectura es un motivo suficientemente poderoso como

para exonerar a quien hurta volúmenes de una librería o, peor aún, de una biblioteca. A este respecto, en “Cajas de la K a la T”, contenido en sus *Cuentos completos*, escribe Robert Graves: «Es una falacia que el buen vino emborracha menos que el malo». Es decir, es una mentira a medias (que no verdad incompleta) el que se exonere al ratero de libros, porque el modo de asumir el papel de ladrón parte de hacerse de un objeto que no le pertenece. El robo de lápices tampoco es una actividad que merezca una reducción ni compasiva ni producto de la camaradería. En eso se parecen, ni qué dudarlo. Patrick Modiano, en el París de mediados de los sesenta, después de los años de la ocupación, robaba libros para venderlos. Porque carecía de dinero. Cuenta en *Un pedigree* que dejó de hacerlo cuando comenzó a escribir.

Como decía al principio, me he dado cuenta, en días recientes, de esa pequeña rareza del robo de lápices; que no minimizo ni lo haré en un futuro por muchas razones, por ejemplo, por tratarse de ese producto precisamente, tal vez porque robo los lápices, podría decirse, sin querer, y los utilizo para subrayados y anotaciones. Más aún, padezco la compulsión de llevarme a la bolsa todo lápiz que se encuentre a la mano en la oficina (y por la expresión «a la mano» quiero decir que esté abandonado en cualquier escritorio). Sé que en esta cuestión, como en tantas otras, los conceptos dependen de la óptica desde donde se les mire. Aunque no se trata de un interés por coleccionar lápices, por su punta fina o gruesa o por el color de su madera, tanto como por una fijación que me persigue desde hace mucho tiempo.

Ser ratero de lápices no es una categoría que merezca el reconocimiento entre los ladrones: quien roba lápices merece, por los demás compañeros en la aventura del hurto, que le miren por encima del hombro o que, por el contrario, ni siquiera se dignen mirarlo cuando presume, fresco, una nueva posesión. No hay un ladrón de lápices venerable registrado en la historia. Hay quien dice que un lápiz no se roba, simplemente se toma prestado, aunque, a la postre, se olvide devolverlo. «A ver, dime, ¿cuántas veces en tu vida has devuelto un lápiz que te habían prestado o has comprado alguno?», le rebate el protagonista del cuento de Graves. Es un infortunio como profesión.

¿Se abre una gran distancia entre quien roba lápices o centenarios, corchos de vinos difíciles de conseguir, sellos postales o miniaturas de porcelana de algún siglo pasado? Decía que el corcho del *Beaujolois* francés escapaba a mis principios de ratero de lápices: no es un objeto del que tenga otros tantos en casa, o que procure con fruición y desespero como lo hago con los lápices casi todos los días. Sin embargo, inconscientes trabajadores de ese imperio de la oferta y la demanda, con seguridad encontraría un posible interesado en comprar el corcho, como lo habría para el sello postal y las miniaturas de porcelana. El protagonista del cuento de Graves reflexiona: «Deseaba con todas mis fuerzas no haberme convertido en un ladrón de cosas de valor... Si lo era podía acabar en la comisaría o, peor aún, recalar en un centro para cleptómanos». De un lápiz a un centenario o sello postal podría entablarse una categoría de valor, y de haberme llevado el corcho esa noche entonces consi-

deraría seriamente la posibilidad de haberme convertido en un ratero de otra clase, es decir, de un ladrón que hurta más que por el mero acto de sustraer, en ése que lo hace por la manía de anteponer un precio a lo que se lleva a hurtadillas de los demás. Aquí está mi principal confesión, precaria y anodina: robo lápices pero no objetos de valor en el mercado. Pobre ratero.

«Es de necios envanecerse de las propias facciones», reflexiona el protagonista de *Uno, ninguno y cien mil*, la última novela que escribiera y publicara Luigi Pirandello. Del mismo modo, sería obcecado presumir aquí el caudal de lápices que tengo resguardados en un cajón de mi escritorio. Ese es un espectáculo íntimo, posible sólo entre cuatro paredes y bajo una mirada deslumbrada y cómplice.

O N C E

*Un trozo de grasa  
junto a la carne*

---

AÑOS DESPUÉS DE ACABADA LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, Sándor Márai está sentado en el café Dome en Montparnasse. Ese joven escritor húngaro ha ido allí atraído por la lengua y literatura francesas, que considera adulta en comparación con la húngara —apenas una niña de brazos—. Los ha leído y sabe quiénes son aquellos que pasean, conversan y escriben en el Dome: Proust, Joyce, Pound y Eliot. Los admira. Tal vez, secretamente, los envidia. A menudo Pound aparece acompañado de un tipo robusto que Márai, a primera vista, no consigue ubicar: pasado el tiempo sabrá que es Hemingway.

Terminada la Segunda Guerra, en 1946, Márai vuelve a Montparnasse y se sienta en la misma mesa del café Dome. Ya no están aquellos escritores a quienes discretamente veía. Ha

recalado en el local tras echar un vistazo a las librerías parisinas movido por saber qué se podía encontrar en los escaparates tras la guerra. Alguna novedad no llegada a las tierras del Este, quizá. Pero el húngaro luce decepcionado. Llega a pensar que la masificación del libro trae aparejada una merma en la calidad de la literatura. En medio de aquel café se le ocurre que, dadas las circunstancias que rodean el ambiente europeo, la literatura no puede prescindir de un rasero que le provea de un mínimo de dignidad y excelencia. Eso, por decir lo menos.

Dicho de otro modo, a mayores tirajes se vuelve más ramplón el trato que el escritor tiene con la prosa. La mira por encima. Apenas la roza. Y se sabe que la prosa es su corazón batiente, el que contiene la sangre, que late con ritmo sostenido. Ser un escritor de éxito, sin embargo, no implica vender en lo que se cree a cambio de una fama que, al fin, es perecedera. No así un asiento en el Olimpo al que se llegaría —si se aspira a ello— con mayores trabajos, piensa con amargura Márai.

\* \* \*

En muchas de mis incursiones por las librerías de viejo, ya en el umbral de esos locales polvorientos y cuya mayoría son una expresión del caos, me he preguntado ¿para qué más libros? ¿Para qué husmear en los estantes en busca de una novedad (aunque el libro sea viejo), de una edición faltante en mi librero, o la de un título que tengo incluso repetido pero



de una colección que particularmente me atrae, la Serie del Volador en formato bolsillo, por ejemplo?

Por instantes dudo entre seguir mi camino o volver a casa sin entrar, buscar, revolver y comprar. En una mayoría aplastante, lo reconozco, decido entrar. Y de último minuto me llevo algo. Pero la cuestión de fondo de esta actitud momentánea y dubitativa es, ¿qué hay en los libros que no pueda hallarse en cualquier otro sitio? Es decir, algo que yo pueda hallar en otros objetos, o en otra disciplina artística y que medianamente responda a lo que en ese momento me tiene atenazado. No lo sé. Aún no lo sé.

Lo que sí sé es que tanto el que escribe como el que lee están en la página. De eso se trata y no de otra cosa en la lectura: de encontrar y de encontrarse. No dudo de que Márai, en esas visitas al café Dome y a las librerías francesas, buscaba encontrar algo.

\* \* \*

Acabado el cerco de Budapest, después de que el Ejército Rojo consiguiera que los alemanes se replugaran, Sándor Márai volvió a Buda (Budapest está dividida geográficamente en Buda y Pest), a tratar de reconstruir su vida pero encontró sin sorpresa, como muchos otros húngaros, que su hogar no era más que escombros. Después de varios días consiguió un alojamiento provisional y comenzó, junto con su familia, a retomar la vida cotidiana en lo posible.

En esos primeros días acordó con un librero del barrio, por un pago en especie, que éste rescatara, de debajo de toneladas de arena, vigas, cenizas, cristales rotos y demás cascajo, algunos cientos de ejemplares de su biblioteca (que ascendía a seis mil volúmenes antes del cerco) y los transportara a su nueva vivienda, donde montó una especie de estudio en el que podría, por fin, ponerse a trabajar.

Sin embargo, había algo que no lo dejaba en paz, lo cuenta en *¡Tierra, tierra!*: «El ‘estimado maestro’ podía de nuevo sentarse en su escritorio para escribir, si así lo quería... La única pregunta era ¿por qué? Otra pregunta era, según me di cuenta más adelante, ¿para quién?».

¿Por qué escribir? ¿Para quién? No, para sí mismo no, lo sabía Márai.

\* \* \*

*Todo lo que soy está ahí, pero no hay más que palabras.*

RICARDO PIGLIA, *Cuentos con dos rostros*.

\* \* \*

Sí, la pregunta es pertinente, acuciante, ¿para quién escribía el autor húngaro en general si ese país no tenía un rostro hecho, sino que era una mezcolanza de ruinas y voces apagadas, sin vitalidad, sin esperanza? Más aún, y ya entrados en gastos, ¿para quién escribía el propio Sándor Márai si la literatura

húngara, a diferencia de otras literaturas nacionales como la alemana o la inglesa, daba apenas balbuceos, pataletas y emitía sonidos ininteligibles?

\* \* \*

Cesare Pavese aceptó y soportó ir a un confinamiento solitario, durante los tiempos convulsos en Italia, por un enredo provocado por la mujer que amaba y en el que estaba involucrado la expareja de ésta (se carteaban información confidencial de la resistencia, trama de la que Pavese no estaba enterado. Las cartas llegaban al domicilio de Pavese). Al volver de esa reclusión, dos años más tarde, en la misma estación ferroviaria, apenas descender del tren, Pavese supo que la mujer poco tiempo atrás se había ido con ese u otro hombre.

Los diarios del escritor italiano dan cuenta del paulatino deterioro espiritual del autor a partir de este hecho. Toda su vida enfebrecida por la poesía, llega a renegar del oficio poético y de la literatura misma, al tiempo que alterna en sus diarios pasajes enteros a calificar a la mujer (a la que ama y a las otras) como una piedra en el zapato para el hombre, que tiene que recorrer un camino largo y pedregoso; como un mal (no tan) necesario; como un veneno del que se puede prescindir a tiempo y sin sufrir ningún tipo de dolor o decepción.

En esos diarios, titulados *El oficio de vivir*, sin embargo, también tienen cabida versos o poemas enteros sobre distintos temas y variadas motivaciones. Podría decirse que, no obstante

su existencia atribulada y malograda, su dandismo se mantuvo a flote, y me atrevo a decir que con, o sin su consentimiento.

\* \* \*

Tras la disolución del cerco, en el café Central de Budapest corren aires distintos. La renovación de la literatura húngara pasa por quienes ocupan sus mesas y sillas. Allí los poetas húngaros se reúnen para conversar y escribir. Pero también, o sobre todo, para traducir. Esa es su tarea primordial por esos tiempos. Sobrevivientes de la decadencia, el odio, el deterioro, la escasez, la persecución, la miseria y los saqueos, producto de la invasión alemana y la ocupación del Ejército Rojo, traducen a poetas franceses –Apollinaire– y a alemanes –Rilke y sus cuñadas en la persona de Werther–. Y a otros tantos más.

Sándor Márai, tal como vio a aquellos escritores que animaban y daban vida al café Dome en Montparnasse acabada la Primera Guerra, contempla cómo estos poetas húngaros en el café más concurrido de Buda, traducen sin saber a ciencia cierta si aquella tarea podría dejarles un buen sabor de boca o un poco de plata o si, para no ir más lejos, tendrían la oportunidad de abrir los ojos y levantarse al día siguiente.

Estos hombres de letras e intelectuales húngaros, contemporáneos de Márai, tal vez decían con Molloy, el protagonista de esa extraña novela homónima de Samuel Beckett: «A mí lo que ahora me gustaría es hablar de las cosas que aún me quedan, despedirme, (y) terminar de morirme de una vez».

Ante aquel desmoronamiento del país, del espíritu húngaro y de la desaparición de la atmósfera proclive al ensimismamiento y el sosiego que reconociera en Kassa, su ciudad natal y después durante sus años vividos en Buda; no del todo consciente a ratos pero convencido de la tarea titánica de la escritura en medio del cataclismo, Márai atravesó su personal noche oscura del alma (de la que hablara San Juan de la Cruz) de pesimismo y sinrazón, y alcanzó la línea del exilio como el nadador que bracea con desesperación para sacar la cabeza de las aguas turbulentas: abandonó una tierra pero también dejó tras de sí al escritor burgués que vivía en un departamento de escritor burgués y que se comportaba en la vida como un escritor burgués. Condición que incluso los soldados rusos, más de una vez al detenerlo para pedirle su documentación oficial o al invadir su casa durante el cerco, le respetaron. *Pisatiel, pisatiel*,<sup>4</sup> lo llamaban con orgullo y distancia.

San Juan de la Cruz nos acercó —hasta casi tocarla— la noche oscura de nuestra alma. La definió como una mezcla de obnubilamiento de la razón y su contraparte, el afloramiento de la identificación divina en quien se entrega al examen de la conciencia, el arrepentimiento y la disposición para ir adelante. El paso de un estado a otro implica atravesar un sendero estrecho, abominable, que el poeta español decora con trabajos y aprietos. Edgar Lee Masters, nos cuenta Pavese en *El oficio*

---

<sup>4</sup> *Escritor, escritor.*

*de vivir*, juzga que el mundo es un lugar donde cada uno saca de su experiencia la propia condena o la propia justificación (de sus actos, de sus pensamientos, de sus dolencias, y de sus infiernos).

Márai no se tentó el corazón para darle nombre y apellido a la barbarie en que se convirtió aquella vida húngara en Budapest levantado el cerco y tras la marcha del Ejército Rojo: no hubo modo de restablecer la antigua vida cotidiana. Había antídotos para abandonar ese estado anestesiado, a los que Márai echó mano pero ya cuando la desesperación constituía el techo bajo el cual aguantaba la respiración: la lectura, la escritura, los paseos entre ruinas, restablecer los vínculos y, al fin, como última estación de una larga vía férrea, el exilio. Todo eso compuso esa luz al final del túnel de su noche oscura del alma.

\* \* \*

En una mesa del café Dome el joven Sándor anhela llegar a ser algún día como esos poetas que caminan como si ya conocieran el mundo. Viaja a Francia, de nueva cuenta, concluida la Segunda Guerra y teniendo el pelo ya canoso, porque en lo íntimo esperaba de París «una respuesta, la respuesta a las dudas existentes en mi país».

\* \* \*

Al colocar un trozo de grasa junto a la carne, el carnicero hace lo que las editoriales cuando añaden a los índices de publicaciones de buenas letras los títulos de los best sellers. A eso se refería Márai —lo cuenta en *¡Tierra, tierra!*— cuando habló del trato ramplón que el escritor le da a la prosa. Y esto pasaba en ese París de la posguerra que visitó y en Hungría, en la época en que el autor de *Confesiones de un burgués* trata de recuperar su vida acabado el cerco de la capital.

\* \* \*

De una noche oscura del alma no logra salir ileso Andréi Yefímych, médico que antes había atendido como director el Pabellón número 6 y que acaba como un inquilino más de esta ala del hospital por una cuestión que rebasa los márgenes profesionales: conversa con los locos; más aún, dice estar convencido de que nada más se puede platicar con ellos, porque no queda ya nadie con quien sostener una buena conversación, sesuda, placentera.

Lo único que nos queda es la locura.

\* \* \*

Cuerdo y sosegado, Jorge Luis Borges dudó del carácter salvífico de la literatura, nunca se creyó tal cosa.

Y Márai, por su parte, pidió una literatura que diera respuestas. Y lo hace en medio de un fuerte conflicto espiritual,

social y existencial en la Europa de la posguerra, en el París inmediatamente después de 1945, en la Hungría ocupada por los alemanes, “liberada” por los rusos y gobernada por los comunistas soviéticos en aras de un progreso mentiroso, violento y de un horror parecido a la misma guerra.

¿La encontró? No lo sabemos. Encontró, sí, que, imitando al carnicero, los editores y librereros colocaban sendos trozos de grasa junto a la carne. Y se horrorizó.

\* \* \*

*«La literatura no podría conseguir la claridad propia de una escultura: que es pura, contundente y luminosa».*

MARIO LEVRERO, *La novela luminosa*.

\* \* \*

El día en que los alemanes ocupan Hungría, Sándor Márai celebra su cumpleaños: es el 18 de agosto de 1944. Esa noche, tras de que los invitados a su cena de festejo han abandonado su departamento en Budapest, Márai entra a su estudio y a través de la ventana contempla la noche húngara: misteriosa, ancha, silenciosa, solamente alterada por el ruido de los tanques alemanes que suben al Barrio del Castillo, donde se hallan las residencias y los edificios de los ministerios oficiales.

Por la mañana de ese día, Márai tuvo un presentimiento que definió de este modo: «Hay días en que la gente tiene la



sensación, de una manera instintiva pero segura, de haber recibido alguna señal, algún mensaje, algo que va a influir directamente en sus vidas». Esa noche tal sensación se materializaría y en adelante este tipo de asaltos a la razón le serían cotidianos y aleccionadores, tanto en su refugio en las afueras de Buda como en el exilio voluntario y hasta el final de su vida, que tomó por mano propia en otro continente.

En la Navidad de ese año de 1944 Márai escribió un poema cuyo primer verso es: «El mundo ya está lejos...».

\* \* \*

Desde la ventana de ese estudio de su departamento en Budapest en que Márai atesora seis mil volúmenes, piensa en su padre, en sus abuelos muertos, en el destino de los húngaros ante la incursión alemana, en ese país que aprendía a los golpes a subsistir. El escritor no concluye nada de sus pensamientos, solamente, como Buda, se sume en un ensimismamiento prolongado.

\* \* \*

Mi abuelo era un apasionado lector de la Biblia en sus múltiples ediciones. De su lectura volvía, literalmente, siendo otro. Él mismo, aunque distinto. Adoctrinado. Iluminado. Apaciguado. «Uno es los libros que ha leído», escribe Sergio Pitol en *El arte de la fuga*.

De ese talante de mi abuelo tal vez provengan mis afanes, hasta ahora improductivos y poco sesudos, en la literatura. Pero qué lejos estoy de esa actitud desasosegada y concentrada de Márai cuando camina en su ciudad vuelta escombros y añora la vida pasada, pero no como un nostálgico obcecado por lo que se ha ido y no tiene retorno, ni compostura, sino porque en él arde un deseo de ser el mismo caminante burgués que fue, o el que recoge los pedazos que quedan tras la catástrofe. El último que cierra la puerta tras de que todos, acabada la fiesta, salen a respirar la noche.

Los libros que leo se acumulan, forman pilas y alteros, pero aún no encuentro el antídoto para la abulia y la sinrazón. Ese desasosiego que Bernardo Couto conoció al experimentar en carne propia los paraísos artificiales que los poetas malditos franceses se ufanaban de frecuentar, pero sólo en las páginas.

\* \* \*

Pavese se ahorcó en un cuarto de hotel. Una noche antes, se sabe, había estado escribiendo hasta tarde. Escribió unos versos. Los versos más sentidos.

\* \* \*

«Algo se había acabado, una situación nueva había desembocado en otra situación nueva, igualmente peligrosa pero totalmente distinta». De esta manera Márai definía aquella in-

vasión de Hungría por parte del Ejército Rojo, cuyos alardes de liberación del país se quedaron en eso: en mera publicidad, en intenciones, en propaganda política soviética.

La literatura entonces –nunca un trato ramplón con la prosa– quedaba para tiempos mejores, para cuando soplaran vientos más benignos en esas tierras ensartadas en el Este y que podían ser vistas desde el resto de Europa. Márai acabó abandonando Hungría para no regresar nunca más.

Pero en su vuelta momentánea tras el cerco, en sus paseos entre escombros y edificios que se sostenían apenas, evocó aquella ciudad en la que nació y creció y aprendió que la vida humana no tiene dos oportunidades, hay una sola, y si ésta se escapa, qué remedio, la muerte llega.

\* \* \*

*«¿Cómo se convierte alguien en escritor, o es convertido en escritor? No es una vocación, a quién se le ocurre; no es una decisión tampoco, se parece más bien a una manía, un hábito, una adicción, si uno deja de hacerlo se siente peor, pero tener que hacerlo es ridículo, y al final se convierte en un modo de vivir (como cualquier otro)».*

RICARDO PIGLIA, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*

\* \* \*

Lo mínimo que se exigió Márai, al escribir de nuevo, fue no hacer concesiones a sí mismo. Era un hombre que había vivido la guerra (dos guerras), que había retornado a una ciudad en ruinas y que quería contar eso que llevaba en los adentros con el fin de intentar levantar a esa nación, si no en sus edificios y construcciones, sí en su espíritu, el húngaro, tan denostado y ninguneado por alemanes, rusos y europeos en general; aun cuando él mismo sabía que los buenos tiempos editoriales (la existencia de un escaso público lector y de librerías respetables), por las circunstancias de la posguerra y el reacomodo de la vida, estuvieran a punto de extinguirse, si es que no ya lo estaban.

Y como si tuviera que ir subiendo un pesado fardo a lo alto de una montaña, Márai poco a poco fue retomando lo que Robert Musil denominaría como *gutgehende schriftstellerei*, es decir, su papel como un «escritor de éxito». Antes de abandonar definitivamente Hungría, más o menos un año después, publicaría un par de novelas y haría entregas semanales de una columna para un periódico.

Está el hecho, además, de que Márai retomó esta actividad con la certeza de que escribiría en lengua húngara, sin considerar las muchas voces insidiosas y maliciosas que le pedían que lo hiciera en francés. Cuenta en su autobiografía que la lengua húngara estaba en plena construcción (llevaba un milenio de silencios y añadido de vocablos) y, por ende, la literatura de ese país era también una masa informe a la que poetas y escritores trataban de darle una forma medianamente reconocible y que no asustara a quien se animara a contemplarla. Esos creadores

se congregaban en el café Central. Poetas como Kosztolányi, Balassa y Benedek Virág, y narradores como el propio Sándor.

Él se adelantó a lo que Ricardo Garibay escribiría años después en sus memorias: «Mandé al carajo la vida; tenía un compromiso: escribir».

\* \* \*

LAS DISPUTAS  
ENTRE LA MOSCA Y EL HOMBRE  
*DE Juan Fernando Covarrubias*

Se terminó de imprimir en octubre de 2021 en Guadalajara, México. Se tiraron 500 ejemplares. Para su diseño se usaron fuentes Adobe Garamond Pro de 11-20 puntos. El cuidado de la edición y la corrección fue por cuenta del autor. El diseño editorial y la impresión fue por cuenta de Punto&Coma, servicios editoriales, para Libros Invisibles.

*www.librosinvisibles.com*  
*informes@librosinvisibles.com*  
Tel. 33 14822765

🌐 *librosinvisibles.com* 📞 *librosinvisibles* 📖 *librosinvisible*



