



Jorge Volpi

*Mentiras
contagiosas*



PÁGINAS DE ESPUMA

*Para Fernando Iwasaki
y Edmundo Paz Soldán*

**I LIBROS,
ESCRITORES,
LECTORES**

RÉQUIEM POR LA NOVELA

Certifico la muerte de la novela. Según los cronistas, el último ejemplar de esta especie apareció hace cien años: un pobre remedo de *Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, perpetrado por un tal Menard y publicado en la ciudad de México en 2605. Basta hojearla para comprobar la decadencia del género: sus artificios estructurales, la inverosimilitud de sus personajes y su miseria estilística explican por qué el público dejó de leer —y los editores de editar y los escritores de escribir— esta variedad de la literatura conocida como *ficción* (un término ausente en nuestras librerías). Ante obras como esta no debe sorprender que la novela se haya extinguido, sino que no lo haya hecho antes.

La ficción siempre tuvo una vida artificial: concebida como un engaño similar a la magia o la hechicería, sólo podía haber prosperado en sociedades con un precario desarrollo intelectual. De otro modo, ¿cómo entender que adultos racionales se consagrasen a tramar estos divertimentos, que seres inteligentes disfrutasen con sus engaños, que lectores sensatos se conmoviesen con sus mentiras? Durante siglos las novelas sirvieron para confundir a las mentes menos preparadas: su público estaba

conformado por mujeres crédulas, adolescentes infatuados, viejos prematuros, solteros insatisfechos: gente ociosa. Yo siempre me estremecí al imaginar esos volúmenes plagados de fantasías. Cientos de páginas que representaban horas, días o incluso semanas tirados a la basura.

¿Cuánto hubiese avanzado la humanidad si, en vez de malgastar sus energías con estos delirios, las hubiesen invertido en tareas más provechosas? ¿Si, en lugar de demorarse con peripecias de espías, enamorados y facinerosos, nuestros antepasados hubiesen agotado libros de filosofía, de historia, de matemáticas? ¿Cuánto hubiese avanzado la humanidad? ¿De qué manera se hubiese acelerado nuestro desarrollo económico, nuestra civilidad política, nuestra andadura tecnológica? Pero nuestros ancestros padecían una predisposición natural hacia la mentira. Tuvieron que pasar mil años antes de poder extirpar esta distracción: demasiado tiempo, si se compara con el empleado en erradicar enfermedades menos perniciosas. ¿Dónde radicaba el poder de las novelas? ¿Por qué un género tan nocivo fascinó a los seres humanos? ¿Cómo logró seducir a naciones y épocas enteras?

Si bien desde mi época de estudiante yo me negué a bucear en las aguas de la ficción —mi tesis doctoral versa sobre el estilo de las actas del tribunal de cuentas de Rouen en el siglo XIX—, la reciente muerte de mi madre despertó en mí el virus de la

curiosidad. Aunque la infeliz pertenecía a la primera generación que podía jactarse de nunca haber leído una novela, su testamento reveló que desde hacía años se empolvaban en nuestro sótano las novelas que mi abuelo acumuló a lo largo de su vida. Al parecer ella nunca tuvo corazón para desembarazarse de esa carga y, segura de que ninguno de sus hijos se atrevería a deshonrarla, se olvidó de aquella incómoda herencia, convencida de que las termitas la convertirían en su alimento. La pobre no podía sospechar que su primogénito terminaría por abrir aquellas cajas de Pandora.

Poco después de sus exequias bajé a la cava, arranqué los precintos y descubrí la desvencijada biblioteca de mi abuelo. A primera vista el gusto del viejo se mostraba ecléctico: de las más de ochocientas obras que acumuló en su sigilosa existencia de notario, identifiqué ejemplares de diversos países y lenguas, si bien una manía indescifrable parecía guiarlo hacia la literatura mexicana del siglo XXI. Sólo para contrariar su memoria inicié mis pesquisas con los ingleses. El azar me condujo hacia la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne. En cuanto abrí el ejemplar fui presa de un espasmo: si bien la lectura de ficción no estaba prohibida —sólo a un loco se le hubiese ocurrido censurar libros que no interesaban a nadie—, me extrañó descubrir en mí semejante ánimo subversivo.

Al concluir aquella obra mi decepción no pudo ser mayor: como preconizan los grandes críticos literarios contemporáneos, se trataba de un enorme disparate. En pocas palabras, no entendí nada. Y no por incapacidad de adentrarme en las sutilezas del inglés antiguo o porque despreciase el mundo de Sterne: simplemente no me interesaba lo que este narraba o, más bien, cómo lo narraba. La época resultaba fascinante pero ¿qué aportaban aquellas páginas frente a los estudios eruditos? ¿Cómo enriquecían a nuestro conocimiento del siglo XVIII británico? ¿De qué servía esa acumulación de dislates cuando existen tan sólidos libros de historia? La novela estaba plagada de caricaturas, experimentos y divagaciones que aniquilaban toda noción de objetividad. Al concluir el libro seguí convencido de la inutilidad de la novela e incapaz de explicarme cómo mi abuelo pudo considerar esas piruetas provechosas y honorables.

Para paliar mi frustración me concedí otra oportunidad y me precipité sobre Austen, Dickens, las hermanas Brontë, Hardy, Forster y Henry James: todos me parecieron intolerables. Si acaso incubaba algún prejuicio contra los escritores de Albión, dirigí mi curiosidad hacia sus enemigos del otro lado de la Mancha: Hugo (un bodrio), Stendhal (un escándalo), Flaubert (cursi), Céline (un asco), Yourcenar (patética). Sin escarmentar, alterné autores rusos y estadounidenses: Tolstói y Melville, Bulgákov y

Hawthorne, Dostoievski y Faulkner, Nabokov y Bellow, Pasternak y Philip Roth... Ni siquiera vale la pena mencionar los nombres de los españoles, italianos, brasileños, japoneses, checos o turcos que revisé después. Fatigado, me adentré por fin en la extravagante pasión de mi abuelo: la novela mexicana del siglo XXI. Apenas pude comprender su entusiasmo por escritores tan desiguales.

Confieso que, a pesar de su vulgaridad, llamó mi atención el aire de familia que unía a novelistas de naciones y tiempos tan lejanos. Aunque provenían de épocas y lugares distintos, era posible reconocer una corriente secreta. Los mejores pertenecían a una sola stirpe y mentían de maneras cada vez más refinadas, como si la novela fuese una artesanía que se torna más sutil y estilizada con el tiempo. Los enlazaba algo huidizo e indescriptible. Comprendí entonces que, si bien su empresa era absurda, poseía cierta coherencia. Pese a su ceguera, esos hombres estaban convencidos de que la novela no era una acumulación de falsedades, sino una forma legítima de explorar la realidad. Y, sobre todo, de conservar la memoria lejos de la severidad de la historiografía o las ciencias sociales. Sería estúpido afirmar que la lectura de Mann, Kafka o Broch me permitiese comprender mejor los albores del siglo XX, pero estos autores poseían intuiciones sobre su tiempo que jamás descubrí en un manual.

Por desgracia, los novelistas de los siglos XXII y

XXIII olvidaron esta lección. Al apostar por una novela nacida del folletín decimonónico, los escritores de estos siglos fueron responsables de la extinción de la novela. Obsesionados con repetir modelos cansinos y con simular efectos de los medios audiovisuales, sus mentiras ya no buscaban perturbar a sus contemporáneos, sino adormecerlos. La ficción dejó de acercarse oblicuamente a la realidad y se limitó a regodearse en sí misma con el único fin de entretener.

La novela no murió de muerte natural: fue asesinada por sus adeptos. A fuerza de repetir hasta el cansancio las mismas estructuras, de exacerbar artimañas y machacar temas, el género sentimental y el policíaco, los novelistas destruyeron su forma de vida. A mediados del siglo XXII la novela se había convertido en un género desfalleciente: aunque entonces se escribieron, publicaron, compraron y leyeron más títulos que en cualquier otro momento, casi no se escribieron auténticas novelas, sino sucedáneos.

El resto de esta historia resulta conocido: durante los siglos XXIII y XXIV esta tendencia se acentuó: los editores continuaron publicando millones de libros en cuyas guardas aparecía la palabra «novela», pero poco a poco los lectores dejaron de frecuentarlas, asqueados ante su desfachatez. De pronto resultaba más útil, e incluso más divertido y estimulante, leer ensayos, reportajes o entrevistas que

empantanarse con aquella bazofia imaginaria. Tras la crisis de 2666, las grandes editoriales abandonaron sus colecciones de novela para dedicarse a lo que entonces aún se conocía como *no-ficción*. Desacreditado el poder evocador de las mentiras, los lectores ya sólo se interesaron por la realidad o, al menos, por lo que se les vendía como tal.

A mediados del siglo XXVII un grupo de agitadores —de guerrilleros— acometió un último intento de resucitar el viejo arte de la novela. Aunque al principio su idea pareció atractiva —se dedicaron a copiar palabra por palabra las grandes obras del pasado—, a la postre también fueron olvidados. Los últimos esfuerzos de estos *outsiders*, encabezados por el escurridizo Menard —responsable de las reescrituras de *Don Quijote*, la Biblia, la *Odisea*, el *Ulises* y los cuentos de Borges—, se empolvieron irremediabilmente en las estanterías. Anulada esta tentativa, la novela desapareció. ¿Debemos lamentarlo? ¿En nuestros días alguien echa de menos las églogas, los versos yámbicos o los cantares de gesta?

Han pasado diez años desde que bajé por primera vez al sótano y leí el *Tristram Shandy* de mi abuelo. Mi juicio no se ha modificado pero, si bien reconozco que se trata de una debilidad imperdonable, de una adicción malsana, todas las noches vuelvo a bajar al sótano. Y, en mis horas de insomnio, me pasa por la cabeza la idea de tramar yo

mismo otra de esas mentiras.

INFORME FALSARIOS

SOBRE

Advierten los autores del informe que se trata de una de las cepas más virulentas de su raza. Taimados, astutos, diestros para la manipulación y el disimulo, esconden su brutalidad bajo una fachada inofensiva. Pese a los esfuerzos por eliminarlos —no seremos los primeros—, han resistido ataques y vacunas, bien encerrados en sus madrigueras, bien fingiendo una vida anodina como la de sus congéneres. Su capacidad de adaptación sólo tiene equivalente en las cucarachas. ¿Cómo sobreviven? Parasitan las vidas de los otros. Allí radica su amenaza: infectan a sus huéspedes cuando nadie los observa —criaturas etéreas y noctámbulas—, se introducen en sus cerebros y de un día para otro, sin desatar síntomas de alarma, se apoderan de sus víctimas. Cuando las miserables al fin reconocen la patología —respiración entrecortada, taquicardia, cefalea, aunque hay reportes de asfixia, embolias y paros cardíacos—, ya es tarde para administrarles una cura.

Algunos especialistas los comparan, no sin razón, con escorpiones. Su veneno es incurable. Y el mal que provocan, altamente contagioso. Una vez infectados, no hay otra solución sino la cuarentena o

la muerte. ¿Cómo surgieron estas bestias, cómo evolucionó su especie, cómo se multiplicaron a escala geométrica? Abundan las leyendas y nuestros especialistas no han sido capaces de capturar un ejemplar vivo. Una misión proclamó hace tiempo su éxito: la criatura llegó viva hasta el laboratorio pero no resistió la densidad de nuestra atmósfera. Como marcan los procedimientos, hubo que devolver su cadáver a la Tierra.

¿Qué impulsa a una raza inteligente a dotarse de falsedades cotidianas? ¿Y por qué alguien querría consagrarse a esta tarea? A nosotros nos cuesta imaginar que alguien viva para maquinar fantasías. La modestia no es, por supuesto, uno de sus rasgos: los infames se piensan elegidos, creen que sus ideas deben contaminar otras mentes y no dudan en proclamarse inspirados por los dioses. ¿Por qué perseveran? Los autores del informe incluyen una casuística tan amplia como inútil. Unos lo hacen por dinero, otros se asumen como defensores del «arte» o la «poesía», y el resto son solitarios incurables: sujetos que no toleran el azar y lo sustituyen con el orden de sus patrañas.

Los humanos poseen gigantescos receptáculos, panales donde se acumula la escoria producida por esta subespecie: otros se introducen en sus celdas, fagocitan sus huevecillos y se contaminan para siempre. Nada detiene la ambición o la certeza de estas criaturas. Se piensan cimas del proceso

evolutivo. Para ellos no existen límites de tiempo ni de espacio, se pasean con desfachatez entre las sombras y el futuro, desafían las fronteras y se ufanan en encarnar multitudes. Cuando se sienten en peligro, se fingen locos o se dan muerte a sí mismos. Y entonces el resto los venera, les consagra mausoleos por acomodar frases y palabras. ¿Por qué sus obras —y sus vidas— despiertan tanto interés, tanta curiosidad, tantos homenajes? ¿Acaso no son tan viles o egregios como otros? ¿Por qué los humanos veneran sus sueños y temores?

Los autores del informe recomiendan unánimemente exterminarlos. Han de convertirse en el primer objetivo de la guerra, anterior incluso a soldados y políticos. ¿La urgencia? Hacer más humanos a los humanos. Les permiten creer que cada uno es como cualquier otro, que pueden llegar a comprenderse — aproximarse a la distancia—, que no son tan diferentes. La opinión final de los autores del informe es irrefutable: si queremos conquistarlos, tenemos que liquidarlos cuanto antes. O, como siempre han hecho sus tiranos, obligarlos a trabajar de nuestro lado.

II EXPERIMENTOS

DE PARÁSITOS, MUTACIONES Y PLAGAS

1. El origen de las novelas

En 1859 Charles Darwin publicó *El origen de las especies*; al lado de las intuiciones de Newton y Einstein, sus teorías han trastocado nuestra idea del mundo. Según el filósofo Daniel Dennett, la evolución darwiniana es una «idea peligrosa» que corroe cuanto toca, semejante a un ácido universal: es la única herramienta inventada por el ser humano capaz de ofrecer una explicación racional sobre toda clase de fenómenos biológicos, políticos, sociales o culturales, incluyendo nuestra presencia en la Tierra, sin necesidad de recurrir a un creador. La evolución demuestra que lo complejo surge naturalmente de simple, que el caos engendra orden y este orden, con el paso del tiempo, da lugar a proyectos tan insólitos como la vida o la conciencia. Aunque las teorías de Darwin han sido extrapoladas a otros campos del conocimiento, a veces por medio de groseras simplificaciones, su vinculación con la novela apenas ha sido desarrollada. En *El gen egoísta* (1976), el zoólogo británico Richard Dawkins sugiere un paralelo entre los genes y las ideas, a las cuales denomina «memes». Al igual que los primeros, las

ideas también buscan permanecer y reproducirse según las leyes de la selección natural: mientras algunas se adaptan al medio y sobreviven a lo largo de milenios, otras se extinguen sin remedio. Dennett ha reformulado la teoría darwiniana en estos términos: «Dadme orden y tiempo y os entregaré un proyecto». La mente del novelista trabaja como la naturaleza: ordena poco a poco las ideas hasta construir una *obra*. La novela también es un producto de la evolución: un avance tecnológico que ha permitido el desarrollo de nuestra especie y que, gracias a su capacidad de adaptación, se mantiene como uno de los pilares de nuestro predominio en el planeta.

2. Genealogía de la ficción

¿Qué es una novela? Al igual que el relato, el cuento, el teatro o el cine, es una especie de la ficción. Por ello, antes de enumerar sus características —de someterla a nuestra tabla de cirujano—, vale la pena ocuparse del *phylum* en que se encuentra inscrita. ¿Qué es, entonces, la ficción? Una respuesta instintiva: lo contrario de la realidad. Pero, como escribió el novelista argentino Juan José Saer, si bien la verdad es lo contrario de la mentira, la ficción no es lo contrario de la verdad. Por más que esté construida como una mentira intencional, no busca perseverar en el engaño, sino construir verdades distintas, autónomas y coherentes con sus propias reglas. Con su afán pragmático, los

anglosajones prefieren decir que lo contrario de la ficción es, simplemente, la no-ficción. Una narración es ficticia cuando su vínculo con el pasado es muy difícil, mas no imposible, de establecer. La frontera entre ficción y realidad no es unívoca, sino tenue y permeable: depende de la creencia, no de los hechos. La ficción aparece cuando un autor o un lector lo deciden; un texto puede ser considerado como no-ficción por quien lo escribe y como ficción por quien lo lee, y viceversa. Uno puede leer a Freud o a Marx como si fueran novelistas, como sugirió Borges.

Imaginemos una genealogía de la novela. Sin duda, los relatos de algunos miembros de las tribus primitivas debieron estar plagados de mentiras y exageraciones, que quedaban expuestas cuando se demostraba su falsedad. Aun así, es posible que alguno de aquellos primitivos narradores descubriese que podía mentir con el consentimiento de sus oyentes. Estableció así un acuerdo con su público: podía contar historias falsas siempre y cuando fuesen entretenidas y pareciesen verdaderas. Los humanos descubrieron así una nueva forma de transmitir sus conocimientos. A diferencia de los relatos verídicos, la ficción no estaba sujeta a límites rigurosos y podía alimentarse de una infinita variedad de ideas. La ficción adquirió así vida propia y se transformó en un organismo capaz de reproducirse a gran velocidad. Su capacidad de adaptación se volvió tan elevada que ha logrado sobrevivir a un sinfín de amenazas e

incluso a intentos de exterminio. Acaso algunos animales sean capaces de mentir, pero sólo el *homo sapiens* puede tramar mentiras verosímiles — verdaderas, dice Vargas Llosa— y luego disfrutar, aprender e incluso sufrir gracias a ellas.

3. Novelas y parásitos

La novela es una de las mutaciones de la ficción. En términos evolutivos, es un conjunto de ideas —de *memes*— que se transmiten de una mente a otra por medio de la lectura. Una novela no es un libro, ni los caracteres escritos sobre el papel, ni tampoco el significado de esos signos: una novela sólo se completa cuando sus ideas infectan a un lector. En otro sentido, las novelas son algoritmos, procesos que llevan ciegamente de un origen a un resultado, máquinas ciegas que, gracias a la lectura, se tornan capaces de hacer cosas por sí mismas. Las novelas se asemejan a los parásitos: igual que estos, se introducen en el mayor número de mentes posible, con el fin de multiplicarse gracias a los pensamientos, las palabras, las opiniones o los escritos de sus víctimas. La relación entre un lector y una novela se parece a la que surge entre dos simbiosis, esos organismos que extraen beneficios al explotarse mutuamente. No sería difícil medir la eficacia evolutiva de una novela: mientras algunas invaden las mentes de incontables lectores, otras se comportan como parásitos inocuos que mueren a las pocas horas de haber infectado a sus anfitriones,

como esas novelas que sólo entretienen y se olvidan.

4. La vida sexual de las novelas

Aunque, en teoría, todas las novelas pudiesen ser escritas por un simio eterno, la probabilidad de que una novela surja por azar es cercana al cero. Cuando alguien se decide a escribir una novela no tiene más remedio que acudir a su propia biblioteca de ideas: su memoria. Los *memes* que alcanzan un índice de supervivencia mayor al de sus competidores se convierten en las obsesiones del escritor. Una vez que estas ideas se han apoderado de su voluntad, el autor se convierte en su esclavo y se ve obligado a multiplicarlas por medio de asociaciones libres. Al cabo, cientos de ideas secundarias, terciarias o cuaternarias originan una especie de colonia de parásitos incrustada en su mente. Cuando la reproducción alcanza su punto crítico, el novelista se lanza a la escritura, planeando las estrategias narrativas que le permitirán adaptarse a ese medio imaginario que él mismo cree inventar. Como escribe Dennett en *La idea peligrosa de Darwin*, el novelista construye su obra a través de «minúsculas transiciones mecánicas entre estados mentales», generando y verificando, eliminando y corrigiendo, y volviendo a verificar. Su cerebro se comporta como un programa heurístico que elige las respuestas para cada desafío. Por fin, el autor concluye su obra cuando se convence de que las decisiones tomadas en cada fase fueron las mejores posibles.

5. Guerras novelísticas

¿Y cómo surgió la novela como especie? En Occidente se considera que el *Quijote* de 1605 es la primera novela moderna. Otros libros podrían reivindicar esta condición, pero en la ecología de la novela el *Quijote* ha logrado imponerse sobre sus competidores. Este ejemplo muestra la formidable lucha por la supervivencia que mantienen las novelas entre sí. Cada novela se haya en permanente lucha contra las demás. Al ser limitado el tiempo de un lector —o de una sociedad—, la batalla no ofrece tregua. Pero esta guerra es natural y saludable: permite el desarrollo y la consolidación de tribus y familias novelísticas. De tradiciones literarias.

6. Leer y sobrevivir

Numerosos críticos sostienen que las novelas no sirven para nada. O bien piensan que se trata de obras emanadas del espíritu y, por tanto, superiores a las demás creaciones humanas, o bien las consideran divertimentos para ociosos. Desde un punto de vista evolutivo, están equivocados: la novela es un vehículo para la transmisión de ideas y emociones que ha resultado esencial para nuestra supervivencia como especie.

Para enfrentarse a la realidad, la mente emplea dos estrategias básicas: la previsión y la retroacción. La primera es la capacidad de almacenar información sobre el pasado para predecir el futuro. Las novelas son modelos o mapas que permiten entrever los

motivos de los otros seres humanos. Dado que nadie puede entrar de manera directa a la mente de los demás, la novela acerca al lector a la experiencia ajena. La novela se convierte, así, en una fuente vital de información sobre los otros. Por su parte, la retroacción es la capacidad de enfrentarse a los desafíos externos por medio de estrategias de prueba y error. La novela hace que el lector se enfrente a situaciones imprevisibles y le permite ensayar respuestas frente a los problemas que experimentan los personajes. El ser humano es el único animal que ha convertido sus obras —su cultura— en su principal garantía de supervivencia y la novela ocupa una posición central en este esquema: aún más que la psicología, le revela de modo directo los motivos de sus semejantes.

7. Juegos novelísticos

El fin de una novela no es decir la verdad, sino ser verosímil. La teoría literaria sostiene que, si lo consigue, el lector establece una suerte de contrato —el pacto ficcional— que lo lleva a suspender su incredulidad y a comportarse como si la historia que se le presenta fuese verdadera. Pero la relación entre el autor y el lector de una novela se parece más bien a la de un cazador con su presa. Al escribir una novela, el autor intenta prever los movimientos del lector, mientras que este busca escapar de sus trampas. En contra de lo que afirman ciertos críticos, escribir y leer no son formas de diálogo y

convivencia. Tanto el autor como el lector persiguen su propio beneficio sin tomar en cuenta al otro. Los novelistas no escriben por generosidad hacia sus lectores, sino para infectarlos con sus ideas, mientras que a estos no les preocupa el destino del novelista, sino el beneficio, la sabiduría o el simple entretenimiento que obtendrán con su lectura. Quien escribe una novela intenta adivinar el comportamiento futuro del lector. Aunque se diga lo contrario, los novelistas son profundamente autoritarios: buscan atrapar lectores y contaminarlos con sus ideas. El lector no es un colaborador, sino un enemigo. La novela es un ambiente hostil: el lector debe reaccionar frente a las amenazas del novelista. Ningún texto está cerrado y, en última instancia, puede abandonarlo; si decide permanecer en él, su conducta seguirá entonces las pautas propias de todos los seres vivos. Al leer, permitimos que otro ser humano nos infecte, aunque también seamos capaces de combatirlo con nuestros anticuerpos, con nuestra propia imaginación.

8. La lucha por la existencia

Desde la publicación de la primera parte del *Quijote*, la novela ha atravesado un largo camino evolutivo. Confirmando las previsiones de la entomología, la aparición de la novela moderna sólo pudo ser vista *a posteriori*: en su momento, la obra maestra de Cervantes sólo fue considerada como una variedad paródica de las novelas de caballería. Esta

mutación decisiva para el arte de la novela no fue percibida por sus contemporáneos y ni siquiera por su autor, del mismo modo que los homínidos primitivos tampoco distinguieron al *Homo sapiens*. Una de las razones del éxito de la novela moderna fue su capacidad de adaptarse a los gustos de cada época. A diferencia de otras especies de la ficción, posee una forma que le permite contener casi cualquier tipo de *memes*. Es un vehículo de supervivencia ideal.

A lo largo de estos cinco siglos, algunas subespecies de la ficción han surgido y se han extinguido con rapidez, como la novela realista socialista, la novela indigenista, la novela cristera o el *nouveau roman*, mientras que otras no han cesado de multiplicarse, a veces en proporciones alarmantes, como la novela policíaca, la novela negra, la novela de ciencia-ficción, la novela sentimental, la novela histórica y, de modo particularmente virulento, el folletín. La selección natural no hace que sobrevivan las especies más valiosas, sino las más aptas. A veces novelas estéticamente arriesgadas terminan extinguiéndose, mientras que novelas cuyo único mérito es su capacidad para reproducirse se perpetúan.

En nuestros días, una novela debe superar numerosos obstáculos para sobrevivir en una librería. En primer lugar, debe vencer a las otras novelas. La fortuna de las novelas de género —estos

nuevos dinosaurios— ha sido tal que nos hallamos frente a una verdadera superpoblación. Su presencia en las librerías es tan apabullante que la posibilidad de sobrevivir de novelas más arriesgadas se ha vuelto muy escasa. Hoy en día, los editores de una novela no tienen más remedio que resumir su contenido en uno o dos *memes* —su título, una somera descripción de su argumento o la biografía de su autor— y hacer cuanto está en sus manos para reproducirlos. Durante semanas, los responsables de promoción luchan contra sus competidores para obtener el favor de la prensa y de los críticos. De las miles de novelas que se publican cada año, sólo unas cuantas rebasan el umbral que las convierte en *best sellers*. Cuando ello ocurre, la resonancia de sus *memes* se expande como una plaga, independientemente de su valor artístico. Este proceso ha dado vida a obras más o menos relevantes, como *El nombre de la rosa* o *Harry Potter*, así como a engaños de la magnitud de *El código Da Vinci*. Las razones que permiten éxitos de ventas semejantes son complejas —el mercado es un sistema no-lineal, imprevisible— y por ello no pueden repetirse con facilidad.

Por fortuna, el ecosistema literario es amplio y permite la aparición de pequeñas comunidades más o menos autosuficientes que escapan a las tendencias de moda. Se trata de micro-ecosistemas donde subsisten ejemplares novelísticos raros que, como

los mamíferos en la época de los dinosaurios, permanecen a la espera de un cambio en el ambiente que modifique su suerte y les atraiga la atención de los lectores. Así ha ocurrido con algunas novelas de culto, redescubiertas mucho después de haber sido publicadas, como las obras de John Kennedy Toole, Sándor Marái o Irène Némirovsky.

La crítica es otro reforzador evolutivo. Un crítico literario es un lector que, gracias a la amplificación que le otorga su prestigio o el de su medio, transmite sus opiniones sobre un libro con altas probabilidades de que se reproduzcan. Cuando un crítico valora una novela, lo único que le importa es defender sus propias ideas y trata de que lleguen al mayor número posible de lectores. Si su prestigio o su medio están suficientemente extendidos, puede contribuir al triunfo o a la ruina de una novela, a su supervivencia o a su extinción. En cualquier caso, es mejor una crítica negativa que el silencio: quien ataca una novela puede contribuir involuntariamente a la extensión de sus ideas. Sólo la indiferencia es mortal.

9. Traición y cooperación

En el ecosistema literario, por lo general hostil, los novelistas no tienen más remedio que luchar entre sí. Dado que los recursos son limitados —las ventas, el prestigio, los premios—, han de enzarzarse en violentas peleas. Los novelistas se creen parte de un juego de suma cero, donde las ganancias de uno son equivalentes a las pérdidas de otro. Aun cuando no

está probado que el medio literario sea un juego de suma cero, supongamos por un momento que es así. En este caso, las opciones que se le presentan a un novelista son colaborar con sus colegas o atacarlos. Aun cuando la mejor estrategia consistiría en cooperar —en no atacar a los rivales para que estos tampoco lo hagan—, se trata de la solución menos frecuente. Los novelistas recelan de sus pares y cualquier ejemplo de cooperación, por medio de revistas, grupos literarios o simple caballerosidad entre colegas, es vista con suspicacia.

Aunque los novelistas tiendan al trabajo solitario, los grupos literarios representan una eficaz estrategia de supervivencia. Desde esta perspectiva, no sólo son normales sino beneficiosos, puesto que regulan la competencia y animan el flujo de ideas. El medio literario es receptivo a los llamados rendimientos crecientes cuya expresión más burda sería, en palabras de George Arthur, «a quien tiene se le dará más». En contra de las previsiones clásicas, el desarrollo de un sistema complejo no es igualitario —las ganancias no se reparten equitativamente—, sino que se acumula en una sola región o momento histórico. Si tantas compañías de computación se han establecido en Silicon Valley o si de pronto aparecen decenas de artistas en una sola época y lugar —la Atenas de Pericles, el Renacimiento, el Siglo de Oro, el París del Rey Sol, la Viena de la Belle Époque—, se debe a que el talento individual se potencia

mediante el intercambio de ideas entre individuos talentosos. Un escritor aislado puede llegar a desarrollar una obra genial —no faltan ejemplos— pero es más probable que esta propiedad emergente aparezca gracias al contacto con sus semejantes.

Los grupos literarios acentúan la creatividad porque regulan la competencia entre sus miembros. Tal como ha demostrado Robert Axelrod en *The Evolution of Cooperation*, la tendencia innata conduce hacia la traición, pero las estrategias que combinan la cooperación y la traición resultan ser más exitosas para todos los miembros de una comunidad. La táctica conocida como *Tit for Tat* («toma y daca») es un ejemplo concreto: si uno coopera en primera instancia, y luego responde como lo hace su oponente, cooperando o traicionando, incrementará sus posibilidades de sobrevivir. En la vida, como en la literatura, las claves del éxito evolutivo radicarían en ser correcto (empezando por cooperar), benévolo (otorgando cooperación a cambio de cooperación), duro (castigando la traición con traición) y claro (haciendo evidente que se trata de una estrategia permanente y no ocasional).

10. Control de plagas

En ocasiones una novela alcanza un éxito evolutivo tan grande que se transforma en una plaga que llega a amenazar el equilibrio de todo un sistema. Un caso reciente es *El código Da Vinci* de Dan Brown. Durante largo tiempo este libro fue el número uno de

ventas en la lista del *New York Times*, y sólo en Estados Unidos vendió millones de copias. Por contaminación directa o indirecta, su fama se extendió por todo el orbe. No obstante, *El código Da Vinci* apenas puede ser considerada una auténtica novela. La obra de Brown se parece más a un virus: una estructura que, robando *memes* de obras más sólidas, ha alcanzado una capacidad de multiplicación sin precedentes, semejante a una pandemia o un cáncer. Durante años, Dan Brown se apropió de ideas provenientes tanto de la novela histórica como de la policíaca, las mezcló con la estructura de *El péndulo de Foucault* y tramó un artefacto cuyo mayor interés radica en su insólita capacidad para replicarse. Si uno analiza este *best seller* con detenimiento, comprobará que su material genético propio es casi nulo, pero su capacidad de infectar es, por el contrario, elevadísima. Poco importa que, en comparación con otros organismos más evolucionados, su esqueleto nos parezca raquítico: como todo virus, su objetivo es contaminar al mayor número de lectores posible. Pero quizás sólo debamos regocijarnos de que el virus *Da Vinci* sea casi inocuo: el único daño que provoca es la pérdida de tiempo. Pensemos en ejemplos mucho más perniciosos e igualmente virulentos, como la Biblia o el Corán.

11. Mutaciones

El panorama de la novela a principios del siglo

XXI no permite vaticinar que esta se encuentre en peligro de extinción. Por el contrario, en pocas épocas ha gozado de un ambiente tan propicio. Sin embargo, esta vitalidad esconde un problema: la escasa calidad de la mayor parte de las novelas que se publican hoy en día. Plagas como *El código Da Vinci* no ponen en peligro la supervivencia de la novela como especie, pero sí la posibilidad de que sus variedades más arriesgadas se publiquen y lleguen a los lectores. En su lucha por sobrevivir, la novela ha sucumbido ante la moda de las novelas virales. Si un escritor aspira a tener lectores, a veces no tiene otro remedio que incluir elementos de intriga, historia o fantasía en sus relatos. Como escribió Roberto Bolaño, nos hallamos frente al triunfo del folletín. En un principio, la utilización de los recursos de las novelas de género significó una bocanada de aire fresco frente a la experimentación formal de los años sesenta, pero su uso indiscriminado se ha convertido en una carga. En vez de arriesgarse a explorar nuevas sendas, numerosos autores, auspiciados por sus editores, se conforman con seguir esquemas preestablecidos que les garantizan grandes tirajes y fama inmediata. No nos hallamos en una época de decadencia de la novela, sino en el manierismo de lo policíaco, lo negro, lo fantástico y lo folletinesco.

Frente a la plaga que representan las novelas de género, es posible distinguir una mutación de la

novela artística que empieza a gozar de gran vitalidad: se trata de la simbiosis entre la novela y el ensayo. Si bien el origen de estas obras puede rastrearse hasta el siglo XVIII, fue gracias a Thomas Mann, Robert Musil y Hermann Broch que alcanzó una cumbre definitiva. A su sombra, una pléyade de escritores en todas partes del mundo ha prolongado sus enseñanzas, mezclando novela y ensayo de las formas más variadas: pensemos en Sebald, Marías, Magris, Coetzee, Del Paso, Vila-Matas o Pitol. Todos ellos han experimentado distintas variedades de esta mutación, a veces por medio de largos pasajes ensayísticos en el interior de sus novelas, a veces con ensayos narrativos o verdaderos híbridos. Según ciertas teorías, los organismos complejos surgieron cuando un procariote unicelular invadió el cuerpo de otro, dando origen al primer eucariote pluricelular. Acaso la unión de la ficción con el ensayo represente el mejor camino que le queda por explorar a la novela en nuestros días.

12. Predicciones

El futuro de la novela parece asegurado: pese a las crisis y las profecías recurrentes, la industria editorial obtiene millones de dólares al año. En cambio, la novela como forma de arte sí podría encontrarse cerca de la extinción. El problema no radica en su supervivencia como especie, sino en el potencial triunfo de sus variedades más inocuas. Si la novela-plaga continúa desarrollándose como hasta

ahora, devorándolo todo a su paso, en algún momento terminará por sucumbir. Aun si esto ocurre, es probable que la novela artística permanezca con vida en los márgenes. Quienes creemos que la novela es una herramienta indispensable para la humanidad, podemos contribuir a que no muera. ¿Cómo? Utilizando las mismas armas de nuestros adversarios: un antivirus. Una comunidad de autores y lectores dispuestos a defender la complejidad —la profundidad y el riesgo— a toda costa. La novela es una máquina de supervivencia. La mejor forma que ha encontrado nuestra especie para rescatar la memoria del pasado y aventurarse en el futuro. Un instrumento que nos permite reflexionar sobre nosotros mismos y sobre el universo. Siempre que existan novelistas y lectores dispuestos a preservar esta tradición o, mejor aún, a impulsarla y a defenderla en la guerra que se libra a diario contra los adeptos de la novela-entretenimiento, existirán posibilidades de que sobreviva. La única manera de lograrlo es no bajar la guardia: debemos seguir leyendo estas novelas, comentándolas, criticándolas, variándolas, adaptándolas y rescribiéndolas. Frente a la plaga de novelas banales que nos invade es necesario combatir por la novela compleja, aquella que no se rinde a la imitación, que desafía las convenciones, que busca superarse a sí misma. A lo largo de los siglos el arte de la novela ha sido una de las mayores fuentes del conocimiento humano: nos

corresponde mantenerlo con vida.

POBLADORES DE MUNDOS EXTRAÑOS

1

Observemos a estos dos sujetos como si nos convirtiésemos en físicos experimentales y ellos fuesen partículas subatómicas. El primero es silencioso y arisco, aunque cuando habla en público (o frente a los micrófonos o las cámaras de televisión, que cada día se interesan más por sus ojerías) se convierte en un torbellino y barrunta conferencias de dos horas. Aunque quizás tenga una esposa y una hija, nada le importa tanto como la turba de fantasmas que convoca en el papel. De no ser porque la costumbre nos lleva a ensalzar a los individuos de su especie como a iluminados (o a denigrarlos como portadores de mal agüero), habría que considerarlo insano y encerrarlo. Reconozcámoslo: pasa semanas, años en compañía de seres inexistentes. Un individuo que, marginado del mundo por voluntad propia, se enclaustra en sus pensamientos, volcado a amar, odiar, temer o admirar

criaturas etéreas. Allí, apelmazado en su sillón, con los ojos estragados por la proximidad del papel o la pantalla, apenas alumbrado, el escritor renuncia a la realidad y edifica otra. Peor: inventa un universo paralelo para que nosotros lo habitemos. Los lectores somos sus víctimas: una vez que caemos en sus redes, abandonamos nuestras vidas cotidianas y nos trasladamos a la prisión que él nos ha reservado. Y, sin oponer resistencia, sin dudar de sus intenciones, sin apenas rebelarnos, confiamos en sus reglas. Ilusos, nos extraviamos en su terreno y, si no nos aburrimos o cansamos, permanecemos allí hasta la última palabra y el último signo de puntuación. Cuando arribamos a la meta ya no somos los mismos: nos hemos convertido en pobladores de sus mundos extraños.

El otro individuo no es muy distinto. El lugar común lo dibuja con los cabellos largos e hirsutos, la mirada lustrosa y perdida, modales atrabiliarios y un sentido del humor tan sutil que raya en el absurdo. Él también pasa semanas y años, *muchos* años, frente a la computadora que titila sin cesar, plagada de signos abstrusos y amenazantes. Igual que su colega, el físico no confía en su entorno: el mundo le parece un terreno que, si no es hostil, al menos está incompleto. Un lugar maravilloso —lo comprueba con cada una de sus teorías— pero elusivo y extravagante, infinitamente más fantástico que el imaginado por el escritor. El físico piensa que el universo es un

misterio que debe resolverse. Quizás sea pronto, quizás falten décadas —o siglos— para alcanzar la meta, pero al final la razón habrá de imponerse y las leyes que todo lo gobiernan refulgirán ante nuestros ojos. El físico no duda en fatigar su vida con cálculos y ecuaciones; como el escritor con sus palabras, frecuenta más a sus números —personajes tan densos y caprichosos como los del escritor— que a otros humanos. El físico suele ser tachado de iluso y excéntrico, y acaso lo sea. Cada hipótesis lo acerca a su objetivo y en aras de este sueño inventa, con una imaginación que supera a la del novelista, el origen, la forma y el sentido del universo. Si el escritor nos atrapa en su telaraña, el físico nos revela, irónico, las pautas que nos gobiernan. Igual que el escritor, también nos encierra en sus mundos extraños.

2

No, no y no, rebatirán los puristas. Físicos y escritores no se parecen en nada. Es más: son criaturas antagónicas. El primero es un científico: alguien que confía en la razón, que investiga con rigor, que está obligado a probar sus afirmaciones. El segundo, en cambio, no tiene otro límite que su creatividad o su locura, carece de método —o su método resulta incomprensible— y, por tanto, de

objetividad. El físico es serio y respetable; el novelista, en cambio... Los críticos no se atreven a decirlo, pero por sus mentes danzan las palabras *bufón, comediante, payaso*. ¿A quién se le ocurre emparejar a quien desentraña el cosmos con un tipejo que en el mejor de los casos balbucea bellas mentiras e inventa falsos misterios? Los puristas siempre hacen honor a su manía clasificatoria. Su ansia les impide ver que físicos y escritores pertenecen a la misma especie: ambos son meticulosos artesanos de la imaginación.

3

Lo confieso: soy escritor. Aclaro en mi descargo que siempre quise ser científico. Físico, para más señas. Lo he contado en otras ocasiones: de niño quedé fascinado por *Cosmos*, el programa de Carl Sagan. Cada tarde de domingo obligaba a mis padres a volver a casa, ansioso por un nuevo episodio de la serie. *Cosmos* me deslumbraba más que cualquier película de ciencia ficción —otra afición infantil que se prolonga hasta la edad adulta— y más que cualquier cuento. Sagan se refería a la ciencia que estudiaba lo más grande y lo más pequeño, y a mí me fascinaban tanto sus explicaciones, dobladas por un locutor cuya voz oscura y tersa aún resuena en mis

oídos, como las coloridas galaxias y átomos que lucían en la pantalla. Gracias a Sagan descubrí que el universo escondía una belleza recóndita y azarosa, superior a los mitos cristianos de la escuela católica donde extravié mi niñez. El universo se me aparecía como un enigma, sí, pero un enigma que podía ser resuelto. Y que, de hecho, los seres humanos habíamos comenzado a resolver. ¿Cómo no proseguir la senda de Copérnico, de Kepler, de Newton, de Planck, de Einstein? Aunque mi admiración por esta disciplina nunca disminuyó —las matemáticas eran mi asignatura favorita—, a la hora de escoger una carrera universitaria me decanté por... el Derecho. ¡Qué insensatez! Nunca lo lamentaré suficientemente. ¿El motivo? En primer lugar, los pésimos profesores de física que me atormentaron o, peor, me aburrieron en la secundaria. Sagan me había enseñado a amar los quarks y las supernovas, mientras que ellos me hicieron odiar los vectores y las máquinas simples. Los siguientes años oscilé entre la química y la arquitectura, la historia y el psicoanálisis, la filosofía y la música, pero mi abandono de la física quedó marcado en mi fuero interno como una traición. Porque, si bien nunca estudié la relatividad o la mecánica cuántica, sigo creyendo que, antes que nada, soy un físico en potencia. Con el paso del tiempo, la literatura me permitió compensar mi perfidia. En 1994 tuve la idea de escribir una novela sobre física o, más bien, sobre físicos. Esa fue la

idea inicial y, gracias a ella, pude entrever otra vida. Mi vida de físico podía ser fantasmal y vicaria, pero no era por ello menos auténtica. Desde entonces, y hasta que publiqué *En busca de Klingsor* en 1999, conviví más con físicos imaginarios o muertos — Heisenberg, Bohr y Schrödinger en primer plano— que con cualquier persona. Y, por unos segundos, pude escapar a una dimensión paralela en donde al fin le hacía justicia a ese niño de diez años que se emocionaba con *Cosmos* los domingos y se creía capaz de comprender el *Big Bang* o de unir, algún día, la relatividad y la mecánica cuántica.

4

Como los personajes de un relato de Kafka, los seres humanos aparecimos de pronto en esta gigantesca jaula que llamamos Tierra. Un día despertamos y nos descubrimos convertidos en estos repugnantes bichos bípedos, sometidos a fuerzas absurdas e incognoscibles. Como si un dios artero nos hubiese abandonado aquí para jugar con nosotros por medio de reglas tan caprichosas como elusivas.

5

—¿Por qué estamos en este mundo?

—¿Y por qué este mundo es justo así?

Estas cuestiones han agujoneado las mentes humanas desde el principio de los tiempos; hemos intentado responderlas de dos maneras: bien inventando explicaciones a cual más absurdas sobre el origen del universo, bien tratando de descifrar los mecanismos que lo tutelan. En esas épocas remotas, religión y ciencia —o mejor: ficción y ciencia— apenas se diferenciaban, eran dos formas de responder a la misma curiosidad insatisfecha. La invención de dioses y héroes, forma primaria de la literatura, perseguía el mismo objetivo que la ciencia: saber qué ocurrió en el pasado —cómo se creó el universo, cómo surgió la Tierra, de dónde provenimos— y predecir, con la mayor exactitud posible, lo que sucederá más adelante.

Pasado y porvenir se convirtieron así en las grandes fijaciones de nuestra raza: arrojados en este terreno hostil, necesitábamos establecer una red de causas y efectos para garantizar o al menos prolongar nuestra supervivencia. A diferencia de los demás organismos, los humanos somos capaces de imaginar —y de fantasear con— el antes y el después, de entrever el pasado y de aventurar el porvenir. Literatura y ciencia son hijas de la imaginación. El poder de crear mundos alternos es nuestro rasgo distintivo como especie.

—En el principio era el Verbo.

Así comienza el Evangelio de San Juan y, de alguna manera, es cierto: la única forma de referirnos a nuestro origen —al origen del cosmos— es mediante la palabra. Esta es la razón de que todas las culturas, en todos los tiempos y lugares, hayan necesitado mitos para explicar el momento en que nació el universo. Dioses airados y barbudos, cataclismos cósmicos, serpientes voraces, batallas estelares: la imaginación humana no ha conocido límites a la hora de imaginar el Principio de Todas las Cosas.

No deja de resultar paradójico —y reconfortante— que la física contemporánea haya llegado a una conclusión parecida: el universo no es eterno, sino que, como han demostrado decenas de observaciones, tuvo un Glorioso Principio. Imposible explicarlo sin recurrir a la literatura: el universo se inició hace unos trece mil setecientos millones de años gracias a una explosión a la que los cosmólogos han concedido el nombre de *Big Bang*.

—¿Y qué había antes del *Big Bang*?

—Nada.

—¿Nada?

—De hecho, ni siquiera podemos hablar de antes del *Big Bang*. Porque ese «antes» supone la existencia del tiempo, y el tiempo también se creó en

el *Big Bang*.

Qué relato más poderoso, inquietante, fantástico.

7

Cuanto ocurre en el universo demuestra nuestra infinita pequeñez, nuestro carácter efímero y pasajero. Imaginar que el universo tiene trece mil setecientos millones de años, mientras que la vida humana apenas llega a los ochenta o noventa, produce un malestar cercano al vértigo. ¿Para qué tanto tiempo? ¿Y tanto espacio? La ciencia apenas se atreve a plantearse estas preguntas y acaso sólo la literatura se atreve a responderlas de vez en cuando para apaciguar nuestro vapuleado egoísmo.

8

La luz, siempre la luz. En mitos y leyendas el cosmos surge en el momento en que se separaran las tinieblas de la luz. Apenas sorprende ya que la luz haya sido identificada con la divinidad y luego con la razón: pensemos en Goethe exigiendo, antes de morir, un poco más de luz. De los antiguos persas a los ópticos medievales, de Newton a Huygens, y de

Maxwell a Einstein, la elusiva naturaleza de la luz — y en especial de la luz que proviene de las estrellas — ha animado la perplejidad científica.

—¿Qué es la luz?

—¿De qué está hecha?

—¿Cómo se comporta?

Mientras Newton estableció que la luz estaba formada por diminutas partículas (que a la postre darían lugar a los fotones), Huygens llegó a la conclusión inversa: la luz estaba formada por ondas. Al cabo de varios siglos, gracias a Einstein y De Broglie, llegamos a la paradójica conclusión de que ambos, Newton y Huygens, tenían la razón. Por más extraño y antinatural que suene, la luz *a veces* se comporta como partícula y *a veces* como onda.

—¿Cómo que a veces?

De pronto ese bicho introducía en nuestro modelo del mundo una idea que estremecía nuestras intuiciones. Y no era sino la primera paradoja de las muchas que habrían de cimbrar nuestra idea del universo como un lugar lógico y aburrido. De conocer su errática conducta —sus múltiples personalidades— es probable que Goethe no se hubiese empeñado en pedir más luz.

Desde la publicación de los *Principia Mathematica* de Newton en julio de 1687, hasta la aparición de los tres artículos del *Annus Mirabilis* de Einstein en junio de 1905, el universo fue visto como un lugar sereno y confortable, dominado por fuerzas invisibles pero exactas que el ser humano no tardaría en inventariar. Poco más de dos siglos de paz y buenas maneras, durante los cuales los hombres de ciencia se veían como taxónomos dedicados a clasificar toda clase de cosas: especies animales y vegetales, fenómenos atmosféricos, lenguas y dialectos, enfermedades, sistemas jurídicos, categorías filosóficas. El mundo era una biblioteca y el científico un archivista que, con un poco de paciencia, terminaría por ordenar los desvencijados volúmenes que se apilaban en las estanterías de la Creación. En muy poco tiempo no quedaría mucho más que hacer y los humanos nos dedicaríamos a contemplar, extasiados aunque un tanto abúlicos, la fastuosa imagen del cosmos construida por los científicos.

Mientras los hombres de ciencia confiaban en ofrecer una imagen completa del universo, los novelistas descubrían el naturalismo: sus plumas también serían capaces de retratar, con exactitud fotográfica, la realidad. Y ellos también se dedicaron a clasificar a sus congéneres en mamotretos que juzgaban, con escasa modestia, espejos de su tiempo. Mientras el físico creía aproximarse a la exacta

comprensión del cosmos, el novelista reproducía la sociedad con idéntico optimismo.

Einstein destruyó esta visión idílica. Los horrores de la Primera Guerra Mundial hicieron el resto.

A partir de entonces, ni los hombres de ciencia ni los novelistas volverían a sentirse capaces de ofrecer una visión del mundo llana y armónica: la era del progreso lineal, de la taxonomía, del optimismo y de la fe en el futuro habían llegado a su fin. Comenzaba la era de la incertidumbre.

10

—Permítanme que insista con la luz.

Fogosa, inquieta, infatigable. Einstein descubrió, fascinado y horrorizado, que la luz nunca se detiene, que la luz nunca reduce su velocidad, que la luz siempre viaja a la velocidad de la luz. Y, lo que es peor, que es idéntica para todos los observadores al mismo tiempo.

11

Recordemos que las dos principales obsesiones de nuestra especie son contemplar el pasado y atisbar el

porvenir. En este sentido, la máquina del tiempo imaginada por H. G. Wells existe; está aquí, a nuestro alcance: es, ya la sabemos, la luz. Gracias a que, como descubrió Einstein, esta tiene una velocidad finita y constante, en realidad siempre *vemos* el pasado. Así es, por extraño que suene; el presente, en cambio, es invisible. No podemos ver lo que sucede ahora porque es necesario que la luz viaje a trescientos mil kilómetros por segundo antes de llegar a nuestros ojos. Cuando pretendemos espiar al vecino, o incluso admirar esta montaña o aquella nube, el tiempo que transcurre entre el momento en que la luz viaja a partir de esos objetos resulta imperceptible. Pero, si fuéramos estrictos, nunca vemos al vecino, la montaña o la nube como son *ahora*, sino como fueron hace unos instantes. La otra máquina del tiempo es, claro, la literatura.

Gracias a ella podemos contemplar el pasado desde nuestro sillón como si fuera parte del presente. Igual que la luz al rebotar en los objetos y viajar hacia nosotros, la ficción literaria nos permite creer que somos testigos de lo que ya ocurrió.

Cuando las distancias se multiplican, la posibilidad de ver el pasado también aumenta. Si nos fijamos en

las grandes distancias estelares, casi seríamos capaces de observar el *Big Bang*. Tal como lo predijo George Gamow y lo comprobaron Arno Penzias y Robert Wilson, los seres humanos, estas diminutas criaturas en los arrabales del universo, hemos logrado observar los inicios del cosmos. En 2006, los físicos John Mather y George Smoot obtuvieron el Premio Nobel porque, gracias a las mediciones del satélite *Cobe*, pudieron atisbar el universo tal como era cuando tenía cuatrocientos millones de años, la última medición posible. Wells se hubiese quedado perplejo.

13

—Bueno, de acuerdo, la luz es, ¿cómo decirlo?, especial. Pero no tenemos que hacer un escándalo, el resto de nuestro mundo sigue aquí, como siempre.

Los primeros lectores de la relatividad se apresuraron a pronunciar frases semejantes a fin de devolvernos a la seguridad del siglo XIX. Una pequeña perturbación —la luz, la maldita luz— no tenía por qué revocar a Newton. Los más lúcidos, en cambio, no tardaron en entrever las consecuencias de esta anomalía. Y, a lo largo de las siguientes décadas, el viejo orden del mundo se vino abajo. A partir de entonces nada fue igual. Todas nuestras creencias

fueron derruidas sin piedad. Nos quedamos sin asideros y las palabras cotidianas —tiempo, espacio, gravedad, partículas, masa, materia, átomos, ondas— adquirieron significados cada vez más perturbadores. La nueva física exigía la creación de un nuevo lenguaje.

14

Como Moisés que guía a su pueblo sin pisar la tierra prometida, Einstein sintió pánico ante sus propias teorías. Gracias a sus observaciones sobre la velocidad de la luz, el tiempo y el espacio dejaron de ser absolutos. Cada nuevo descubrimiento minaba más sus convicciones. Y, por si fuera poco, el maldito azar, con su carga de inestabilidad, hizo su aparición en el plácido mundo de la física. «Dios no juega a los dados», sentenció Einstein, sin darse cuenta de que había dados por doquier, de que estábamos rodeados de dados, de que estamos hechos con la materia de los dados.

15

El mismo año que Einstein publicó su teoría de la

relatividad especial, 1905, Richard Strauss estrenó *Salomé*, su ópera más arriesgada hasta entonces. En 1909, con *Elektra*, Strauss fue todavía más radical en su exploración del lenguaje armónico. Pero entonces, igual que Einstein, el compositor atisbó el abismo: de inmediato supo que, si se aventuraba más allá, quebraría las reglas de la música. Y, como Einstein, prefirió echarse atrás. Tendrían que ser otros los responsables de llevar hasta sus últimas consecuencias los desafíos planteados por estos pioneros: Bohr, Heisenberg y Schrödinger, en el caso de la física, Schönberg, Webern y Berg en el de la música. Einstein y Strauss no se equivocaron: la mecánica cuántica y la dodecafonía arruinaron para siempre las certezas de Newton y de Haydn.

16

La primera baja producida por la relatividad de Einstein fue el tiempo. Hasta entonces se pensaba que era un parámetro objetivo, idéntico para todos. La obsesión victoriana con la puntualidad ferroviaria se basaba en la idea de que el tiempo es igual en todas partes. Otra idea armónica, pero errada. Porque, si la velocidad de la luz es constante, la simultaneidad no puede ser un concepto universal con el que todo el mundo esté de acuerdo. En otras palabras: Einstein

demonstró que no existe un reloj cósmico que mida el tiempo en todo el universo.

Como los escritores no suelen trabajar con la luz, no se vieron inmediatamente trastocados por esta idea; en cambio, la modificación del tiempo único y monolítico en un flujo gelatinoso tuvo graves consecuencias para la literatura de ficción (y, otra vez, la música). Los cuentos y las novelas son, como las películas o las sinfonías, productos de una lucha contra el devenir o, como sugería el cineasta soviético Andréi Tarkovski, formas de esculpir el tiempo. En las novelas los hechos se encadenan uno tras otro, como los pulsos marcados por un reloj. La posibilidad de que ese torrente de horas, minutos y segundos varíe para cada observador legitimó la idea literaria y psicológica de un tiempo interior distinto para cada persona o personaje. Así, mientras Einstein revolucionaba el tiempo físico, Svevo, Kafka, Joyce y Freud mostraban su flexibilidad interior.

17

—Olvidaba otro detalle relacionado con la luz. Al tener una velocidad constante, no sólo el tiempo depende del movimiento relativo: lo mismo le ocurre al espacio.

—¿El espacio tampoco es sólido e inmutable?

- Eso me temo.
- Como en *Alicia*.

18

La física cuántica ofrece tantas paradojas que merecería ser considerada una fantasía literaria. Un ejemplo: en teoría, usted podría atravesar aquel muro y salir ileso. Las posibilidades de lograrlo son escasas, pero innegables. Cuando usted intenta esta estúpida maniobra, las ondas de probabilidad de las partículas subatómicas de su cuerpo atraviesan el muro. Una parte de usted está, en algún sentido, del otro lado. Existe en efecto una probabilidad diminuta —pero, permítame que insista, cierta— de que usted atravesase el muro.

19

La irrealidad de la mirada da realidad a lo mirado, sugería Octavio Paz. Werner Heisenberg lo dijo de otra forma: si, como advierte el principio de incertidumbre, resulta imposible conocer al mismo tiempo la posición y el momento de un electrón, no se debe a un error de cálculo, ni de falta de precisión de

nuestros instrumentos, sino a una condición ineludible del mundo cuántico: el observador modifica lo observado. Este fenómeno, bautizado con un nombre tan literario como «principio de incertidumbre» (en vez de «principio de indeterminación»), fascinó a los artistas tanto como a los científicos.

La popularidad que alcanzaron términos como «relatividad» o «incertidumbre» provocó que el mundo pareciera más relativo e incierto que nunca. Y si pensamos que estas palabras se volvieron de uso frecuente justo antes de los horrores del Holocausto e Hiroshima, constataremos que ninguna palabra es inocente y que ninguna teoría científica es aséptica. Lo sabían los filósofos antiguos: al nombrar las cosas las determinamos; otro de los principios que comparten ciencia y literatura.

20

Hay que ir siempre más allá, siempre más profundo, hasta encontrar esa utopía que es el principio mínimo de la materia. Primero fueron los átomos (cuyo nombre quiere decir, precisamente, indivisible), que Rutherford imaginó como sistemas solares en miniatura. Luego vinieron los protones, neutrones y electrones. Al final, la teoría cuántica y

los aceleradores de partículas provocaron una monstruosa superpoblación en el mundo subatómico: electrones, neutrinos del electrón, quarks u o *arriba* y quarks d o *abajo* (el término *quark*, no hay que olvidarlo, Murray Gell-Man lo tomó de Joyce), muones, neutrinos del muón, quarks c o *encanto* y quarks s o *extraños* —qué imaginación literaria—, taus, neutrinos del tau, quarks t o *cima* y quarks b o *fondo*...

—¿Y de qué están hechas a su vez todas estas partículas enanas e invisibles?

—De pequeñas cuerdas, tal vez.

—¿Y de qué están formadas las cuerdas?

—De nada. Son la esencia misma del cosmos.

—Eso dicen siempre y siempre encuentran algo más pequeño. ¿Por qué las cuerdas iban a ser la excepción?

21

El modelo de universo que ofrecen la relatividad y la mecánica cuántica ha sido comprobado experimentalmente de mil formas distintas y su capacidad para predecir los fenómenos naturales posee una cegadora belleza. Pero hay un problema. Una pequeña fisura en el modelo estándar que sólo aparece en el ámbito de lo infinitamente pequeño o

en esos estados límite conocidos como singularidades. En esos casos resulta imposible conciliar la relatividad con la teoría cuántica. Es triste reconocerlo, pero así ocurre. La culpable de arruinar la armonía del modelo estándar es la gravedad. Por ello los físicos están obsesionados con hallar una nueva teoría del cosmos, a la que no han dudado en llamar Teoría del Todo, aunque algunos prefieran referirse a ella como Teoría M (no de muerte, sino de misterio). El gran sueño de la física radica en encontrar un modelo que armonice los dos grandes descubrimientos del siglo XX. En este panorama, la teoría de cuerdas parece tener algunas posibilidades de lograrlo. A diferencia del modelo estándar, la teoría de cuerdas aspira a resolver las contradicciones que nos heredaron Planck, Einstein, Bohr, Heisenberg, Schrödinger y sus secuaces.

22

La teoría de cuerdas es uno de los modelos físicos más hermosos y disparatados que se hayan creado. Veamos: las partículas mínimas que componen la materia no son puntuales, como sostiene el modelo estándar, sino diminutos filamentos o membranas cuyas vibraciones, producidas en un espacio-tiempo de múltiples dimensiones, determinan cuanto ocurre

en el cosmos. La música celestial. O mejor aún: la armonía de las esferas. Tengo la sospecha de que, si la teoría de cuerdas resulta tan atractiva se debe a su aura literaria. No sugiero que carezca de fundamentos físicos y matemáticos, pero como escritor no me cabe duda de que su belleza plástica —una melodía en el concierto cósmico— ha determinado su poder de seducción.

23

Para que la teoría de cuerdas funcione hace falta que el universo tenga once dimensiones. E incluso hay quienes, en un alarde inflacionario, llevan el número a veintiséis.

—¿Once dimensiones?

—Sí, once.

—¿Y dónde están las otras?

—Por allí, en todas partes. Si no las ves, es porque están arrolladas.

—¿Enrolladas?

—Arrolladas.

—¿Cómo taquitos?

Un mundo con once dimensiones. La mayoría de ellas arrolladas, por supuesto. Invasadas por estructuras pluridimensionales conocidas como formas de Calabi-Yau. Nada de esto se le hubiese

ocurrido a Lewis Carroll.

24

Numerosos físicos piensan que la teoría de cuerdas es una invención literaria más que una teoría científica. Aun posee demasiadas fisuras y los cálculos para comprobarla resultan tan lejos de nuestro alcance que es difícil aventurar si algún día será probada experimentalmente. Otros la defienden: a diferencia del modelo estándar, no sólo une la gravedad con el electromagnetismo y las demás fuerzas atómicas, sino que posee una simetría única. No deja de ser significativo que su mayor baza sea estética y no científica.

25

Cuando Adán probó el fruto prohibido del árbol de la ciencia no sólo desobedeció la orden de Dios, sino que puso a prueba las leyes del cosmos. Era natural que Yahvé, iracundo, lo castigase. ¿Cómo el Viejo Relojero iba a soportar que alguien hurgase en los resortes de su Creación? Desde entonces, los humanos han desafiado todas las prohibiciones que

les impedían escrutar los enigmas del cosmos. Por fortuna, la manzana robada por Eva no tardó en caer sobre Newton. La ciencia no podría existir sin la imaginación literaria y la literatura sería un pálido reflejo de la realidad si no se acercase a ella con el mismo rigor de la ciencia. Escritores y científicos no son rivales, sino detectives que emplean la razón para desentrañar esa M que anima nuestras pesquisas. La obsesión por develar estos misterios nos hace humanos.

III

DOS

DIVAGACIONES

CERVANTINAS

LA VOZ DE ORSON WELLES Y EL SILENCIO DE DON QUIJOTE

1

—En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba al rocín como tomaba a la posadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran

madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada» o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba «Quijana». Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad...

Si bien resulta poco original iniciar un relato con estas líneas, advierto que no hay que fijarse demasiado en las palabras, sino en la voz que las pronuncia: esa voz pastosa y adhesiva, enérgica como un vino añejo, categórica y rotunda; esa voz que, de tener color, se acercaría al violáceo del crepúsculo; esa voz palpitante y bulliciosa que recuerda a un niño envejecido o a un viejo inmaduro; esa voz honda e insolente, delicada con los matices y los medios tonos, implacable con la sintaxis, vibrante como un órgano o una coral de Bach; esa voz antigua, eterna, prehistórica. Esa voz, en fin, que no tropieza ni recuerda de memoria, que no balbucea ni se diluye, que pronuncia cada letra y cada sílaba como si las inventase.

Convengamos en la imposibilidad de apreciar la voz de Cervantes: la ausencia de magnetófonos en el Siglo de Oro nos priva de su acento de esclavo, dramaturgo fallido o recaudador de impuestos, y acaso sea mejor así: a fin de cuentas poseemos esta otra voz, entronizada como la única posible. Los invito a escucharla: perciban sus modulaciones,

gocen de su ritmo y su fraseo, maravíllense con su armadura polifónica y su equipaje armónico, asómbrense con las disonancias, disfruten sus articulaciones y la pasmosa variedad de sus silencios. Basta un instante para constatar que se trata de la voz ideal para este libro, de la voz creada para narrar las andanzas del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.

Ustedes tienen razón: nada hay de novedoso en iniciar otra aventura llena de falsos caballeros andantes y doncellas simuladas, ideales truncos, engaños, monstruos y esperpentos con las palabras de Cervantes pero, por increíble que parezca, esta historia también comienza así, con la impertinente voz de Orson Welles:

—En un lugar de la Mancha...

2. Encomio de la gordura

¿Era Cervantes delgado u obeso? Los retratos existentes no permiten deducirlo: la idea de dibujar a un prisionero manco limitaba demasiado la imaginación de los artistas. Aceptemos entonces que, debido al insidioso poder de los libros, tendemos a confundir a la criatura con su creador y a forjar así un don Miguel tan recio y enjuto como el Caballero de la Triste Figura. Pero ¿y si en realidad Cervantes

escondía bajo su jubón una barriga pantagruélica o, seamos precisos, sanchopancesca? ¿Y si el autor del *Quijote* nunca se identificó con el volumen corporal de su protagonista y sí con el de su escudero? ¿De verdad resulta tan absurdo —y ofensivo— adosarle a Cervantes un vientre monumental, un culo adiposo o una espléndida papada?

Como un añejo prejuicio nos lleva a pensar que todos los creadores son melancólicos, solemos revestirlos con la flacura, la levedad y el tedio propios de este temperamento. ¿Un Cervantes gordinflón? ¡Horror! ¡Tan blasfemo como un Cristo rechoncho y mofletudo! En nuestras estrechas mentes, perspica y rollizo conforman un oxímoron. No deberíamos olvidar, sin embargo, que la historia de la literatura está llena de gordos; no de simples orondos o robustos, sino de gordos mastodónticos: nada impide aventurar que un troglodita haya sido el autor del más esmirriado de los caballeros.

3

Tal vez la relación entre el peso y el talento sea una de las causas de la fascinación que padecía Orson Welles, el más gordo de los directores de cine —al lado de Hitchcock—, hacia el enteco y demacrado don Quijote. En una empresa que se ha calificado con

excesiva obviedad de quijotesca, durante casi tres décadas Welles se empeñó en filmar una adaptación de la obra de Cervantes. Invirtiendo sus propios recursos —siempre escasos a causa de sus eternos combates con los productores—, acompañado por un reducido número de ayudantes —seis personas en el mejor de los casos, incluyendo a Pola Negri, su tercera esposa— y un excéntrico trío de actores, el director nacido en Kenosha, Wisconsin, en 1915, no se cansó de filmar cientos de rollos de película muda, viajando de un país a otro, obsesionado con culminar su absurda y redundante gesta.

El rodaje se inició en México, en el verano de 1957, y veinticinco años después, en 1982, en una de tantas entrevistas, Welles aún se daba el lujo de declarar:

OW: Es muy interesante que Cervantes haya planeado escribir un cuento. Por casualidad, yo tenía la idea de escribir y hacer un corto. Pero la figura de don Quijote te atrapa, igual que la de Sancho Panza, y cargas con ellos para siempre. No tienen final. Pero se han convertido en fantasmas, comienzan a desvanecerse, como una vieja película, como fragmentos de una vieja película. Eso es lo que debo hacer. Hemos estado hablando de películas de ensayo, pero no le he dicho que me gustaría hacer otras tomas para esta, ahora con el tema de España. España y las virtudes españolas, y sus vicios, pero especialmente sus virtudes. Porque Cervantes

escribió una figura cómica. Un hombre que se vuelve loco leyendo viejas novelas. Y que terminó escribiendo la historia de un caballero de verdad. Cuando terminas con el Quijote sabes que se trata del caballero más perfecto que alguna vez haya peleado con un dragón. Y se ha necesitado el turismo, usted sabe, y las modernas comunicaciones, e incluso quizás la democracia, para destruirlo, y si no para destruirlo al menos para diluir esta extraordinaria característica española. Este será el tema de mi ensayo sobre don Quijote y España cuando lo termine. Y lo voy a lograr porque no costará mucho dinero y será un gran placer hacerlo. ¿Sabe cuál será el título? ¿Cuándo terminará usted Don Quijote? Así se llamará.

LM: *¿Porque usted ha escuchado esta frase muchas veces?*

OW: Sí, muchas veces. Sí. Y ya que se trata de mi pequeña película que pago con mi dinero, no entiendo por qué no molestan a otros autores y les dicen: «¿Cuándo va a terminar *Nellie*, la novela que comenzó hace diez años?». Usted sabe, es mi trabajo.

LM: *Suena así desde que lo empezó, hace alrededor de veinticinco años, ¿no es verdad?*

OW: ¡Oh, Dios! Sí.

LM: *Pero sus dos actores han muerto ya, ¿no es cierto?*

OW: Sí, los dos han muerto. Pero no los necesito.

Los necesito porque los amo, pero no los necesito para la película.¹

Welles murió en su mansión de Hollywood el 10 de octubre de 1985, tres años después de pronunciar estas palabras, debido a una crisis cardíaca inevitablemente asociada con su obesidad, sin haber concluido su anhelada película. En su testamento ordenó que sus cenizas fuesen esparcidas en una finca cerca de Ronda, donde pasó algunos de los mejores momentos de su juventud. No es necesario sugerir que el viento pudo esparcir el polvo hasta la Mancha —la falta de sutileza le hubiese ofendido—, ni resaltar que ya nadie se acuerda del nombre del lugar.

4

En la memoria de incontables admiradores permanecen nítidas las imágenes de *Citizen Kane* (1941) que muestran a un Orson Welles joven, dueño de una belleza intensa y viril. Entonces su rostro poseía una mandíbula severa, unos pómulos enérgicos y una frente amplia, y su robusto cuerpo parecía el complemento perfecto del carácter bilioso y atrabiliario de William Randolph Hearst. Muchos años después, Welles confesó que cuando filmó esas escenas no le quedó más que embutirse una apretada

faja. En contra de lo que creían sus admiradores, a los veintiséis años estaba maquillado para representar justo esa edad. Desde la adolescencia, Welles estaba predestinado a esa forma de la grandeza que es la gordura.

5

Siete años después del fallecimiento de Welles, uno de sus antiguos asistentes, el malogrado cineasta español Jesús —o *Jess*— Franco, presentó durante la Exposición Universal de Sevilla una versión de *Don Quijote* realizada a partir del ingente material dejado por el maestro. La tarea de reconstruir la película estaba condenada al fracaso: Welles se había cuidado de no marcar ninguno de los *rushes*, de modo que nadie excepto él pudiese reconocer el orden de las escenas. El mensaje era claro: si él no terminaba su Quijote, nadie debía hacerlo. Por si este argumento no bastara, cuando alguien le preguntó a Welles si aún poseía el guión, acaso imaginando la posibilidad de realizar un montaje sin su consentimiento, este señaló la novela de Cervantes.

Paradójicamente titulado *Don Quijote de Orson Welles*², el filme de Franco es todo menos eso: una torpe acumulación de secuencias que en el mejor de los casos refrenda el talento de su mentor, pero

traiciona el proyecto detallado por Welles en decenas de artículos, charlas y entrevistas. Con absoluto descaro, Franco y sus compinches inventaron un don Quijote, espurio, distinto o contrario al imaginado por el director estadounidense, convirtiéndose así en los torpes epígonos del odioso rival de Cervantes, el infame Alonso Fernández de Avellaneda.

6. El silencio y la voz

Sólo si uno ignora por completo la vida y la obra de Welles —y su estilo— puede atreverse a repetir la necia pregunta que le formularon cientos de reporteros hasta el día de su muerte:

—Perdone, señor Welles, ¿por qué nunca terminó *Don Quijote*?

Las cuestiones esenciales son otras: ¿por qué Welles rodó su *Don Quijote* durante tantos años? ¿Por qué continuó hablando de este proyecto como si estuviese a punto de acabarlo? ¿Por qué pensó en él en primera instancia? ¿Y por qué, según sus propias palabras, nunca logró desprenderse de los personajes de Cervantes y tuvo que «cargar con ellos» hasta el final de sus días?

Las respuestas no deben limitarse a una tosca comparación entre Welles y don Quijote: aducir tal semejanza representa un error tan craso como

identificar a Cervantes con su protagonista. Welles nada tenía de quijotesco, al menos en el sentido habitual del término: no era un idealista ni un loco, y ni siquiera era bueno; no se veía como un héroe incomprendido y desde luego nunca confundió a una sirvienta con una dama. Todo lo contrario: Welles era arrogante y expansivo, seguro de su talento, arrollador, desenfrenado e implacable. En una palabra: genial. Y las mujeres que solía perseguir distaban mucho de encarnar remilgadas Dulcineas: le fascinaban las actrices de moda —princesas de nuestra época— que sólo más adelante, una vez sometidas a la rutina que el director les imponía, demostraban su naturaleza de venteras.

Los motivos que llevaron a Welles a perseguir a don Quijote deben buscarse en otra parte: no en su héroe, sino en su vocación de narrador. Acaso lo más significativo de su pasión o su manía —un psicoanalista gozaría al conocer este detalle— era que Welles siempre pensó realizar un *Don Quijote* mudo. O, para ser más precisos, casi mudo: las aventuras del ingenioso hidalgo transcurrirían silenciosamente en la pantalla mientras el mismo Welles comentaría en *off* cada uno de sus lances.

Arrogante, el creador de *Citizen Kane* no aspiraba a convertirse en un simple personaje —ni siquiera en el protagonista—, sino en el narrador único de la historia. Por ello decepciona tanto la fraudulenta versión de *Jess* o Jesús Franco, devorada por las

voces del irrespetuoso grupo de comediantes españoles que se atrevió a doblarla. Welles soñaba con una película en la cual sólo se escuchara su voz. Porque la aspiración de Welles no era convertirse en don Quijote, sino en Cervantes.

7

Volvamos al inicio de esta historia. Corre el año 1957 y Welles acaba de concluir la filmación de *Touch of Evil*, en la que ha participado como director, actor y guionista. Enemistado con el productor Albert Zugsmith, quien le impide participar en el montaje, Welles decide viajar a México para iniciar la filmación de su *Quijote*. Permanece allí entre el 29 de junio y el 28 de agosto, y luego realiza una segunda estancia entre octubre y noviembre del mismo año. El rodaje se lleva a cabo en las afueras de la capital, en Puebla, Tepoztlán, Texcoco y Río Frío. A su regreso a Estados Unidos, anticipa a sus amigos que la película está casi terminada.

Welles eligió México como escenario de *Don Quijote* por razones estratégicas: cuando Misha Auer quedó descartado como posible protagonista —en el verano de 1955 había filmado con él unas escenas de prueba en España—, escogió para sustituirlo a Francisco Reiguera, actor español naturalizado

mexicano. Nacido en Madrid en 1888, Reiguera había combatido en el bando republicano y, tras el triunfo de Franco en 1939, había abandonado su patria, a la cual no podía regresar. Exiliado en México, participó en numerosas películas, entre las que destaca *Simón del desierto* de Buñuel, y más tarde dirigió un par de producciones con escasa fortuna: *Yo soy usted* (1943) y *Ofrenda* (1953). En otra de sus paradojas, Welles eligió, para representar al personaje por excelencia de la literatura española, a un español que no podía entrar en España: un Quijote trasterrado, un Quijote doblemente triste.

Observando las deshilachadas tomas editadas por Jesús —o *Jess*— Franco, no cabe duda de que Reiguera era la mejor elección posible: era naturalmente «recio, seco de carnes, enjuto de rostro», y estaba dotado con esa mezcla de fragilidad e idealismo que maquinalmente le endilgamos a don Quijote. En vez de rondar la cincuentena, las arrugas de su cuello y sus mejillas, sus ojeras abismales y su rictus sombrío denunciaban su verdadera edad: sesenta y nueve años no muy bien llevados. Largo y desgarrado, su mirada poseía un infrecuente gesto de sorpresa, casi de inocencia, como si él mismo nunca hubiese terminado de creer que se había convertido en una criatura de Cervantes... y de Welles.

Gracias a este proyecto, Reiguera al fin iba a tener la oportunidad de retornar, así fuese de manera simbólica, a su país. Si bien ya no pudo participar en

las secuencias rodadas en España a partir de 1958, centradas en el Sancho Panza de Akim Tamiroff, no sorprende que fuese uno de los más interesados en seguir los avatares del filme. Más quijotesco que don Quijote, Reiguera no se cansó de enviarle misivas a Welles, urgiéndolo a terminar la película de una vez por todas, pero los meses transcurrían e, indiferente a los reclamos de su protagonista, el director no avanzaba en su tarea.

¿Es posible concebir una imagen más desoladora? Desde su exilio en México, a miles de kilómetros de la Mancha, don Quijote no se cansa de rogarle a su creador que le dé punto final a su aventura... y a su vida. Podemos imaginar a Reiguera en su casa de México tratando de establecer una errática conferencia telefónica con Welles, quien por entonces se encuentra en Nueva York o en Hollywood o en Madrid y apenas oculta el fastidio que le provoca dar explicaciones sobre su tardanza. El actor le susurra que la única ilusión que le queda en el mundo consiste en ver el *Don Quijote* en las pantallas y que el director declare que su protagonista al fin ha «pasado desta presente vida y muerto naturalmente». Lo sabemos: el caballero andante necesita olvidar su locura para descansar en paz. Pero Welles es un dios demasiado ocupado e insensible y se limita a mascullar unas torpes frases de disculpa antes de colgar.

El anciano actor murió en la ciudad de México, en

1969, doce años después de haberse transformado en don Quijote, sin que Welles respondiese a sus plegarias.

8

Aquella no era la primera vez que Welles pisaba México. Además de haber participado en varias películas filmadas allí —en particular *Journey into Fear* (1942) y en *Touch of Evil*, al lado de Charlton Heston—, de haber dedicado varios seriales radiofónicos a temas mexicanos —escribió uno sobre Moctezuma y otro sobre Juárez, por ejemplo—³, y de haber impulsado a Norman Foster en un proyecto sobre la tauromaquia titulado *My Friend Bonito* (1941), su contacto con este país era particularmente intenso debido a su tortuoso romance con Dolores del Río.

Welles le contó a la periodista Barbara Leaming al final de su vida que se había enamorado de la actriz mexicana a los once años tras admirar su cuerpo desnudo en una vieja película silente. La memoria le jugaba una mala pasada: la película en cuestión, *Ave del paraíso*, de King Vidor (1932), era sonora y, si bien Del Río encarnaba a una nadadora, distaba de aparecer desnuda; además, en el momento de su estreno Welles no tenía once años, sino diecisiete.

No hay duda, en cambio, de la poderosa impresión que debió producirle la exótica belleza de aquella mujer, cuyo verdadero nombre era Dolores Asúnsolo, nacida en Durango en 1905. Para entonces, Del Río era ya una de figura mítica de Hollywood y, gracias a su matrimonio con Cedric Gibbons, jefe de arte de la Metro-Goldwyn-Meyer, una de las mujeres más conocidas de la industria.

Welles conoció a Dolores en 1940 en una fiesta ofrecida por el magnate Jack Warner, y de inmediato enloqueció. Según le contó a Leaming, durante varios meses la visitó a escondidas, a veces con Marlene Dietrich como chaperón. Fascinado por la lujosa y enmarañada ropa interior de Del Río —«toda hecha a mano, muy difícil de encontrar, y tan erótica que no hay palabras para describirla»—, rentó una casa de campo a su amigo William Aland sólo para encontrarse con ella. Aunque tenía diez años menos que la mexicana —doce según otras fuentes—, Welles se sentía extasiado: al contrario de don Quijote, quien se limitaba a fantasear con las doncellas de las novelas de caballerías, él había conquistado a una.

extinguió poco a poco cuando el ardor original comenzó a derivar en una bochornosa rutina. A fines de 1942, Del Río obtuvo el divorcio de Gibbons y no pasó mucho tiempo antes de que le exigiese a Welles un compromiso serio. Después de casi un año, el joven director no tardó en darse cuenta de que la única forma de mantener incólume el deseo era cancelándolo. Aunque continuó comprometido con Del Río, Welles se las ingenió para nunca pronunciar las palabras que ella quería escuchar.

Entonces Welles se marchó a Brasil. Tal vez el viaje no hubiese resultado definitivo de no ser porque allí encontró a quien habría de convertirse en su segunda esposa. En teoría, Welles había huido al Cono Sur para escapar del matrimonio y lo primero que hacía era decidir que en realidad sí quería casarse... con una mujer que ni siquiera estaba allí.

Ocurrió así. Después de comer en un restaurante de carnes, Welles se dejó llevar por la apatía previa a la siesta; tumbado en la terraza de su hotel se distrajo con un número atrasado de la revista *Life*. En su portada aparecía la deslumbrante silueta de una *pin-up*: una joven actriz, de nombre Rita Hayworth, a la cual había visto en *Sangre y arena* (1941). Sin dudar, Welles le anunció a uno de sus compañeros de viaje su decisión irrevocable:

—Ella será mi mujer.

Después de haber seducido a un mito, Welles se preparaba para una tarea aún más arriesgada: crear

uno.

10

En el reino de la especulación, el romance de Welles y Del Río estuvo cerca de provocar una de las películas más notables del cine mexicano. En 1940, el director Chano Urueta le había ofrecido a Dolores del Río un papel en su próxima producción: la tercera versión cinematográfica de *Santa*, basada en la obra de Federico Gamboa. La idea de representar a una mujer descarriada de provincias no sólo atrajo a Dolores, sino al propio Welles, quien leyó la novela con entusiasmo y luego se prestó a redactar una serie de modificaciones al guión de Urueta. Al igual que muchos otros proyectos del director, este también terminó por frustrarse.

O no del todo: en 1943, Norman Forster, colaborador y amigo de Welles y Del Río, y quien había dirigido a ambos en *Journey into Fear*, aceptó filmar otra versión de *Santa*, aunque esta vez con Esther Fernández en el papel de la prostituta. Aunque el proyecto difería mucho del preparado por Urueta, Forster se basó en el borrador redactado por Welles para Dolores del Río.

En 1991, el investigador David Ramón publicó en México una edición bilingüe de sus apuntes: once

páginas que no sólo incluyen la escaleta, sino que ahondan en ciertas escenas. ¿La *Santa* de Orson Welles? Si persistiésemos con la idea de asimilarlo por la fuerza a don Quijote, tendríamos que sugerir que Welles se sintió atraído por el tema debido a una secreta necesidad de redimir a la protagonista: justo en la época en que Forster filmaba su *Santa*, Welles iniciaba su aventura con otra mujer que, sin que él lo supiese, también necesitaba ser salvada: la actriz de origen español Rita Cansino, mejor conocida como Rita Hayworth.

11

Otro de los proyectos nunca cumplidos de Welles, en el cual trabajó entre 1941 y 1942, tras el estreno de *Citizen Kane*, basado en una novela de Arthur Calder-Marshall, *The Way to Santiago*, iba a titularse *Mexican Melodrama*. Según el biógrafo David Thompson, la película iba a comenzar con un primer plano del propio Welles diciéndole directamente a la cámara:

—No sé quien soy.

La película contaría la historia de un hombre amnésico que pronto se da cuenta de su parecido con Linsay Kellar, un inglés que ha viajado a México con la intención de hacer programas radiofónicos

dirigidos a Estados Unidos con propaganda a favor de los nazis. Welles terminaría desenmascarando al verdadero Kellar y apoderándose de la estación de radio para transmitir una inflamada arenga a favor de los aliados. Al final, los productores consideraron que, en el marco de la guerra, no sería apropiado dañar las relaciones con México y desestimaron el proyecto. Para muchos críticos, es uno de sus mejores guiones: en él, Welles se disponía a encarnar a una especie de loco —un «alma perdida», la llama Thompson— que lucha contra el mal sin conocer sus verdaderas razones. Un don Quijote.

12. Don Falstaff de la Mancha

A la hora de escoger sus papeles como actor, Welles nunca pensó interpretar, por evidentes razones de volumen, a don Quijote. Su elección recayó, de manera más obvia, en otro de los grandes personajes tragicómicos de la literatura, el *Falstaff* de Shakespeare. *Chimes at Midnight* (1965) es, según la siempre voluble opinión de los críticos, una obra maestra. El obeso compañero de juergas de Enrique IV convenía muy naturalmente al maduro Welles, no sólo por su físico, sino por esa extravagante mezcla de ternura, picardía y patetismo que desprende el personaje. Su sir John Falstaff es una especie de don

Juan envejecido, apenas cómico: en sus arrugas se nota la amarga sensación de haber perdido, no sólo el atractivo físico, sino la estrella que lo acompañó de joven. Sutil, vital, desmesurado y triste, Falstaff se acerca más al Welles real que el recio y obsesivo don Quijote.

13

¿Podemos imaginar el *Don Quijote* de Welles? Teniendo en mente las escenas usurpadas por *Jess Franco*, y aderezándolas con los comentarios que el director estadounidense esparció por aquí y por allá a lo largo de casi treinta años, quizás sea posible atisbar algunos esbozos de la película. El ejercicio tiene mucho, ahora sí, de quijotesco: implica convertir en movimiento e imágenes —en imágenes de Welles— un sinfín de inmóviles palabras.

Los antecedentes: en 1955, Welles tiene la idea de adaptar la novela de Cervantes; no es sino otro de los proyectos que rondan su mente, pero se halla tan entusiasmado que se atreve a filmar unas cuantas escenas de prueba con el actor de origen ruso Mischa Auer, a quien ya ha dirigido en *Mr. Arkadin* (1955).

En 1957, una vez desestimada la participación de Auer, Welles al menos posee unas intuiciones muy claras sobre la naturaleza de su proyecto:

a) Don Quijote y Sancho son personajes inmemoriales, eternos, que ya resultaban anacrónicos en el siglo XVI, por lo cual habría que incorporarlos al mundo moderno. Su idea no es reconvertirlos en personajes actuales, sino hacerlos deambular por nuestra época tal como eran, dejando que provoquen la misma extrañeza que debieron suscitar entre los campesinos y soldados del Siglo de Oro;

b) Welles imagina una película silente: ni don Quijote ni Sancho tendrán voz, sino que él mismo narrará toda la historia; y

c) la película se iniciará con el viaje de una familia estadounidense a España. Después de vagabundear un rato, la hija de la pareja de turistas se topará con Welles, quien comenzará a contarle las aventuras de don Quijote.

Cuando se traslada a México para iniciar la filmación, Welles ya ha escogido a su trío de actores: Francisco Reiguera como don Quijote, Akim Tamiroff como Sancho y Paty McCormack, quien a la sazón tiene diez años y ha participado en un par de series de televisión, como la pequeña vacacionista. Rodeado por un reducido grupo de seguidores, Welles emprende el camino.

Poco después de regresar de México, Orson Welles declara, enfático:

—La película será presentada como una sola unidad. El anacronismo de don Quijote en relación con su tiempo ha perdido su eficacia hoy en día, porque las diferencias entre el siglo dieciséis y el catorce ya no quedan muy claras en nuestras mentes. Lo que he hecho es trasladar este anacronismo a términos modernos. En cambio, don Quijote y Sancho Panza son eternos. En la segunda parte de Cervantes, don Quijote y Sancho Panza llegan a cierto lugar, y la gente siempre dice: «¡Mira! Allí están don Quijote y Sancho Panza. Leímos un libro sobre ellos». De este modo, Cervantes les otorga un lado divertido, como si ambos fuesen personajes de ficción más reales que la vida misma. Don Quijote y Sancho Panza están exacta y tradicionalmente basados en Cervantes, pero son nuestros contemporáneos. Dura una hora y cuarto por el momento. Será una hora y media cuando haya filmado la escena de la Bomba-H. No, no he filmado esta película más rápido que las otras, sino con un grado de libertad que uno busca en vano en las producciones normales, porque se ha hecho sin cortes, sin una trayectoria narrativa, sin contar ni siquiera con una sinopsis. Cada mañana, los actores, el equipo y yo nos encontramos frente al hotel. Entonces nos ponemos en marcha e inventamos la película en la calle. Eso es lo más emocionante, porque es verdaderamente improvisado. La historia,

los pequeños sucesos, todo se improvisa. Está hecha con las cosas que encontramos en el momento, en el destello de una idea, pero sólo después de haber ensayado a Cervantes durante cuatro semanas. Porque ensayamos todas las escenas de Cervantes como si fuéramos a representarlas, para que los actores pudiesen conocer a sus personajes. Luego nos vamos a la calle e interpretamos, no a Cervantes, sino una improvisación basada en esos ensayos, de los recuerdos de los personajes. Es una película silente. Yo explicaré los comentarios. Casi no habrá post-sincronización, sólo unas cuantas palabras. Yo aparezco como Orson Welles, no interpreto a un personaje. También está Patty McCormack, una actriz extraordinaria. Ella representa a una pequeña turista estadounidense en el hotel. Es una película estilizada, mucho más de cualquier cosa que haya hecho antes. Es estilizada desde el punto de vista del encuadre, y el uso de los lentes. Todo está en 18.5. La filmación durará un periodo de dos semanas, luego otras tres. Más la preparación de los actores, que ha sido muy particular. Todavía tengo que hacer las últimas dos escenas. Tuve que detenerme sólo porque Akim Tamiroff tenía que trabajar en otra película, y yo tenía que actuar en *The Fires of Summer* para tener suficiente dinero para *Don Quijote*, siempre ha sido así. Tenemos que esperar a un momento en el que los actores estén libres al mismo tiempo.

—En un lugar de la Mancha...

Resulta inevitable volver a escuchar estas insidiosas palabras en voz de Welles. Aunque, por otra parte, este Welles *no es* Welles, o lo es en la misma medida en la que el Borges de los relatos es el mismo Borges que los escribe. ¿Sería el estadounidense un devoto del argentino? Su idea de *Don Quijote* casi permitiría sugerirlo: al adaptar —o, más bien, repetir— a Cervantes, el director se convierte en un doble de Pierre Menard. Cada vez que deletrea las conocidas frases del libro les insufla otra vida, más vigorosa y eficaz que la anterior. Al hacerlo, supera a Cervantes: cuando surge de sus labios —de esos enormes labios retratados en primerísimo primer plano en *Citizen Kane*—, la machacona expresión «En un lugar de la Mancha» suena más real que nunca: sus cuerdas vocales producen un auténtico *Big Bang*. Tenemos la impresión de que el universo nace en ese momento mientras la cámara se aleja un poco y nos permite atisbar la silueta de Paty McCormack al lado del gigantón. La pequeña sonríe, arrobada por la historia que Welles se apresta a recitarle; para ella, encarna una especie de ogro bueno, una montaña que de repente tiene la facultad de hablarle.

¿Por qué Welles decide contarle las aventuras de

don Quijote a esa niña? Su idea sugiere un cuento inofensivo, y las palabras inaugurales deben ser entendidas entonces como una suerte de «Había una vez». Pero hay algo extraño —casi incómodo— en la secuencia: que un hombre gordo y barbado se apodere, así sea con palabras, de una cría indefensa y solitaria despierta inmediata reprobación. Las señales de alarma se multiplican: aunque parezca inofensivo, Welles no se asemeja a un abuelo bonachón, y la diferencia de volúmenes entre él y la menuda Paty provoca un justificado resquemor, un insondable malestar...

¿Qué pretende el coloso? ¿De veras una niña será el público ideal de *Don Quijote*? ¿Comprenderá las sutilezas, las burlas, los equívocos? Tal vez este extraño comienzo sugiera algo distinto. Borges afirmó que el poder de evocación de Cervantes es tan grande que, aunque no hayamos leído *Don Quijote*, todos estamos seguros de haberlo hecho. Acaso Welles quería revertir esta tendencia: necesitaba unos oídos vírgenes, carentes de prejuicios, para que su historia sonase como la primera vez. Paty debía escuchar sus palabras con la atención con que Moisés se postró ante la zarza ardiente: aquella niña representa a la humanidad en su conjunto. En su infinita vanidad, Welles no sólo buscaba suplantarse a Cervantes, sino a Dios.

Recordémoslo: era sir John Falstaff, no don Quijote. Dos escenas:

a) Aunque Welles ya ha decidido casarse con Rita Hayworth, viaja a la ciudad de México para limar asperezas con Dolores del Río. Tan galante y torpe como el orondo personaje shakesperiano, se presenta en la fiesta que Dolores le ofrece en el elegante Hotel Reforma, adonde ha sido convidado el *tout Mexique*, incluyendo a los embajadores de Argentina, Brasil, China, Cuba, Perú y Estados Unidos. A la tertulia asiste otro gordo, Diego Rivera, y un genio de similar envergadura artística, aunque no corpórea, Pablo Neruda.

—Le doy esta fiesta a Orson para agradecerle que venga a México —exclama Dolores frente a sus invitados.

Neruda asiente con parsimonia y el coro de diplomáticos lo imita. Welles, en cambio, se pone tan nervioso que apenas se controla: uno casi dudaría de su talento como actor.

—¡Por Dios, Dolores! —ruge, súbitamente contrariado—. ¿Sabes? Yo te traía un bellissimo collar peruano... Y ahora me doy cuenta... Sólo ahora —Welles se rasca los bolsillos con fruición exagerada—, ¡ay!, de que debí olvidarlo en el hotel de Guatemala...

Sin mostrar la menor compasión hacia su doble de cuerpo, Diego Rivera sólo atina a croar una brutal, ruidosa, sanchopancesca carcajada.

b) Meses después, cuando su relación con Rita Hayworth ya ha excedido la mera fantasía, Welles se arma de valor para romper definitivamente con Dolores. Displicente, ella lo convoca en su suite del Hotel Sherry Netherland de Nueva York. De nueva cuenta, el creador de *Citizen Kane* se siente tan nervioso —o al menos eso aparenta— que acude a la cita con cinco horas de retraso. En ese lapso, Dolores ha tenido tiempo de pasar de la incomodidad al fastidio y de la cólera a la indiferencia. ¡Nunca nadie la ha tratado así! Su carácter no tiende a la ferocidad de María Félix, su eterna rival, pero habrá de mostrarle a Welles de lo que es capaz una despechada hembra mexicana.

Con la majestad de una reina —a fin de cuentas lo es—, Dolores deja entrar a Orson en sus dominios. Un tanto beodo, su falaz enamorado nunca se pareció tanto al personaje de *Chimes at Midnight*: le sudan las manos, le tiemblan los muslos, el corazón se agita en el interior de su formidable tórax. Y su voz, esa voz que ha estremecido a un país y ha conmovido a miles de cinéfilos, se atora en su garganta. El inmenso narrador que es Welles balbucea:

—Querida, querida...

Welles se enjuga el sudor que le escurre por la frente y las mejillas y, retorciéndose como un niño

después de una travesura, no le pide perdón a su amada, sino que intenta causarle lástima. Avanza unos pasos y, cuando intenta articular una frase comprensible, sus manos se enredan en las cortinas anaranjadas que penden de los ventanales, otorgándole a la habitación un vaga similitud con una carpa de circo.

—¡Querida! —exclama Orson mientras la pesada tela se le viene encima, arrastrándolo hasta el suelo como si fuese un bolo recién derribado.

Tendido en la alfombra, Welles parece una tortuga volcada boca arriba. Y Dolores suelta una chillona carcajada.

17. *Don Quijote encuentra a Don Quijote*

La escena más célebre del *Don Quijote* de Orson Welles no existe. Así de simple: nunca se filmó. O tal vez sí, y se encuentre en uno de los rollos que permanecen en Italia, o en los retazos que *Jess Franco* no utilizó, o se perdió en los infinitos vericuetos que sufrió la cinta tras la muerte de su realizador... Pero su inexistencia no la hace menos estimulante. Una cosa es cierta: a Cervantes no le hubiese incomodado.

Perdidos en el mundo moderno, donde ya se han

topado con chicas en motocicleta —sirenas mecánicas—, televisores —conjuros infernales— y filas de automóviles —carruajes embrujados—, don Quijote y Sancho llegan a un pequeño pueblo español y se introducen en una especie de santuario, una extraña cueva visitada por una multitud de peregrinos. Frente a ellos se produce el encantamiento: ¿qué extraña o endiablada maravilla? Luego de atravesar un apretado patio de butacas, don Quijote y Sancho se encuentran con Sancho y don Quijote.

Como si Merlín les hubiese arrebatado sus cuerpos, se descubren a sí mismos en una pantalla. Con esta imagen, Welles lleva a sus últimas consecuencias la *mise en abîme* inventada por Cervantes en la segunda parte de su libro. A diferencia de lo que ocurre en la novela, en este caso los habitantes de la comarca no sólo han oído hablar de sus ilustres visitantes y no sólo conocen sus aventuras de memoria, sino que los observan gracias a ese maldito artefacto, el cinematógrafo.

Enfurecido, el ingenioso hidalgo blande su lanza y, antes de que su escudero o el público puedan detenerlo, rasga la pantalla y, con ella, su propia figura. Aquí don Quijote no sólo intenta contradecir a don Quijote, como ocurre en el libro al tratar de burlar a Avellaneda; aquí don Quijote intenta aniquilar a don Quijote; don Quijote, el verdadero don Quijote si es que hay un don Quijote verdadero,

no tolera esa engañifa, su imagen repetida sin su consentimiento, esa trampa que lo reinventa y multiplica. Incluso don Quijote quiere ser el único don Quijote y no el don Quijote que cada uno de nosotros se ha inventado, y mucho menos ese don Quijote espurio que lo imita. El don Quijote literario no tolera la existencia de ese don Quijote cinematográfico. Sólo que el miserable don Quijote no sabe, o sólo intuye —¡aunque nosotros sí lo sepamos!—, que él tampoco es el verdadero don Quijote, que él también es una ilusión, que él también habita una pantalla —o un libro, o nuestras mentes—, y que su locura no es tal, sino apenas una extraviada lucidez. Don Quijote se mira y no se reconoce o, lo que es peor, reconoce en su imagen proyectada a alguien todavía más real que él mismo.

Los talentos combinados de tres genios, Cervantes, Borges y Welles, se unen aquí en un juego metaliterario y metacinematográfico. Cuando Cervantes hizo que en la segunda parte de su libro don Quijote leyese a don Quijote, cuando Borges hizo a Pierre Menard el autor de *Don Quijote* —y, con él, a cada uno de nosotros— y cuando, para cerrar el ciclo, Welles hizo que don Quijote mirase a don Quijote en un cine de barrio, se abrieron tres puertas que no han vuelto a cerrarse y que aún hoy nos provocan una sensación de —valga la paradoja— gozosa angustia. No es casual que don Quijote creyese hallar su fin al enfrentarse con el Caballero

de los Espejos; tampoco que Borges odiase los espejos tanto como la cópula. Tercero en turno, a Welles le correspondía mostrarnos el diabólico poder del gran espejo de nuestro tiempo que es el cine.

18

Recordemos la escena: de viaje por Brasil, Orson Welles hojea distraídamente una revista y se topa con la fotografía de una *pin-up*; sin pensarlo, Welles afirma que esa chica se convertirá en su mujer.

De este episodio no sorprende que Welles se enamore de una actriz desconocida (nos ocurre a todos) ni tampoco que (a diferencia de nosotros), termine casado con ella: lo notable es el perverso poder del cine. Welles no es uno de esos fanáticos que persiguen a las estrellas de Hollywood, sino uno de los más grandes directores de la historia. Si incluso él cae en las redes de la ficción, ¿qué no puede pasarnos a los demás?

Tanto don Quijote como Welles se enamoran de dos mujeres ideales, igualmente inexistentes: el primero, de una doncella imaginaria; el segundo, de una imagen cinematográfica. ¿Al fin comparten una locura parecida? Los diferencia lo que hacen al respecto: mientras don Quijote preserva su deseo por Dulcinea,

Welles comete el grave error de apoderarse de ella, transformando a la idílica actriz en una campesina.

19. Retrato de Dulcinea

Margarita Carmena Cansino nació en 1918; comenzó su carrera a los trece años, en la compañía de su padre, el bailarín español Eduardo Cansino. Como las leyes estadounidenses prohibían actuar a menores de edad, los *Dancing Casinos* solían presentarse en Tijuana y otras ciudades de México. Más adelante, la joven le contaría a Welles que su padre la obligaba a dormir con él; acaso este hecho, sumado a un carácter hipersensible y desordenado, fuese el origen de los trastornos nerviosos de la joven. Según la tosca interpretación del carácter de Rita que Welles desarrollaría más adelante, en ella convivían dos personalidades escindidas: una salvaje y sensual, y otra tímida y retraída. (Al director, en cualquier caso, parecían gustarle las dos.)

A los dieciocho, Rita abandonó definitivamente a su padre y se casó con un vendedor de coches llamado Edward Judson, el cual explotó su belleza tal como había hecho Cansino. En una historia que parece más propia de *Justine* que de *Don Quijote*, Judson se la entregó a Harry Cohn, un productor de la Columbia, quien no dejó de ultrajarla durante años.

Atrapada en aquella vida miserable, no era difícil que Rita sucumbiese ante los halagos de Welles. Porque, a diferencia de Dulcinea, sólo ella sabía que no era una princesa.

20

Actor de teatro y de cine, locutor de radio, director, productor, editor, guionista, novelista ocasional, político frustrado, Welles fue el representante ideal de la sociedad del espectáculo: ninguna rama de la industria del entretenimiento escapó de su interés. Y en todos estos ámbitos fue un genial innovador. Pero, dentro de sus múltiples aficiones, hay una que, por su misma rareza, puede ser vista como una metáfora perfecta de su quehacer artístico: la magia.

Desde joven Welles se dio a la tarea de aprender todo tipo de trucos, justo esos que, en esta época de efectos especiales, parecen maniobras de cómicos de feria: juegos con cartas, sombreros con conejos, pollos amaestrados, magnetismo y mujeres cortadas por la mitad. Tanto Dolores del Río como Rita Hayworth llegaron a servirle de asistentes, aunque quizás la más llamativa de las estrellas de cine que Welles serruchó en público fue Marlene Dietrich.

Tras la declaración de guerra de Estados Unidos a Japón en 1942, Welles montó una compañía

itinerante, a la que llamó Wonder Show, para entretener a las tropas en el frente. Durante varias semanas se reunió con Joseph Cotten —a quien le enseñó un acto de escapismo—, Agnes Moorhead y Rita para ensayar los diversos números: *¡La Princesa Nefertona cortada por el ombligo y continúa viva!*, *¡Joseph el Grande escapa con vida!*, *¡El doctor Welles, sin trucos, petrifica con la mirada!* Pero su gran número consistía en dividir a sus asistentes. El *manager* de Rita le impidió participar en el acto y entonces Welles le pidió a la Dietrich que lo ayudase. La actriz alemana aceptó y durante varias noches se presentó ante los soldados partida por la mitad.

Esta anécdota pone en evidencia la perversidad de Welles: no sólo era capaz de manipular a decenas de inocentes, sino a las grandes figuras de Hollywood. Sabía que era un ilusionista y sus productos, meros artificios. Si Welles es un creador moderno, se debe a que nunca se creyó un artista, sino un manipulador, como *Kane* o Hearst. Welles quería ser un Maese Pedro que, gracias al poder de sus ilusiones, convertía a su público en una turba de Quijotes.

21. El hombre que mató a Don Quijote

La historia de *Don Quijote* en el cine no ha sido precisamente feliz. Pese a los esfuerzos de numerosos actores y directores —algunos de la talla de Pabst— ninguna película compite con el original. No se trata del típico fenómeno que produce películas mediocres a partir de fuentes sublimes: más bien pareciera como si, pese al carácter eminentemente visual de las andanzas del Ingenioso Hidalgo, hubiese un elemento escondido, sutil y metafórico, que rebasa la mera representación.

La primera noticia que se tiene de un filme sobre el *Quijote* es una producción francesa de 1903, a la cual le siguieron otras en 1915, dirigida por Edward Dillon, 1923, de Maurice Elvey, una producción danesa de 1926, a cargo de Lau Lauritzen, la adaptación de Georg Wilhelm Pabst de 1933, en la cual destaca la actuación del gran bajo ruso Fiódor Chaliapin, y una versión libre en dibujos animados de 1934 dirigida por Ub Iwerks. A partir de ese momento la figura filmica del anciano caballero se vuelve universal pues, además de las versiones españolas de 1948, *Don Quijote cabalga de nuevo*, y de 2002, *El caballero don Quijote*, existen producciones de origen israelí, *Dan Quihote V'Sa'adia Pansa* (1956); soviético, *Don Kijot* (1957) y *Deti Don Kijota* (1965); mexicano, *Don Quijote cabalga de nuevo* (1972), de Roberto Gavaldón, con Fernando Fernán Gómez en el papel de Alonso Quijano y Cantinflas en el de Sancho

Panza; y taiwanés, *Asphaltwiui Don Quixote* (1988), sin dejar de contar las versiones musicales *The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza* (1976) y *Man of La Mancha* (1982), hasta llegar a la malograda adaptación de Terry Gilliam que habría de llamarse *The Man Who Killed Don Quixote* (2000).

Tal vez esta última producción, azotada por todas las desventuras posibles, guarda los mayores paralelismos con el abortado filme de Welles. En ambos casos se trata de proyectos personales —de sueños— llevados a cabo por dos grandes talentos de la historia del cine. Otros paralelismos: tanto Welles como Gilliam son estadounidenses; ambos maduraron su idea de filmar *Don Quijote* por muchos años; ambos quisieron alejarse de Hollywood y sus exigencias; y ambos, en fin, sucumbieron ante su desmesura.

El destino de *The Man Who Killed Don Quixote* resulta tan tragicómico que un par de cineastas jóvenes, Keith Fulton y Louis Pepe decidió realizar un documental sobre su fracaso, *Lost in La Mancha* (2002), que narra las desventuras de Gilliam a la hora de filmar su adaptación de la novela de Cervantes. Como Welles, este tenía fama de poco realista desde un punto de vista financiero. En la industria cinematográfica se había vuelto célebre por un enorme fracaso de taquilla, *Las aventuras del barón de Munchausen*, que hizo olvidar sus

colaboraciones con el grupo inglés Monty Python o películas tan logradas como *Bandidos en el tiempo*, *Brazil*, *Pescador de ilusiones* u *Ocho monos*. Para poner en marcha el proyecto, Gilliam tuvo que recurrir a un destartalado abanico de inversores europeos dispuestos a financiar la película más cara que iba a realizarse fuera de Estados Unidos.

El reparto elegido por Gilliam parecía asegurar el interés tanto del público como de los productores franceses, ingleses y españoles que acompañaban su locura. Como Reiguera, el actor francés Jean Rochefort parecía un don Quijote nato: basta mirarlo unos segundos en *Lost in La Mancha* para darse cuenta del buen ojo de Gilliam, mientras que la pareja formada por Johnny Depp y Vanessa Paradis iba a asegurar el impacto mediático de la película. Pero, pese a la entusiasta colaboración de su trío de actores, que accedió a rebajar su *caché*, el proyecto hacía agua por todas partes y el tinglado —sería mejor decir: el retablo— no tardó en venirse abajo.

Gilliam escogió un don Quijote demasiado frágil, más frágil aún que don Quijote. Pese a ser un jinete probado, la columna de Rochefort no resistió los embates de Rocinante y tuvo que ser hospitalizado de emergencia. Para colmo, una tempestad azotó al equipo de filmación durante los primeros días del rodaje en un árido campo de Navarra, cercano a unas instalaciones de la OTAN donde no dejaban de pasar cazas supersónicos, y al cabo de unas semanas el

rodaje debió ser suspendido.

La película de Fulton y Pepe apenas permite adivinar las secuencias de la obra terminada, pero nos conduce por el camino de frustración que Gilliam recorrió día tras día. Provoca genuina tristeza observar la construcción de los espectaculares decorados, la desbordante imaginación de los vestuarios, la riqueza visual del *storyboard* o la pasión de los colaboradores de Gilliam y saber que todo eso quedó en el olvido. Los directores del documental no dudan en comparar a Gilliam con don Quijote aunque su desventura suena más kafkiana que cervantina. Mientras contemplamos a Gilliam con esa expresión de niño asustado que no comprende por qué los mayores no cumplen sus caprichos, tenemos la certeza de que no se trata de un caballero andante, sino de un Sancho Panza atrapado en sí mismo. Genial e introvertido, incapaz de ocuparse de las tareas cotidianas, Terry Gilliam es el hombre que mató a don Quijote.

22. El fin

—En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme.

La frase adquiere, por fin, un significado pleno: si el narrador no quiere acordarse de ese lugar es por el

dolor que siente, porque algo terrible, inenarrable, ocurrió allí, en la Mancha.

Como de costumbre, vemos a don Quijote y a Sancho recorriendo un adusto y polvoriento camino en la sierra. El cielo es de una claridad majestuosa. Nuestros héroes avanzan a paso cansino, agotados por el sol y las múltiples desventuras que han sufrido. Don Quijote ha sido golpeado, manteado, burlado. Y, sin embargo, prosigue su marcha, paseando su triste figura una vez más. Poco a poco escalan una pequeña pendiente y al fin contemplan la interminable llanura manchega que se extiende ante sus ojos. De pronto, la tierra se estremece. Se oye una terrible explosión, tan terrible que se escucha incluso en una película muda. Todo se sacude. Alzamos la vista, como don Quijote y Sancho, y contemplamos el terrible espectáculo. Un encantamiento mayor al de cualquier libro de caballerías: un conjuro más vil que el perpetrado por todas las brujas y hechiceros de la historia.

Una nube gigantesca en el cielo. Una nube hermosísima, blanca y tornasolada, en forma de hongo. Y entonces comprendemos. Quizás don Quijote y Sancho no, pero nosotros, educados por la historia del siglo XX, sí sabemos lo que ocurre. Una bomba H. El Armagedón, la Tercera Guerra Mundial, el Día del Juicio. Don Quijote y Sancho contemplan, azorados, nuestra destrucción. La de nosotros, sus lectores. El fin de la especie humana. El

mundo se desintegra ante sus ojos. Al final, no hemos sido capaces de conjurar la intolerancia y el odio.

Don Quijote y Sancho Panza, en cambio, sobreviven. A diferencia de nosotros, son inmortales. Mientras que la realidad nos condena a muerte, a ellos los salva la fantasía. Deslumbrados, estremecidos y más tristes que nunca, nuestros héroes se preparan para continuar con su camino. Ya no habrá quien los escuche ni quien los lea. Nadie los reconocerá por las calles. Nadie recordará sus nombres. Y nadie se acordará de ese lugar de la Mancha. De ese lugar de la Mancha que es la Tierra. A pesar de los pesares, ellos proseguirán su ruta. Welles siempre soñó con filmar esta escena, el mayor homenaje que nadie le ha hecho a las criaturas de Cervantes.

CONJETURA SOBRE CIDE HAMETE

1. Propósito

Debo iniciar este capítulo con una disculpa. Aunque mi intención era referirme, en mi calidad de novelista, a la suerte de don Quijote en tierras americanas, así como a la continuidad de su mito en nuestra literatura, reconozco que no he logrado concentrarme. Tras los recientes —y, como se verá, perturbadores— descubrimientos realizados por el equipo conformado por los doctores Pedro Palacio, Elías Urrutia y Nash Patridge, me hubiese parecido banal y egocéntrico, cuando no irresponsable, fijarme en un tema menor en vez de realizar una primera aproximación a dichos hallazgos. Antes de comenzar, quiero agradecer la generosidad de los mencionados investigadores, los cuales me concedieron libre acceso a sus materiales, así como su autorización para reproducirlos aquí, en espera de que ellos hagan públicos sus resultados definitivos en el futuro.

Cada época ha leído el *Quijote* de maneras

distintas. Al principio, la novela fue relegada por sus contemporáneos al ser considerada una obra satírica menor.

Sólo a partir del siglo XVIII, y fuera del ámbito hispánico, comenzó a reconocerse su verdadera importancia, hasta que por fin, ya en el siglo XIX, terminó por aceptarse su condición de obra maestra. A partir de entonces los estudios sobre la obra cervantina se multiplicaron de manera exponencial; así, el siglo XX no sólo redescubrió sus infinitas virtudes sino que, gracias a lecturas atrevidas y apasionadas, entre las que vale la pena destacar las de Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes, el *Quijote* se convirtió en un estandarte de la modernidad. De pronto, las aventuras del anciano caballero andante parecieron más actuales que el resto de los clásicos y cientos de estudiosos desmenuzaron y ensalzaron sus recursos narrativos, sus trampas y juegos estructurales, su ironía, su vocación carnavalesca, sus burlas al lector.

Dejando a un lado aspectos históricos, filosóficos, filológicos o sociales, la obra cervantina se convirtió en terreno fértil para toda suerte de análisis formales —baste mencionar el capítulo inicial de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault—, cuyo objetivo no era tanto estudiar su trama o alabar su esencia literaria como revelar su naturaleza ambigua y abierta... No pasó mucho tiempo antes de que, invocando por igual a Bajtín o a Derrida, a Gadamer

o a Lacan, Cervantes pasó a ser visto como un escritor posmoderno, cuyo talento visionario le permitió fraguar una novela en la que sus personajes se leían a sí mismos, entre otros mil ardidés discursivos. El ingenioso hidalgo fue entronizado, entonces, como un símbolo de la locura utópica de nuestra época, un compendio de nuestros fantasmas y un estandarte de la libertad creativa —de la ilusión y el sueño— opuesta a las ataduras y cadenas de la realidad.

Si se confirman las conjeturas de Palacio, Urrutia y Patridge, es probable que nuestra idea del *Quijote* vuelva a modificarse drásticamente. En vez de valorar a Cervantes por su imaginación y sus habilidades retóricas, quizás deberemos aceptar que el Manco de Lepanto aspiraba a ser un historiador concienzudo, una especie de reportero *avant la lettre*. Porque, en contra de lo que se ha creído en los últimos siglos, estos investigadores sugieren dos conclusiones que, de confirmarse, trastocarán para siempre los estudios cervantinos. En primer lugar, Palacio, Urrutia y Patridge aseguran que Cide Hamete Benengeli, el supuesto narrador ficticio del *Quijote*, en realidad existió (y que Cervantes lo utilizó como fuente histórica) y, lo que es aún más inquietante, que la propia figura de don Quijote no sería una invención de Cervantes, sino que estaría basada, al menos parcialmente, en un personaje real.

Sé que estas afirmaciones pueden sonar

descabelladas o excesivas, y que darán lugar a un comprensible escepticismo; por ello, detallaré algunos de los argumentos esgrimidos por Palacio, Urrutia y Patridge, así como una interpretación, así sea parcial, de sus resultados. En cualquier caso, como escribió Martín de Riquer en un célebre artículo sobre Cervantes, Passamonte y Avellaneda, yo también me declaro dispuesto a retirar estas hipótesis a la primera objeción «a fin de no quedar inscrito en la larga lista de fantasiosos que llena uno de los capítulos más enigmáticos de nuestra historia literaria»⁴.

2. Los ecos del Quijote

Como se sabe, en el *Quijote* se entremezclan distintas voces narrativas: un primer narrador, sobrio y neutral, al comienzo de la obra; un segundo, más personal y directo, a partir de los capítulos VIII y IX de la primera parte, que da con el original árabe de la historia de don Quijote de la Mancha en un mercado de Toledo; el escritor árabe Cide Hamete Benengeli, supuesto autor de dicho manuscrito; y, por último, un morisco aljamiado que se encarga de traducir esta obra al castellano.

La crítica moderna ha asumido que esta polifonía fue creada *ex profeso* por Cervantes a fin de

otorgarle verosimilitud a su relato, subvirtiendo las normas retóricas de la época, y, al mismo tiempo, permitiéndole un amplio margen de maniobra para modificar las convenciones de lectura. Como escribe Jesús G. Maestro:

El discurso del *Quijote* revela una obra literaria que se presenta *in fieri* al pensamiento del lector, no sólo por el tratamiento tensivo y procesual de los diferentes elementos sintácticos (tiempo, espacio, personajes y funciones), sino muy principalmente por la naturaleza discontinua y polifónica de su disposición compositiva, y por el estatuto retórico y funcional que en ella adquiere el personaje Narrador, heterodiegético (no participa en la historia que cuenta, aunque con frecuencia habla desde la primera persona) y extra-diegético (se sitúa en la estratificación discursiva más elevada y englobante), creado por Miguel de Cervantes en la ficción literaria, sobre la que actúa de forma directa e inmediata, como agente locutivo situado en el nivel de la enunciación.⁵

O, para decirlo en castellano: al inventarse al autor árabe, Cervantes podía desmentir algunas de sus afirmaciones, aduciendo la tradicional desconfianza cristiana hacia los moros. Para numerosos eruditos del siglo XX, este es uno de los rasgos más modernos de la obra: en lugar de circunscribirse a una diégesis lineal y monótona, Cervantes introducía en su relato una fisura donde filtrar lo ambiguo y lo no-dicho;

gracias a este procedimiento, podía dibujar la realidad como una serie de verdades parciales superpuestas. Dada la pluralidad de versiones ofrecida por todas estas voces —a las que más adelante se añadiría el eco del *infame* Avellaneda—, al lector no le queda sino aceptar la imposibilidad de conocer la «verdadera» historia de don Quijote, debiendo conformarse con los retazos hilvanados por el autor a partir de las fuentes creadas por él mismo. Una de las mayores riquezas estructurales del libro consistiría, según estos analistas, en la superposición de palimpsestos, ninguno de los cuales podría ser declarado definitivo. Al inventar estos niveles de enunciación, Cervantes daba un paso definitivo hacia la modernidad, abandonando las verdades universales.

Esta interpretación no sólo resulta atractiva y convincente, sino que ha servido a la perfección para justificar el cambio de *episteme* —para utilizar el término de Foucault— ocurrido entre la Edad Media y el Renacimiento. Burlándose de las pretensiones historiográficas de su tiempo, Cervantes quebrantaba el dogmatismo escolástico y se internaba de lleno en el relativismo humanista. Las constantes correcciones y juicios de valor sobre su propio relato, plagado de verdades múltiples, demuestran que no existe una interpretación unívoca de la aventura quijotesca. Por eso la locura del ingenioso hidalgo se volvió tan valiosa: no se trataba del desvarío de un demente,

sino de una consecuencia natural de la ruptura del personaje con su tiempo.

Por desgracia este hermoso andamiaje teórico podría desmoronarse si se confirman las conjeturas de Palacio, Urrutia y Patridge. Según ellos, Cervantes no inventó distintos niveles de lectura, no utilizó su imaginación para construir la identidad de un falso Cide Hamete Benengeli, no quiso burlarse de ninguna convención genérica al elegir un traductor morisco y, en definitiva, no pretendió escribir una novela —al menos en el sentido moderno que le damos al término—, sino aprovechar una serie de acontecimientos ciertos, leídos en fuentes históricas que a él le parecían más o menos confiables, para construir un personaje que sus contemporáneos podrían reconocer como real. Aun si parodiaba las novelas de caballerías, Cervantes pretendía contar una historia auténtica. Por herético que parezca, las aventuras de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* poco tendrían que ver entonces con la novela moderna; por el contrario, el espíritu original de Cervantes se acercaría más al de un cronista. En este sentido, habría que considerar que el auténtico hermano de sangre de Cervantes sería Bernal Díaz del Castillo y que el *Quijote* comparte el temple de *La Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

3. El realismo de Cervantes

En el capítulo VIII del Quijote, el narrador está en trance de contar la aventura del gallardo vizcaíno cuando inopinadamente se detiene, pues no tiene en su poder el manuscrito donde culmina el relato de esta aventura. Un poco más adelante, en el capítulo IX, el narrador explica cómo halló el final de este episodio:

«Estando yo un día en Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sendero; y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara. En fin, la suerte me deparó uno que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y leyendo un poco en él, se comenzó a reír. Preguntéle yo de qué se reía, y respondiόμε que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Dije que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo:

—Está, como he dicho, aquí en el margen derecho

escrito esto: “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha”.

Cuando yo oí decir “Dulcinea del Toboso”, quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Mucha discreción fue menester para disimular el contenido que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y, salteándosele al sendero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que si él tuviera discreción y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra». ⁶

Una vez que el muchacho morisco ha traducido el manuscrito tras un mes y medio de trabajo a cambio de «dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo», el narrador vuelve a ocuparse del primer autor del *Quijote*, aunque sólo para denostarlo:

«Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad», dice refiriéndose a la historia del vizcaíno, «no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros

enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta de sujeto».⁷

Mucho después, en la segunda parte, Cervantes vuelve a mostrar su desdén hacia Cide Hamete. En ese momento, para deleite de los críticos actuales, don Quijote y Sancho ya han leído su propia historia, si bien al ingenioso hidalgo «desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas».⁸

Según numerosos críticos contemporáneos, en estos pasajes Cervantes ridiculiza a los historiadores de su época, pero quizás no resulte tan descabellado pensar que tal vez Cervantes creía en sus palabras. Su

definición de la Historia resulta tan cuidada —«la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado»— que acaso no sea necesario achacarle una hondura paródica.⁹ ¿De verdad resultaría descabellado pensar que Cervantes hablaba en «primer nivel» y decía lo que quería decir? Para burlarse de las novelas de caballerías, plagadas de fantasías y exageraciones, acaso lo mejor era contar la historia de un caballero andante auténtico, mostrando sus defectos y miserias. Más que un maestro de la caricatura, Cervantes debería ser considerado como fundador del realismo. Un realismo que, en la minuciosa descripción de la locura y la injusticia, y en el dibujo de las virtudes y desgracias de sus personajes, nada tendría que envidiar a las novelas de Balzac.

4. En busca de Cide Hamete

La primera pieza del rompecabezas armado por Palacio, Urrutia y Patridge está representada por Cide Hamete Benengeli, el autor original de la historia de don Quijote, o al menos de la historia de don Quijote que Cervantes nos narra a partir de la traducción del joven morisco. La crítica siempre ha asumido el carácter ficticio de este elusivo personaje¹⁰, e incluso los mayores expertos en la

obra cervantina se han contentado con estudiar la etimología de su nombre —una atropellada traducción lo convierte en algo así como «señor y siervo, hijo de ángeles», mientras otros estudiosos traducen su nombre como «Señor Hamid, el berenjenero»¹¹—, sin tomar en cuenta la posibilidad de que haya existido. Algunos piensan que Cervantes pudo utilizar un nombre auténtico, pero ninguno se ha atrevido a considerar seriamente la posibilidad de que en efecto haya encontrado un cartapacio con las aventuras de don Quijote en un mercado de Toledo.¹² En definitiva, ¿por qué no habríamos de creerle? ¿Por qué nos empeñamos en cuestionar sus palabras?

En contra de la opinión mayoritaria, Pedro Palacio, de la Universidad de las Américas de Puebla, se muestra convencido de que Cide Hamete Benengeli fue un personaje histórico. En el verano de 1998, el investigador trabajaba en la sección de manuscritos de la Biblioteca Palafoxiana de Puebla cuando por casualidad se topó con la que, según él, es la primera mención registrada de Cide Hamete Benengeli. Lo más sorprendente del caso es que está fechada en Salamanca, en 1598, siete años antes de la publicación de la primera parte del *Quijote*. El manuscrito en cuestión, titulado «Noticia de estoriadores del Reino de Castilla», es una especie de índice bibliográfico comentado de autoría desconocida, si bien Palacio piensa que su autor pudo ser don Alonso Carvajal, bibliotecario de la

Universidad de Salamanca durante la última década del siglo XVI. No es mi intención suscribir o refutar esta teoría, sino resaltar que, según diversos exámenes periciales, el manuscrito es claramente auténtico.

En su exhaustivo recuento de historiadores del Reino de Castilla, el anónimo autor del manuscrito incluye la siguiente anotación:

«[...] frai Jacobo de los Ángeles, mal llamado por algunos Sidi Ben Angeli, autor de una *Estoria verdadera de la espulsión de los moros* y de un *Torrijos de Almagro*, tenido por muy sabio y muy discreto [...]».¹³

La coincidencia resulta extraordinaria. ¿Existe alguna forma de probar que este Sidi Ben Angeli (o fray Jacobo de los Ángeles) es el mismo Cide Hamete Benengeli de Cervantes? Por si ello fuera poco, el que además sea reportado como autor de un *Toribio de Almagro* no hace sino acentuar todavía más las sospechas. ¿Es posible que este personaje sea el antecesor de don Quijote?

Pasmado ante las previsibles consecuencias de su descubrimiento, Palacio se dedicó a buscar cualquier mención a un historiador, escritor o fraile llamado Jacobo de los Ángeles. Tras dos años de pesquisas, que lo condujeron por decenas de bibliotecas y archivos en todo el mundo, el investigador de la Universidad de las Américas se sentía desilusionado. Por más sugestiva que resultara su tesis, el

manuscrito de la Palafoxiana no bastaba para confirmarla, como escribió él mismo en una ponencia publicada en la revista *Crítica* de la Universidad Autónoma de Puebla en septiembre de 2000¹⁴.

Como suele ocurrir, la respuesta a sus dudas llegó del lugar menos esperado. Un buen día, Palacio recibió una urgente llamada telefónica de Héctor Urrutia, profesor de la Universidad James Madison de Virginia, y considerado como uno de los mayores especialistas en el Siglo de Oro. Con el tono apresurado y vehemente que lo caracteriza, Urrutia le dijo a Palacio que había leído su artículo y que su idea le había parecido apasionante; a continuación, le explicó que, hacía apenas unos días, había seguido la pista de un tal Santiago de los Ángeles, fraile de la Orden de Predicadores, adscrito al Real Monasterio de Piedra durante la primera década del siglo XVII, y reportado como autor de una *Historia verdadera de la expulsión de los moros en el Año del Señor de 1492*. ¿Podía este Santiago de los Ángeles ser el mismo Jacobo de los Ángeles descubierto por Palacio y, por lo tanto, el mal llamado Sidi Ben Angeli, es decir, Cide Hamete Benengeli?

Por descabellado que suene, Urrutia pensaba que sí. A partir de ese momento, ambos investigadores establecieron una colaboración regular, decididos a perseguir a este extravagante personaje. El primer paso, obviamente, consistió en averiguar el paradero de los libros atribuidos a Jacobo (o Santiago) de los

Ángeles. Una vez más, sus esfuerzos se vieron coronados con un sonoro fracaso; si en algún momento llegaron a existir, no quedaba registro alguno de ambas obras. Ninguna biblioteca o archivo contenía ni una *Historia verdadera de la expulsión de los moros* ni, por supuesto, un volumen titulado *Torrijos de Almagro*.

Pese a la desilusión, Palacio y Urrutia decidieron continuar sus pesquisas en los archivos de la Orden de los Predicadores. Esta vez la suerte resultó benigna: la relatoría del Capítulo General de la Orden de 1588 mencionaba a un tal fray Jaime de los Ángeles, adscrito al Monasterio de Piedra y natural de Zaragoza. Pero lo más relevante del caso era que, según los cronistas del Capítulo, este fray Jaime fue severamente amonestado por «escribir asuntos no propios de su condición» e incluso se insinúa que su sangre no era completamente pura, haciendo alusión a su posible origen morisco.¹⁵ Al parecer, su ofensa no fue suficiente para expulsarlo de la Orden o para provocar una intervención directa de la Inquisición, pues un año más tarde Jaime de los Ángeles reaparece en el censo de frailes del Monasterio de Piedra de 1589¹⁶, y luego se da noticia de su muerte en un obituario firmado por el superior del Monasterio en 1591.¹⁷

No obstante, la pista que terminó por confirmar las sospechas de los investigadores apareció poco después, cuando, en 1999, Urrutia exhumó del

Archivo de la Corona de Aragón un documento fechado en 1594 en el que se lee claramente: «Fray Yago de los Ángeles id est Binangeli».¹⁸

5. Vida de Don Torrijos de Almagro

Trabajando de manera independiente, en febrero de 2001 el doctor Nash Patridge, de la Universidad de Edimburgo, dio con un curioso librito titulado *Comentario sobre la Vida y trabajos de don Torrijos de Almagro, caballero andante*, de un tal Miquel de Cervera, publicado en Zaragoza en 1600; si bien el manuscrito carece de autor, tras leer las comunicaciones preliminares de Palacio y Urrutia, Patridge no tardó en atribuírselo a fray Jaime (o Jacobo o Santiago) de los Ángeles, es decir, a Cide Hamete Benengeli.¹⁹ El círculo se cerraba.

El texto descubierto por Patridge no puede ser más peculiar: se trata de un opúsculo más o menos largo (poco más de ochenta folios) cuya única intención es criticar, o más bien descalificar en los términos más severos, el libro del que se ocupa.²⁰ Para Cervera, el personaje de don Torrijos de Almagro —cuyo nombre verdadero, según se cuenta allí mismo, era Antonio Torreja y cuya existencia nunca se pone en duda—, representa el final de la época dorada y constituye un atentado a los valores cristianos. No

obstante, si pasamos por alto la incomodidad de Cervera al referirse a él, también nos proporciona valiosos datos sobre este extravagante personaje.

De acuerdo con lo relatado por Cervera, don Antonio Torreja (es decir, don Torrijos de Almagro) nació en La Mancha hacia 1499 o 1500, en una familia de hidalgos de renombre, distinguidos por su lucha contra los moros y sus servicios prestados a la Corona de Castilla. Tras una juventud disipada —«le procesaron por rebolbedor de haciendas», escribe Cervera²¹—, siempre ocupado en francachelas y duelos, y constantemente asediado por las autoridades, Torreja se embarcó como parte de la expedición de Diego de Velázquez a Cuba y, siempre según Cervera, luego se sumó a las huestes de Hernán Cortés que zarparon desde allí rumbo a las costas del Continente en 1519.

Créase o no, don Quijote podría estar basado en un personaje que en verdad pisó suelo americano durante los primeros años de la Conquista, y no es del todo impensable que haya sido compañero de armas de Bernal Díaz del Castillo. Por desgracia, debemos contentarnos con estas especulaciones, pues los *Comentarios* no abundan en muchos detalles sobre el paso de don Torrijos por las Indias; cuando Cervera toca el tema, lo hace sólo para resaltar su demencia posterior, pues, tras haber combatido por los ideales de la Cristiandad allende el Océano «acabó con el seso seco y la voluntad coja»²².

Por desgracia, Cervera no refiere ningún episodio de la estancia de don Torrijos en las Indias; horrorizado y fascinado por su personaje, se limita a insinuar que la «fatal América» fue la culpable de su enfermedad, pero sin atreverse a narrar la «penosa suerte que le arrebató la cordura». Parco y distante, Cervera se contenta con decir que, en 1525, cuatro años después de la conquista de Tenochtitlan, don Torrijos se embarcó de vuelta a España, «torturado por sus muchos demonios»²³. En 1526, desembarcó en San Lúcar de Barrameda, desde donde prosiguió su camino hacia Almagro, haciendo escalas en Sevilla y Valladolid.

Una vez más, Cervera realiza una amplia elipsis en el atribulado itinerario del personaje, pues nada refiere de lo sucedido con él entre 1527 y 1545: dieciocho años que resultarían cruciales para comprender la transformación que se opera en su ánimo. Para entonces, don Torrijos ya ha dejado de ser joven: cuenta a la sazón con cuarenta y cinco o cuarenta y seis años, y lo vemos recluido en su casa de Almagro, abatido y desilusionado, en compañía de su sobrina, un cura, un ama y un barbero. (En toda la historia de don Torrijos, no aparece ningún personaje similar ni a Sancho Panza ni a Dulcinea, los cuales acaso sí hayan surgido de la imaginación de Cervantes.) De inmediato, don Torrijos les comunica que piensa lanzarse una vez más a la aventura; pide que ensillen su caballo —que aquí se llama

Bramante²⁴—, se coloca su oxidada armadura y, tras reñir con sus amigos, emprende su «camino de vuelta a las Indias».

En su delirio, Torrijos confunde la Mancha con América sin darse cuenta de que han pasado casi dos décadas desde que abandonó aquellos páramos. Horrorizado por una culpa innombrable —o al menos así lo pinta Cervera—, el antiguo conquistador se empeña en recomponer los desmanes que causó en aquellas tierras. Este remordimiento indigna a Cervera: para él, nada hay que lamentar en la Conquista; gracias a ella, los bárbaros y salvajes de aquellas regiones accedieron al entendimiento de la fe cristiana, «abandonando su sanguinario paganismo»²⁵. Por ello, le parece lamentable que don Torrijos se comporte como si tuviera una cuenta pendiente, empeñado en corregir un «entuerto» que, en opinión de Cervera, jamás ha existido.

6. América en la Mancha

Como puede verse, las historias de don Quijote y de don Torrijos son muy distintas, pero las coincidencias resultan asombrosas. Según Palacio, Urrutia y Patridge, no sólo es posible, sino probable que Cervantes haya leído la obra de Jacobo (o Jaime o Santiago) de los Ángeles (es decir, Cide Hamete

Benengeli), publicada hacia 1596 o 97, así como los *Comentarios* de Cervera de 1600, antes de iniciar la redacción de su *Quijote*. Ello no invalida su genio: simplemente transforma la percepción que hemos tenido de la obra durante cuatrocientos años. Señalaré aquí algunas confluencias narrativas que los mencionados investigadores han localizado en ambos libros, dejando que sean ellos quienes publiquen el recuento exhaustivo de las semejanzas argumentales, léxicas y terminológicas con que fundamentan sus teorías.

El primero de los episodios del *Quijote* que parece tener un claro antecedente en el *Torrijos* es el combate con el gigante. En el capítulo 35 de la primera parte, cuando está a punto de concluirse la narración del «curioso impertinente», Sancho irrumpe en la venta dando voces, anunciando el feroz enfrentamiento entre su amo y un maligno gigante, enemigo jurado de la princesa Miconomicona. «Que me maten», dice el ventero más adelante, «si don Quijote o don diablo no ha dado alguna cuchillada en los cueros de vino tinto» (p. 234).

En la *Vida y trabajos de don Torrijos*, este también ha llegado a una venta de la Mancha; también se encuentran el barbero y el cura; y, al parecer, también se cuenta una historia cuando el propio ventero — recordemos que aquí no existe nadie similar a Sancho — aparece con idéntico frenesí para denunciar a don Torrijos, quien está a punto de perforar con su espada

los sacos de vino que cuelgan en su bodega. Sólo que, aquí, don Torrijos no confunde los cueros de vino con un gigante, sino con «un ejército de naturales». Además, la expresión empleada por el ventero resulta casi idéntica a la usada por Cervantes: «Don diablo me ha acuchillado los vinos» (p. 45). Y, para colmo, en ambos casos el protagonista se enzarza a continuación en un largo monólogo sobre la relación entre las armas y las letras.

Don Quijote afirma:

«Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filo de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra» (p. 456).

El significado de estas últimas palabras —«todo lo descubierto de la tierra»— sólo se vuelve evidente si lo comparamos con lo dicho anteriormente por don Torrijos:

«El alma me pesa de aver tenido este trabajo [de conquistador] en edad tan maligna como esta porque aunque a mí nada me pone miedo, me pone recelo pensar si la pólvora me ha de quitar la ocasión de acerme famoso y conesido en este nuevo mundo por

la fuerza de mi espada» (p. 67).

Otra de las escenas del *Torrijos* que pudo inspirar a Cervantes es la lucha con el Caballero de los Espejos. Tal como sucede en el *Quijote* (II, 12-15), el cura y el barbero traman una estrategia para vencer la locura de don Torrijos; para ello, hacen que otro de los hombres del pueblo, un zapatero de nombre Bartolomé Chueca —el probable antecesor del bachiller Sansón Carrasco— se disfrace de «natural de las Indias», desnudándose y cubriéndose la cabeza con plumas de ganso. Así vestido, Chueca se presenta ante don Torrijos como el mismísimo Moctezuma, «rey y señor destas tierras», y lo reta a duelo, afirmando que lo hecho por don Torrijos y los suyos a su pueblo es de los mayores delitos cometidos en la «muy larga estoria del mundo». Para gran disgusto de Cervera, don Torrijos no se indigna ante semejantes acusaciones, sino que se muestra arrepentido e invoca el perdón del emperador azteca por los «muchos daños y violencias cometidas» en las Indias. No sorprende que la actitud de don Torrijos le parezca a Cervera «grande deshonra», e incluso añade que el autor de este texto —«de seguro un mal cristiano»— debería ser procesado por herejía y traición a la Corona.

Por último, las muertes de los dos protagonistas también guardan numerosas similitudes. Igual que don Quijote, don Torrijos regresa a su casa, en Almagro, viejo, cansado y enfermo, después de ser golpeado,

burlado, escarnecido, manteado y vituperado por doquier. Al cabo de unos días de convalecencia, despierta de su sueño y por fin se da cuenta de que no se halla en las Indias, sino en su propia casa. «Load al Señor», exclama entonces, «que yo ya no soy don Torrijos de Almagro, sino sólo el miserable Antonio Torreja; ya sé que no me hallo en las Indias, sino en estas tierras mías de la Mancha; ya me son odiosas todas las crónicas de batallas y conquistas; ya conozco mi necedad, y la necedad de los míos; ya ruego a Dios perdone mis faltas, y las de todos nosotros»²⁶. Dicho lo cual, muere en brazos de su sobrina.

Si en verdad existió, don Torrijos debió padecer lo que muchos siglos más tarde se conocería como síndrome de guerra: severamente afectado por la destrucción del imperio azteca y las masacres de los naturales, su mente decidió permanecer en aquellos lugares en vez de acomodarse a su antigua realidad. Su historia, pues, no es idéntica a la de don Quijote, pero bien pudo inspirarla. Como, pese a sus deseos de embarcarse, Cervantes nunca estuvo en América, acaso la locura de don Torrijos le pareció demasiado ajena, imposible de representar en España.

A diferencia de Alonso Quijano, cuyo pasado no resulta muy heroico, don Torrijos de Almagro sí fue un aventurero que se batió por los ideales caballerescos en el único lugar donde todavía era posible hacerlo en el siglo XVI, como bien reconocía

Cervantes: al otro lado del Atlántico. Igual que Cortés, Bernal y el resto de los misioneros y soldados que los acompañaban, Torrijos debió maravillarse ante la riqueza y magnificencia de Tenochtitlan; debió sucumbir a la avaricia ante las supuestas riquezas de Moctezuma; debió llorar la derrota durante la Noche Triste; y debió participar en la sangrienta destrucción de la capital azteca.

¿Qué mayor aventura caballeresca —y qué mayor prodigio— que la conquista de Tenochtitlan? El Amadís, Lanzarote o Valdovinos no pueden competir, en cuanto a derroche de imaginación literaria, con la gesta de los soldados de Cortés. Llevando esta idea hasta sus límites, no sería descabellado invertir la historia e imaginar que Cortés y sus hombres, entre ellos el propio don Torrijos, fueron los verdaderos antecesores de don Quijote: a fin de cuentas todos ellos sucumbieron al poder de las novelas de caballerías —a su educación sentimental— y, una vez en América, no dudaron en ponerlas en práctica sin preocuparse por la muerte y la devastación que sus sueños —su locura— causaban en el Nuevo Mundo.

7. Conclusión

Desafiando la tradición, los profesores Pedro Palacio, Héctor Urrutia y Nash Patridge sostienen

que *Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* están inspiradas en hechos y personajes reales. Para justificar su teoría, aseveran que Cide Hamete Benengeli, a quien Cervantes presenta como autor original de la obra, no es una invención suya, sino que está basado en un escritor auténtico, a quien identifican como el monje Jacobo, Jaime o Santiago de los Ángeles, adscrito al Real Monasterio de Piedra, en Aragón, a fines del siglo XVI.

La cadena argumental que lleva a esta insólita teoría es la siguiente: en primer lugar, Pedro Palacio descubrió en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla un manuscrito anónimo, fechado en Salamanca en 1598, titulado «Noticia de estoriadores del Reino de Castilla», donde se menciona a un fray Jacobo de los Ángeles como autor de una *Historia verdadera de la expulsión de los moros*, así como de un *Torrijos de Almagro*, ambos perdidos. Más adelante, Héctor Urrutia identificó a este Jacobo de los Ángeles con fray Santiago de los Ángeles, fraile de la Orden de Predicadores, adscrito al Real Monasterio de Piedra durante la primera década del siglo XVII, y reportado como autor de una *Historia verdadera de la expulsión de los moros en el Año del Señor de 1492*. Poco después, ambos descubrieron que este Santiago de los Ángeles quizás fuese el monje fray Jaime de los Ángeles (muerto en 1591), reportado en un censo de la época como adscrito del Monasterio de Piedra.

Para darle un toque final a estos supuestos, poco después Urrutia localizó un acta en los archivos de la Corona de Aragón que establece sin lugar a dudas la identidad entre fray Jaime y Cide Hamete Benengeli.

Pese a lo enrevesada que pueda parecer esta construcción, las coincidencias entre los tres personajes son demasiado obvias como para no tomarlas en serio; más allá de cualquier duda razonable, puede decirse que Jacobo, Santiago y Jaime de los Ángeles son una misma persona: el autor de una *Historia verdadera de la expulsión de los moros*, hoy perdida.

Ahora, ¿por qué se le llamaba Benengeli o Binangeli y por qué Cervantes lo hace aparecer como arábigo? Existen varias respuestas posibles, pero lo más probable, atendiendo a los indicios aportados por estos nuevos documentos, es que el monje adscrito al Real Monasterio de Piedra fuese o bien un converso o bien descendiente de moros, lo cual explicaría las insinuaciones que le hacen de sus superiores durante el Capítulo General de la Orden de Predicadores de 1588. Sin querer extender el arco de la verosimilitud, acaso Cervantes también tuviese noticia del origen del monje y, con la maldad que le caracterizaba a la hora de referirse a sus contemporáneos, haya decidido exponerlo de esta manera.

Como sea, la última pieza de este rompecabezas fue hallada de manera independiente por Nash

Patridge, quien desempolvó un manuscrito de un tal Miquel de Cervera, titulado *Comentarios sobre la Vida y trabajos de don Torrijos de Almagro, caballero andante*, publicado en Zaragoza en 1600. Si bien este libro no menciona al autor de *Don Torrijos*, todos los indicios apuntan a que se trata de la obra perdida de fray Jacobo, Jaime o Santiago de los Ángeles. ¿Y qué tipo de obra era esta *Vida y trabajos de don Torrijos de Almagro, caballero andante*? Si bien la intención de Cervera era descalificar a este personaje, en ningún momento cuestiona su existencia, lo cual lleva a concluir que se trataba de una figura histórica. Reuniendo los apuntes proporcionados por Cervera, incluso es posible realizar una mínima biografía suya.

Antonio de Torreja (conocido como don Torrijos de Almagro) nació en la Mancha en 1499 o 1500. Hacia 1517 o 18 se embarcó hacia las Indias, donde se unió a la expedición de Hernán Cortés que desembarcó en las costas del Golfo de México en 1519. Participó en la caída de Tenochtitlan en 1521 y regresó a Almagro hacia 1526. Nada vuelve a saberse de él hasta 1545, cuando, enloquecido, decidió lanzarse a la aventura, pensando que todavía se encontraba en el Nuevo Mundo. Cansado y vencido, volvió a Almagro en 1547, donde murió a los pocos días, tras recuperar la cordura.

Sería irresponsable desestimar las similitudes entre las historias de don Torrijos y don Quijote; si bien

resulta imposible comprobar que Cervantes tuviera acceso a la obra de Jacobo, Santiago o Jaime de los Ángeles, es evidente que al menos debió conocerla por referencias. ¿En qué medida estos hechos alteran nuestra percepción de la obra? ¿La posibilidad de que don Quijote esté basado en un personaje real en verdad modifica nuestra lectura de la novela?

Jorge Luis Borges nos alentó a leer ensayos filosóficos como novelas y hechos reales como ficciones, de modo que la idea de leer el *Quijote* como una novela histórica o biográfica no resulta descabellada; en mi opinión, los hallazgos de Palacio, Urrutia y Patridge no hacen sino actualizar esta posibilidad que estaba presente en el texto desde el inicio. Más allá de que Palacios, Urrutia y Patridge logren probar fehacientemente sus teorías, el *Quijote* no hace sino enriquecerse con esta nueva interpretación. Los límites entre realidad y ficción son porosos; siempre hemos sabido que Cervantes incluyó referencias a personas y hechos reales en su obra, de modo que no debería asombrarnos que también se haya inspirado en uno de sus contemporáneos para crear a su protagonista.

Por otra parte, no necesitábamos la aparición de estos documentos para apreciar el parentesco que existe entre la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal y el *Quijote* de Cervantes: si la primera obra casi siempre ha sido leída como una novela, ¿por qué no habríamos de

leer la segunda como una crónica? Como fuere, lo más hermoso de esta enloquecida experiencia radica en la idea de que don Quijote —esto es, don Torrijos — haya pisado el Nuevo Mundo mucho antes de que Cervantes escribiera su historia. Por ello, quizás debamos quedarnos con esta última conclusión: don Quijote no podría existir sin América, y América no podría existir sin don Quijote. A fin de cuentas, ambos son producto de ese ardiente diálogo entre imaginación y realidad que algunos confunden con la locura.

IV ALEGATO CONTRA FRONTERAS

LAS TROMPETAS DE JERICÓ Y LOS CRÍMENES DE SANTA TERESA

1

Iniciemos con dos imágenes:

Primera. Un lugar en la región del Lacio, año 753 antes de Cristo. Cuenta Tito Livio en el libro I de su *Historia de Roma* que, tras vencer a su hermano Remo en la contienda para decidir quién le daría nombre a la ciudad que acababan de fundar —ambos tenían que divisar el mayor número de buitres desde los montes Palatino y Aventino—, Rómulo trazó la primera frontera de Roma. Despechado por su derrota, Remo traspasó la línea imaginaria dibujada por su hermano. «Mira qué fácil es», se burló, desafiante. Furioso, Rómulo lo atravesó con su espada, increpándolo con estas palabras: «Así muera en adelante cualquier otro que franquee mis murallas».

Segunda. 50.^a Bienal de Venecia, 2003. Invitado a realizar una exposición en el pabellón oficial de su

país de origen, el artista español radicado en México, Santiago Sierra, provocó un sonoro escándalo con un acción *sui generis*: Sierra borró el nombre de España a la entrada del pabellón, que dejó vacío, y le ordenó al guardia de seguridad que negase la entrada a cualquier visitante que no presentara un pasaporte español vigente. Pese a sus ruidosas protestas, el propio embajador de España fue obligado a retirarse al no portar el documento requerido.

Las fronteras son construcciones imaginarias: límites ficticios que demarcan el ámbito de poder de quien las fija. Al dibujar el contorno de la nueva urbe, Rómulo no sólo se protege o aísla, sino que se apropia de un espacio mental separado del resto del mundo y de paso funda su ley primordial: quien se atreva a infringirla será castigado con la muerte. Como revela de manera provocadora la acción de Santiago Sierra, el mismo principio regula la libertad de tránsito en nuestros días: el mundo se mantiene dividido por estas marcas ficticias y quien se aventura a cruzarlas sin permisos o papeles migratorios se convierte en delincuente, en criminal.

Tanto el deseo de Remo de violar la prohibición de su hermano como la cólera del embajador de España muestran, en contrapartida, que la invención de las fronteras presupone la voluntad de traspasarlas. Los seres humanos son criaturas errantes y curiosas: en cuanto perciben un límite se apresuran a averiguar

qué hay detrás de él. Imaginan —de nuevo esta palabra— riquezas o placeres ocultos y se empeñan en pasar «al otro lado». La frontera es un freno y un incubador de deseos. Si alguien nos impide la entrada en sus dominios, ha de ser porque la vida allí es mejor o menos dura. Esta tentación de alcanzar la tierra prometida ha animado la creación de mitos y leyendas y ha impulsado el desarrollo de la ciencia, el arte y la literatura. Azotada por su curiosidad, nuestra especie ha estado dispuesta a arriesgarlo todo, incluso la libertad o la vida, con tal de saber qué se oculta tras las sacrosantas murallas erigidas por nuestros vecinos.

2

Las fronteras separan a la humanidad en dos categorías excluyentes: los de adentro y los de afuera, los nacionales y los extranjeros, nosotros y ellos. Esta división marca de por vida: sea a causa del *jus soli* o del *jus sanguini*, estamos obligados a pertenecer a un sitio y, por ello mismo, a ser considerados extraños o *aliens* —para usar el odioso término anglosajón— en el resto del mundo. Pero, aun si lo olvidamos con frecuencia, todos somos forasteros. Lo decía Paul Valéry: «La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder

capaz de fundar el orden a partir de la mera represión de los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias». Y, por absurdo o kafkiano que parezca, a veces basta con caminar unos cuantos metros, con atravesar un río o un puente, para poner en riesgo todo lo que somos o, por el contrario, para salvar nuestras vidas.

3

Las fronteras nos parecen tan naturales que llegamos a creer que esas líneas y colores que aparecen en los mapas son tan reales como los ríos, los mares o las cadenas montañosas. Amparados en la idea de que son un mal necesario, aprobamos la construcción de murallas, bardas, vallas, cercas, alambradas, empalizadas y tapias, custodiadas por policías fronterizos, agentes aduanales y autoridades migratorias. Estamos tan acostumbrados a vivir en este entramado penitenciario —a usar pasaportes y a exigirlos a los demás—, que olvidamos que las fronteras representan los más perennes y brutales resquicios de autoritarismo que subsisten hoy sobre la Tierra.

Los conflictos fronterizos han sido causa de sempiternos rencores, guerras y masacres. Prácticamente todos los enfrentamientos bélicos del siglo XX nacieron a partir de la ambición de unos

países por extender sus límites. Y las llamadas fronteras artificiales —todas las fronteras lo son— establecidas por las grandes potencias en América, Asia y África sin tomar en cuenta las opiniones de sus moradores, constituyen todavía hoy una constante fuente de tensiones e inestabilidad. No es casual que la única obra humana que puede verse desde el espacio sea precisamente una frontera.

4

En nuestro universo imaginario, las fronteras siempre aparecen como zonas de peligro, pobladas por individuos sospechosos —sus habitantes tienden a asimilar costumbres de sus vecinos—, maleantes, perseguidos, delincuentes, prófugos y prostitutas... Para comprobarlo, basta recordar las imágenes de *Río Bravo* de Howard Hawks o cualquier otra película de vaqueros. El *limes* romano no sólo señalaba el fin del Imperio, sino el de la civilización: más allá se extendía el caótico dominio de los bárbaros, esos salvajes que, antes como ahora, sólo piensan en atacarnos y destruirnos. El pánico ante las invasiones ha sido la nota dominante de las sociedades prósperas. Esta amenaza externa, permanente y difusa, ha hecho posible justificar olas de represión, atentados contra los derechos humanos

y, hoy en día, guerras preventivas. Aunque no los veamos, aunque no distingamos sus rostros, los bárbaros están allí, al acecho, dispuestos a asesinarlos o a socavar nuestros valores al menor descuido.

Por ello se nos enseña que el mayor acto de heroísmo cívico es la resistencia ante el enemigo: de Numancia a Leningrado, son los valientes y arrojados defensores quienes merecen pasar a la Historia, jamás los cobardes y despiadados atacantes. Aun si los bárbaros no son sino un pretexto, como advirtió Constantinos Cavafis hace un siglo:

«—¿Por qué empieza de pronto este desconcierto y confusión? ¿Qué graves se han vuelto los rostros? ¿Por qué calles y plazas aprisa se vacían y todos vuelven a casa compungidos?

»—Porque se hizo de noche y los bárbaros no llegaron. Algunos han venido de las fronteras y han contado que los bárbaros no existen...

»—¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros? Esa gente, al fin y al cabo, era una solución».

Pese a la acertada intuición del poeta alejandrino —reelaborada en la hermosa y perturbadora novela homónima de J. M. Coetzee—, vivimos un tiempo marcado por este inefable temor. La guerra contra el terrorismo desatada por el gobierno de Estados Unidos es su más reciente encarnación: el enemigo está en todas partes, invisible y receloso, preparándose para atacar de nuevo. Según la visión

del presidente Bush, vivimos en permanente estado de sitio, amenazados por esos salvajes que odian la libertad y que conspiran en las sombras para arrebatarnos todo lo que nos importa.

5

El odio a los *aliens*, a los extranjeros, es la nota dominante de los regímenes paranoicos y totalitarios, obsesionados con las amenazas externas. Por más controles policiales y migratorios que se establezcan, *ellos* siempre serán capaces de burlar nuestras leyes y de introducirse secretamente en nuestra patria. ¿Qué pretenden estos quintacolumnistas? Corromper nuestras costumbres, privarnos de nuestros valores, contaminarnos con sus ideas, infectarnos o asesinarlos...

Frente al *alien* —una palabra que designa a los extraterrestres— uno no puede sentir más que desconfianza o pavor: su lengua, su cultura y sus costumbres nos son ajenas y sus intenciones sólo pueden ser maléficas. En pocas ocasiones prevalece la imagen del alienígena humanizado al estilo de *E. T.* o *Contact*: por lo general los extraterrestres son invasores crueles y feroces que buscan dominarnos tal como hemos hecho nosotros con otras civilizaciones.

Los extranjeros, las fuerzas oscuras, los judíos, los gringos, los chinos, los irlandeses, los mexicanos, los jesuitas, los comunistas, los anarquistas, los trotskistas, los maoístas, los cosmopolitas y los masones son los responsables de todas nuestras desgracias, los causantes de nuestros males. ¡Hay que perseguirlos, atraparlos, expulsarlos o de plano ejecutarlos! Porque lo peor es que esos *aliens* son tan astutos y maléficos que son capaces de copiar nuestras costumbres y apariencias, haciéndose pasar por ciudadanos comunes y corrientes. Como en las películas de ciencia ficción, los *aliens* se introducen en nuestros cuerpos y controlan nuestras mentes. A fin de detectarlos, las fuerzas del orden deben valerse de todos sus recursos, incluida la tortura, para obligarlos a confesar sus crímenes y a mostrarnos sus verdaderos y espantosos rostros.

6

La construcción de muros y fronteras se ha convertido en una especialidad arquitectónica —y en un género literario— por sí mismo. La muralla es la exacerbación de la frontera. Su objetivo es múltiple: no sólo impedir que los de afuera nos vean —y nos deseen—, sino enturbiar el paisaje y quitarnos la tonta idea de que quizás los bárbaros al otro lado de

la verja no son tan distintos a nosotros.

En «De la construcción de la muralla china» (1917), Franz Kafka relata con precisión la lenta y absurda edificación de una de estas fronteras:

«De entrada, se creería que hubiera sido más ventajoso en todo sentido construir en forma continua o al menos continuadamente dentro de los dos sectores principales, ya que la muralla, como se sabe y se divulga, fue proyectada como defensa contra los pueblos del Norte. Pero ¿cómo puede defender una muralla construida en forma discontinua? En efecto, una muralla semejante no sólo no puede proteger, sino que la obra misma está en constante peligro. Estos fragmentos de muralla abandonada en regiones desoladas pueden ser destruidos con facilidad, una y otra vez, por los nómadas, sobre todo porque estos, atemorizados por la construcción, cambian de residencia con asombrosa rapidez, como langostas, por lo que, probablemente, tienen mejor visión de conjunto de los progresos de la obra que nosotros mismos, sus constructores».

A diferencia de los muros del pasado, los que levantamos ahora, en pleno siglo XXI, ya no buscan la visibilidad, sino la discreción. La experiencia del Muro de Berlín ha sido aprendida en todas partes — excepto en Israel—: los muros se transforman ahora en vallas o alambradas, como la que se extiende en la frontera entre México y Estados Unidos: la idea es volverlas menos conspicuas para que despierten

menos recelos, se confundan con el paisaje y permanezcan así, inmutables y sólidas, durante siglos.

En contra de lo que hubiésemos creído después de 1989, los muros no han perdido su vigencia sino que se han multiplicado. Basta observar cualquier barrio rico en México o Caracas, Santiago o Bogotá para comprobar que las murallas de ladrillo o cemento se han convertido en señas urbanísticas indispensables y ubicuas. Estas barreras interiores ya no asilan a un país de otro —tarea fútil—, sino señalan la única frontera que importa en nuestros días: la que separa a pobres de ricos.

7

Vivimos en una época que celebra el triunfo universal de la democracia y el fin de las dictaduras. Pero las fronteras nacionales conforman un grave freno al perfeccionamiento democrático del siglo XXI. Casi todos los países pueden elegir a sus gobernantes con márgenes de confianza relativamente elevados, pero la inexistencia de una democracia global restringe la libertad y los derechos humanos a sólo unas cuantas porciones del planeta. En una era dominada por una sola potencia militar y una docena de potencias económicas, el resto de las naciones —

aquellas que se mantienen fuera de las fronteras del desarrollo, al sur del Río Bravo, en África o en la mayor parte de Asia— carecen de poder para decidir sobre una innumerable cantidad de problemas que les atañen.

Los ciudadanos de Estados Unidos pueden votar por su presidente sin injerencias externas, pero este detenta una autoridad que rebasa por completo sus fronteras. El orden político internacional funciona como una aristocracia, en donde sólo unos cuantos privilegiados, ciudadanos de un puñado de países ricos, tienen influencia en las decisiones globales, mientras que el resto, millones y millones, no tienen voz ni voto en cuestiones esenciales para su futuro. Aun cuando la globalización ha terminado con las fronteras económicas, los principales actores económicos siguen empeñados en preservar las fronteras políticas a toda costa.

8

Si bien la función original de la frontera consistía en proteger a sus habitantes de las amenazas externas, el siglo XX invirtió perversamente su sentido. A diferencia de los imperios coloniales decimonónicos, ocupados por expandir sus áreas de influencia, los regímenes totalitarios posteriores se preocuparon

más bien por impedir la salida de sus propios ciudadanos. La frontera se transformó así en barrera penitenciaria y los nacionales pasaron a ser reos de sus tiranos. La caída del Muro de Berlín significó el final de este sistema. Todos los regímenes democráticos incorporaron la libertad de movimiento como un derecho fundamental en sus constituciones. En su artículo 13, la *Declaración Universal de los Derechos del Hombre* de 1948 lo reconoce así: «1. Toda persona tiene derecho a circular libremente y a elegir su residencia en el territorio de un Estado; y 2. Toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso del propio, y a regresar a su país».

Como señaló Juan Goytisolo, las personas no son como los árboles: a diferencia de estos, se mueven. Esta característica —nuestra voluntad de desplazarnos— es inherente a nuestra especie. Si bien el descubrimiento de la agricultura y el sedentarismo constituyeron importantes acicates para la civilización, ello no hizo desaparecer nuestro ánimo de trasladarnos, fuese para buscar mejores condiciones de vida, por curiosidad o para observar qué se oculta más allá de nuestros confines. Sin embargo, los países ricos no dejan de presionar a los países en desarrollo para que estos cierren voluntariamente sus fronteras a cambio de ayudas y subvenciones. La lógica se mantiene: en lo posible, hay que convencer a los miserables de quedarse en casa. A nuestros torvos dirigentes se les olvida que,

como señaló Voltaire en su *Diccionario filosófico*, ni los filósofos ni los pobres tienen patria.

9

Una de las ideas más perniciosas y virulentas acuñadas por los seres humanos es el nacionalismo. El sentimiento de pertenencia a una comunidad surgió con el advenimiento de nuestra especie y se convirtió en una espléndida garantía de supervivencia, pero la necesidad de diferenciarnos unos de otros a toda costa ha terminado por frenar los intercambios entre individuos y grupos necesarios para nuestro desarrollo. Si bien ya desde la Edad Media se inició el proceso que alumbró los estados modernos, el nacionalismo es un producto típico del siglo XIX (de hecho, el término no apareció en Francia sino hasta 1798). Como reacción a la fe universalista de la Ilustración, el romanticismo rescató los valores autóctonos de un medioevo idealizado. De este modo, mientras Goethe esbozaba en 1827 su idea de *Weltliteratur*, los políticos locales se esforzaban en convertir la lengua y la literatura de cada país en lenguas y literaturas *nacionales* que pudiesen servir como armas de combate contra sus enemigos.

El aislamiento, la sobreprotección de los rasgos particulares y la implementación de aduanas

literarias venció a las tendencias cosmopolitas del siglo XVIII y la literatura de los países vecinos fue vista con menosprecio, temor u odio. El ejemplo supremo de esta perversión fue el nazismo, que buscó transformar toda la cultura alemana —y en particular su lengua y su literatura— en una prueba de superioridad racial. Por desgracia, el sustrato básico que animó esta experiencia se prolonga hasta hoy: todavía hay quien considera que la lengua y la literatura de un país son representaciones de su alma o su conciencia, y que el Estado debe protegerlas contra las amenazas extranjeras como si se tratase de una especie en peligro de extinción.

10

Según el esquema nacionalista, los escritores y artistas están obligados a fungir como constructores de sus respectivas identidades nacionales, como si formasen parte de un cuerpo de élite del ejército. Impulsados por esta idea, numerosos escritores dejaron de sentirse parte de la humanidad y se convirtieron en voceros oficiales de sus patrias y en ciegos defensores de sus fronteras (políticas y lingüísticas). Si fuésemos sinceros, tendríamos que reconocer que en realidad no existen ni la literatura alemana ni la francesa ni la mexicana ni, por

supuesto, la latinoamericana. La invención de estas categorías fronterizas es un resabio clasificatorio del siglo XIX; incluso los escritores nacionalistas alemanes, franceses o mexicanos obsesionados con encontrar el carácter específico de cada uno de sus países, basaron sus principios y teorías en modelos ajenos.

La literatura no conoce fronteras. Los grandes escritores siempre escapan de los cotos cerrados impuestos por la geografía, la política y el tiempo pues se atreven a leer obras escritas por otros seres humanos sin considerar su proveniencia. La literatura es una de las mayores pruebas de que es posible burlar a los agentes aduanales del pensamiento: pese a las incontables prohibiciones que han pesado sobre los libros, al final siempre han conseguido llegar a sus destinatarios.

11

Los seres humanos estamos condenados a la soledad. Este es uno de los descubrimientos más abrumadores que puede realizar un individuo: por más que nos esforcemos, por más que luchemos, habremos de permanecer enclaustrados en nuestras pieles —o en nuestras neuronas—, aislados de nuestros semejantes. Ante la imposibilidad de

penetrar en otro —de cruzar las fronteras de los otros—, no tenemos más remedio que valernos de las herramientas que nuestra especie ha desarrollado para paliar o disimular estas desgracias: el sexo, el lenguaje y la imaginación. La cópula nos permite internarnos en el cuerpo de otro, el lenguaje hace posible intercambiar información con los demás y extender la vida de nuestros pensamientos y la literatura nos lleva a conocer de cerca las mentes ajenas. Gracias a la ficción atravesamos toda clase de fronteras sin ser descubiertos. Si la frontera es un producto de la imaginación, quizás sea posible combatir el fuego con el fuego. Mientras los poderosos edifican barreras y murallas, escritores y lectores se las ingenian para quebrantarlas.

12

Jorge Cuesta tenía razón: la obligación de mezclar literatura e identidad nacional sólo pervierte a la literatura. Algunos escritores son considerados por sus respectivos pueblos como fundadores de su identidad —basta pensar en Dante, Shakespeare, Cervantes, Camões o Goethe—, pero ello no los convierte en patrimonio exclusivo de sus países de origen. Como hablante de español, me pertenecen tanto Lope de Vega como Keats, tanto Quevedo como

Balzac, tanto Rulfo como Dostoievski, tanto García Márquez como Mann.

Cada escritor mantiene una relación privilegiada con su idioma; el principal trabajo del escritor se lleva a cabo allí, en su pelea y en su pasión por su lenguaje. Ninguna traducción será capaz de reflejar la enorme variedad de sutilezas y registros tramados por un escritor en su idioma. Pero, si en verdad queremos salir de nuestro encierro —si en verdad aspiramos a escapar de nosotros mismos—, debemos aceptar que la mayor parte de las grandes obras literarias son traducibles y que esas traducciones, por limitadas o defectuosas que sean, también forman parte de nuestra identidad, de nuestra tradición y, a fin de cuentas, de nuestro idioma.

Dado que pocos de nosotros hemos sido bendecidos con el don de lenguas, la traducción constituye la posibilidad de adentrarnos en las mentes de quienes no hablan como nosotros. Si la literatura es un arma que permite demoler las fronteras, la traducción es la prolongación natural de este ejercicio. No quiero terminar este apartado sin realizar un encendido elogio de quienes se dedican a la traducción: aunque a veces lo olvidemos, ellos cumplen la función de los antiguos comerciantes y exploradores. Su labor nos ayuda a conocer otros mundos, culturas e individuos y nos animan a navegar por océanos desconocidos.

Con rostros preocupados, los políticos de todo el mundo coinciden en afirmar que uno de los grandes problemas de nuestro tiempo es la inmigración ilegal. Un eufemismo que esconde cuestiones mucho más graves. La emigración y la inmigración, en teoría, no podrían ser ilegales: uno tiene derecho a circular y a fijar su residencia en cualquier Estado; si uno decide abandonar su país e irse a otro es porque la Tierra — como la literatura— nos pertenece a todos.

Casi siempre los emigrantes abandonan sus países por razones políticas o económicas, no por placer. Cuando el orgulloso presidente José María Aznar declaró hace unos años, con su típica sonrisa: «España va bien», no sólo se vanagloriaba de sus logros sino que, de modo indirecto, invitaba a millones de desheredados de África, Europa del Este y América Latina a dirigirse a esa nueva Jauja. Imposible que no fuera así. Desde entonces, la inmigración ilegal se convirtió en uno de los mayores quebraderos de cabeza del gobierno del Partido Popular, el cual no tardó en endurecer los trámites para la residencia y la nacionalización de extranjeros y reforzó sus patrullas fronterizas para impedir la llegada de pateras a sus playas. En el breve periodo de cinco años, España dejó de ser un paraíso de tolerancia y se vio afectado por las tendencias

xenóforas propias de las naciones ricas. Si el ejemplo español resulta interesante, se debe a la rapidez con que se produjo este fenómeno: en menos de treinta años pasó de ser un país de emigrantes a uno de inmigrantes ilegales.

14

Si hubiese que encontrar un paradigma de frontera a principios del siglo XXI, habría que mirar hacia los dos mil kilómetros que separan a México —y en realidad a toda América Latina— de Estados Unidos. Carlos Fuentes llegó a comparar esta línea con una llaga o con un espejo. En datos concretos, se trata de la frontera más transitada del mundo entre un país rico y uno en vías de desarrollo. Cada día miles de personas pasan al otro lado, de manera legal o ilegal, a veces arriesgando sus vidas y a veces con el dinero para traer de vuelta cientos de artículos suntuarios.

En la frontera mexicano-estadounidense se concentran y exacerban los conflictos derivados de la desigualdad entre pobres y ricos. Aunque es una de las fronteras más vigiladas del mundo, cientos de ilegales se arriesgan a traspasarla a diario. Y, si bien la mayor riqueza se concentra en el Norte, incontables ciudadanos estadounidenses se dirigen al Sur para realizar compras, divertirse o aprovecharse

de la tolerancia mexicana hacia la prostitución, las drogas o el juego. Aunque los corporativos de las grandes empresas se localizan en las grandes urbes estadounidenses, las fábricas y maquiladoras proliferan en la zona mexicana gracias a la mano de obra barata. Las dos partes están tan conectadas que ya es posible hablar de una «cultura de la frontera», con rasgos específicos que mezclan y renuevan los atributos de cada una. Poco a poco los habitantes de Matamoros o Saltillo se parecen más a sus vecinos de Tucson o Santa Fe que a sus compatriotas de San Cristóbal de las Casas o Poza Rica, por más que la desigualdad económica aún sea abismal.

No obstante, esta fecundación mutua no ha hecho disminuir los odios y rencores ancestrales; por el contrario, en buena medida los ha acendrado. La violencia es una de las características dominantes de toda la zona: sea por el tráfico de drogas o personas, las luchas entre grupos mafiosos o la corrupción de sus cuerpos policíacos, el número de crímenes y asesinatos aumenta día tras día. Por si fuera poco, en las zonas desérticas de Arizona, vaqueros armados hasta los dientes se dedican por las noches a cazar a los mexicanos y guatemaltecos y salvadoreños que se internan *ilegalmente* en sus tierras. Sin saberlo, esos miles de campesinos y obreros no hacen sino repetir, dos mil setecientos años después, el infausto destino de Remo.

En nuestros días, dos ciudades se han convertido en símbolos de la frontera: Tijuana, Baja California, y Ciudad Juárez, Chihuahua. Una y otra rebasan su condición física para convertirse en paradigmas de nuestro tiempo. Tijuana, con casi un millón y medio de habitantes, más una enorme población flotante, es un universo por sí misma: los contrastes son tan disparatados —en su suelo conviven la mayor pobreza y la mayor riqueza, la animación cultural y los cárteles de la droga, los avances tecnológicos y las costumbres ancestrales— que no en balde ha sido calificada de laboratorio del fin de los tiempos —un término inventado para la Viena de principios del siglo XX— o de modelo de las nuevas ciudades del Tercer Mundo. En los últimos años Ciudad Juárez le ha arrebatado su condición emblemática por los peores motivos: los asesinatos de cientos de mujeres. Juárez no es un laboratorio del fin de los tiempos pero en sus crímenes, como escribió el novelista Roberto Bolaño, acaso se esconda el secreto del mundo.

En 2666, la inacabada novela póstuma de Bolaño a la que no puede asignársele otro adjetivo que colosal, Ciudad Juárez se transforma en Santa Teresa, el lugar en el que confluyen las mil historias de la novela y que se erige, como el autor lo insinúa, en

«el centro del mundo». Bolaño, quien pasó en México buena parte de su juventud aunque nunca regresó, eligió este paisaje como paradigma de sus obsesiones. Como en su contraparte, en Santa Teresa se produce una serie de espantosos asesinatos de mujeres, en su mayor parte jóvenes empleadas de las maquilladoras de la zona. Según las últimas estimaciones, el número real asciende a trescientas ochenta, mientras que las desaparecidas llegan a seiscientas. ¿Por qué el asesinato de mujeres se concentra en esta ciudad? ¿Es que su condición fronteriza estimula los homicidios?

Las explicaciones resultan insuficientes: sin duda, el número de actos de violencia de género es mucho mayor en otros lugares, como la ciudad de México, pero sólo en Ciudad Juárez —o en Santa Teresa— parece haberse convertido en una práctica cotidiana. Para decepción de los fanáticos de las novelas negras, el culpable no parece ser un asesino serial — el más astuto y perverso de la historia—, sino una difuminada red de criminales que, aprovechándose de la confusión, la complicidad de la policía y el ambiente de terror, perpetran los homicidios de manera ineluctable, sin que las autoridades hayan tomado unas acciones efectivas para frenarlos.

2666 no es, por supuesto una novela de denuncia, pero sí es una novela política, en el sentido más alto que pueda tener esta palabra. Como había hecho antes en *Nocturno de Chile*, Bolaño no necesita

gritar consignas para denunciar el abismo que se abre en esa realidad atroz y desconcertante. En el capítulo titulado «La parte de los crímenes», un reportero, un detective, una vidente y varios otros personajes intentan esclarecer lo que ocurre: la pesquisa adquiere una dimensión casi metafísica, como si fuera imposible conocer las razones del mal, pero sin que ello justifique el silencio o la desidia. Mientras sus personajes se enfrentan a la imposibilidad de esclarecer los crímenes, Bolaño nos proporciona las descripciones precisas, secas y perturbadoras del hallazgo de decenas y decenas de cadáveres. Consciente de la fuerza retórica de su voz, destierra cualquier vuelo lírico o patético y se limita a realizar un pavoroso inventario de historias trucas, vacías, inexplicables. Este es nuestro mundo, parece insinuar con un gesto de asco. Y no hay más nada.

16

Pocas novelas como *2666* admiten el calificativo de fronterizas. No sólo estamos ante una novela que profundiza en el sentido último de las fronteras —el abismo de Santa Teresa—, y en especial de esa última frontera que es la muerte, sino que su propia estructura escapa a cualquier división genérica, decidida a mantenerse en una especie de limbo

formal. El propio Bolaño lo advirtió varias veces: «No me interesa la definición, el fijar fronteras, cuando la naturaleza de las fronteras es naturalmente difusa» (2001). La propia definición del ser humano que da en uno de sus poemas, «Un paseo por la literatura», incluido en su libro *Tres* (1999), es también fronteriza: «A medio hacer, ni crudos ni cocidos, bipolares capaces de cabalgar el huracán».

Casi toda la obra de Bolaño posee esta condición movible, indefinida, porosa. Sus novelas son ensayos sin dejar de ser novelas. Al mismo tiempo, se permiten jugar con todos los géneros, detectivesco, sentimental, enciclopédico, sin caer en la telaraña de ninguno de ellos. Pero sólo en *2666* lleva esta idea hasta sus últimas consecuencias: su estilo es elusivo, sus mensajes oblicuos, sus respuestas quebradas; sus personajes se mantienen en esa zona de indefinición, entre la demencia y la cordura, entre la ficción y la realidad, entre un lado y otro, lo cual impide sacar conclusiones unívocas sin dejar de advertirnos sobre la irracionalidad y la estupidez que imperan en nuestro mundo. Porque en Bolaño, a diferencia de lo que ocurre con los escritores que han copiado sus procedimientos, la ambigüedad no constituye una renuncia a confrontar los hechos y a enjuiciar a los culpables del horror.

Para concluir estas reflexiones, otras dos imágenes:

Primera. En *Josué 6, 1-27* se cuenta que los habitantes de la ciudad de Jericó cerraron las puertas de sus murallas para impedir la entrada de las tropas judías comandadas por Josué. Sin embargo, Yahvé le dijo a este: «Te entregaré la ciudad, su rey y todos sus hombres de guerra. Para esto, ustedes tendrán que dar una vuelta a la ciudad cada día durante seis días. Siete sacerdotes irán, delante del Arca tocando las siete trompetas que sirven en el Jubileo. El día séptimo darán siete vueltas y, cuando suenen las trompetas, todo el pueblo subirá al ataque, dando su grito de guerra. En ese momento se derrumbarán los muros de la ciudad y cada uno entrará por lo más directo». Los judíos siguieron las indicaciones de su dios y, gracias al poder de sus trompetas, los muros de la ciudad se derrumbaron.

Segunda. Berlín, 10 de noviembre, 1989. No necesito repetir aquí la historia que condujo a este día memorable. Por primera vez en dieciocho años, miles de alemanes de Berlín del Este atravesaron el Muro construido el 13 de agosto de 1961 que dividía a la antigua capital alemana.

¿Qué tienen en común estos episodios? Que en ninguno de los dos casos hizo falta recurrir a la violencia para destruir las murallas. Si, como hemos visto, las fronteras son construcciones ficticias, acaso la mejor forma de combatir las sea con la

imaginación. La idea de que todos somos iguales y de que pertenecemos a la misma especie y a la misma comunidad es también una ficción, pero una ficción que nos permite apostar por un futuro común. Para lograr que esta utopía se vuelva realizable, se necesita articular actos de imaginación política que atenúen las desigualdades, eliminen los nacionalismos y regionalismos fanáticos y ahondar las coincidencias que nos hacen parte de esa entelequia llamada humanidad. En esta colosal tarea, la verdadera literatura, aquella que siempre ha buscado esquivar las fronteras y apostar por la igualdad de los lectores, desempeña un papel fundamental. Dejemos pues que las ficciones cumplan su cometido y que resuenen con la fuerza de las trompetas de Jericó.

LA OBSESIÓN LATINOAMERICANA

Como el tema de estas reflexiones es el futuro de la narrativa latinoamericana, me permitiré citar, *in extenso*, el célebre artículo del profesor Ignatius H. Berry, catedrático de Hispanic and Chicana Literature de la Universidad Estatal de Dakota del Norte, publicado en la revista *Im/positions* en junio de 2055:

«Cincuenta años de literatura latinoamericana, 2005-2055.

»Un canon imposible.

»De vez en cuando un torrente de escritores trastoca una tradición literaria. Los ejemplos son conocidos: la Atenas de Pericles, el Quattrocento, la Inglaterra isabelina, el clasicismo francés y, por supuesto, el Siglo de Oro. En América Latina, una región que llegó tarde a la modernidad, la época de esplendor de su literatura no se produjo sino en la segunda mitad del siglo XX. Por más que filólogos y eruditos se obstinen en buscar antecedentes en épocas anteriores, no existe ninguna obra relevante antes de Jorge Luis Borges.

»Poco después apareció un grupo de escritores que convirtió a América Latina en un referente obligado

de la cultura occidental. Conocido con el nombre de *Boom*, su núcleo central estuvo formado por Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, a los que pueden sumarse los nombres de José Donoso, Guillermo Cabrera Infante, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Fernando del Paso, Ernesto Sábato, Manuel Puig o Alfredo Bryce Echenique. Ellos dieron vida a lo que numerosos académicos bautizaron con el nombre de Nuevo Siglo de Oro, si bien se trata en realidad de medio siglo, cuyo inicio debe ubicarse en 1949, el año en que se publicó *Ficciones*.

»A toda época de esplendor sigue una de decadencia, y así ocurrió en América Latina. Dominada por la autocomplacencia y las presiones del mercado, poco a poco su literatura perdió fuelle. ¿Qué sucedió en estos cincuenta años para que, tras la desaparición de los grandes maestros del *Boom*, la narrativa hispánica perdiese su atractivo?

»Las sucesivas crisis económicas, la desaparición de su industria editorial, la falta de lectores y la integración de la Zona de las Américas en 2025 disolvieron a América Latina como entidad cultural. Lo más grave es que los responsables de este retroceso fueron los propios escritores latinoamericanos posteriores a Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez. En vez de prolongar los caminos abiertos por sus mayores, se internaron en un territorio dominado por un lenguaje internacional —

una especie de *coiné* hispánica— y extraviaron las peculiaridades que los distinguían como latinoamericanos.

»El peso de los autores del *Boom* resultó tan grande que no sólo acabó con la generación de escritores siguiente —en la cual llegó a haber autores tan notables como César Aira—, sino que provocó la muerte de la propia noción de narrativa latinoamericana. Su desaparición puede considerarse una gran pérdida y constituye un ominoso recordatorio de lo que podría ocurrirle a otras literaturas emergentes, como la rica generación de escritores angloparlantes de Irak, Irán y Arabia Saudí.

»Para rastrear el momento en que comenzó la decadencia de la narrativa latinoamericana hay que remontarse a los orígenes. A estas alturas nadie debería escandalizarse por lo que voy a decir: el español no es la lengua original de América Latina. Antes de la llegada de los conquistadores, estos territorios poseían un babilónico conglomerado de lenguas y dialectos indígenas que a lo largo de los siglos fueron sepultados por los invasores. Pese al tiempo transcurrido desde entonces, los latinoamericanos nunca han dejado de lamentar esta imposición. (Por fortuna, la vitalidad de los escritores en lenguas náhuatl, quechua, zapoteco o tzeltal, traducidos a numerosos idiomas, ofrece una tardía compensación por esta injusticia).

»Desde el siglo XIX los escritores latinoamericanos se enfrentaron entre sí sobre la forma de construir su lengua. De ahí las dos tendencias opuestas que prevalecieron desde entonces en esta región: de un lado, quienes buscaban rescatar el habla popular y las peculiaridades locales y, del otro, quienes aspiraron a construir una lengua neutra que los acercase al mercado global. A partir de la segunda mitad del siglo XX, prevalecieron los segundos, aquellos que modelaron un lenguaje aséptico, abstraído de sus localismos. Si tuviéramos que señalar a los culpables de esta inflexión, habría que dirigir nuestros dedos acusadores hacia las últimas generaciones de escritores latinoamericanos del siglo XX. Apabullados por la globalización, viraron hacia un español estándar tan hueco como el inglés hegemónico. Salvo en el caso de un puñado de escritores que se obstinaron en explorar sus problemas locales, la narrativa latinoamericana se vació de contenido.

»A partir de los noventa, numerosos escritores latinoamericanos se rebelaron, torpemente, contra sus orígenes. Nacidos en los sesenta, no habían sufrido las convulsiones ideológicas que azotaron a sus predecesores y tal vez por ello no se involucraron con los conflictos de sus países. Su desarraigo fue tan notorio que al leer sus obras resulta imposible reconocer sus nacionalidades; el hecho de ser colombianos, mexicanos o argentinos se volvió en

ellos un dato anecdótico, un apunte en su currículum, en vez de una referencia central.

»Una de las causas de esta desnaturalización se halla en sus temas. ¿Cómo comprender que mexicanos sitúen sus novelas en Bizancio o la Grecia clásica, que colombianos ubiquen sus narraciones en China y Tartaria, que cubanos la coloquen en Rusia o ecuatorianos en Roma? Es evidente que la mera situación geográfica no determina la nacionalidad de una novela, lo grave es que este afán exótico no derivaba de una idea artística, sino de la presión del mercado. Más que la elección del tema, la voluntad de renunciar a lo nacional tornó espuria la aventura de aquellos jóvenes, hoy convertidos en piezas de museo de la era de la globalización.

»Prolongando esta tendencia destructiva, tanto los autores pertenecientes a esta generación como los de las primeras del siglo XXI demolieron los cimientos de la literatura latinoamericana y la aniquilaron como entidad cultural autónoma. Si pudiera hacerse una mínima clasificación de las tendencias observadas durante esos cincuenta años, desde el esplendor del *Boom* hasta la debacle protagonizada en nuestros días, habría que distinguir tres corrientes principales:

»a) Las novelas producidas por aquellos que al renunciar sistemáticamente a su identidad latinoamericana, se lanzaron a conquistar los mercados internacionales, situando sus novelas en territorios cada vez más exóticos —primero la

Alemania nazi y el mundo antiguo, luego el lejano Oriente y por último, ya con supremo descaro, otros planetas—, construyendo ese empobrecido español internacional hoy en boga;

»b) Las novelas producidas por los «resistentes», es decir, los pocos escritores que supieron preservar su pureza, renunciando a la fama y al mercado, e incluso a ser leídos, para construir una obra secreta que exploraba las sutilezas de la lengua y la reconstrucción imaginaria o metafórica de los problemas de su tiempo, prolongando con destreza y generosidad los hallazgos del realismo mágico y del indigenismo; y,

»c) Las novelas neogenéricas, producidas por distintos colectivos, entre las que destacan las siguientes tendencias: feminista, antifeminista, evangelista, católica, filo-germánica, anarco-sindicalista, neo-comprometida, neo-aventurera, neo-neo-histórica, retro-histórica, tecno-erótica, post-post-colonial, romántica a secas, que aparecen en esta clasificación, de menos de diez páginas, suburbanas, de sexo-drogas-y-rock-and-roll, de sexo-drogas-y-rap, escritas por críticos literarios, y que no aparecen en esta clasificación.

»Como puede observarse, establecer un nuevo canon latinoamericano en estas condiciones resulta imposible. Los escritores pertenecientes a la primera tendencia derruyeron de tal forma las bases con las cuales un académico puede ordenar los textos

literarios latinoamericanos que el crítico debe resignarse a concluir que la muerte de la narrativa latinoamericana significará también, más pronto que tarde, la de los especialistas en esta materia. Poco a poco los departamentos de literatura latinoamericana se irán vaciando (como ha ocurrido con los de literatura francesa) y pronto no habrá en ellos más que espectros rencorosos y adormecidos, sepultados entre archivos y viejas revistas académicas, que rumiarán su rencor hacia esos autores que los despojaron de su materia de estudio y de su sustento: la añorada narrativa latinoamericana».²⁷

¿Describe este artículo el futuro de la narrativa latinoamericana? ¿Se equivoca Berry o acierta en sus predicciones? ¿Cuánto hay de verdad y cuánto de ficción en sus palabras? Lo peor de este texto radica en que su existencia es absolutamente posible, al menos hoy en día. Las palabras de Berry no son del todo falsas y sus conclusiones demuestran la incomprensión de numerosos críticos hacia las novelas escritas en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI en América Latina. Muchos de los fenómenos que el profesor de Stanford describe y deplora corresponden con la realidad, pero el análisis que hace de ellos, así como las consecuencias que deriva de sus errores de óptica, provocan una imagen distorsionada de la narrativa latinoamericana de nuestra época y quizás también de aquella que quizás se escriba en el futuro.

El origen de su miopía puede hallarse en la tendencia soterrada, aunque permanente, de los críticos literarios a la hora de valorar la literatura escrita en el resto del planeta. En esta época que los académicos estadounidenses no vacilan en llamar poscolonial, tanto los críticos como los lectores del Primer Mundo parecen sentir una inevitable ambivalencia frente a esas otras civilizaciones, para usar la nociva terminología de Huntington, que han estado o continúan sometidas a su influencia cultural, comercial o política. Azotados por una especie de complejo de culpa histórico, consideran que Occidente debe abandonar sus actitudes coloniales y descubrir los aspectos soterrados u olvidados de sus antiguos súbditos. La premisa básica es el relativismo cultural: dado que ninguna civilización es superior a las otras, buscan frenar la expansión de la cultura occidental en el mundo para rescatar las peculiaridades de las naciones tercermundistas. Tras siglos de explotar a las otras culturas, ahora se empeñan en rescatar los auténticos valores de los otros.

No contentos con denunciar la colonización literaria perpetrada por las potencias europeas, críticos como Berry atribuyen a los escritores de estas regiones su misma ambivalencia. Obsesionados con lavar sus pecados históricos, no se cansan de alabar las diferencias culturales que perciben en la literatura latinoamericana. Estos críticos europeos y

estadounidenses olvidan algo esencial: desde el siglo XVI, los escritores de lo que hoy es América Latina siempre se han creído parte de Occidente. Tal vez se trate de un Occidente excéntrico, como señaló Octavio Paz, matizado por la cultura prehispánica, pero no una civilización distinta, como quiere Huntington.

Ya en la propia América Latina el debate en torno a la identidad nacional generó intensas polémicas desde la Independencia. Tras su desprendimiento de España, cada nación construyó una identidad a semejanza de las identidades europeas. En efecto, se plantearon dos proyectos contrapuestos, cada uno defendido por numerosos políticos e intelectuales: de un lado, quienes aspiraban a construir su identidad en oposición a España y a Occidente, y, del otro, quienes querían edificarla a partir de las semejanzas y herencias provenientes de España y Occidente. A lo largo de dos siglos, la pugna entre estas dos vertientes nutrió guerras civiles y revoluciones. En América Latina siempre han coexistido estos dos bandos irreconciliables: nacionalistas y cosmopolitas. No fue sino hasta los años treinta del siglo XX cuando el escritor mexicano Jorge Cuesta asentó un argumento definitivo en contra de los primeros: el nacionalismo es también, a fin de cuentas, una invención europea.

Pero sus palabras no terminaron con la discusión, la cual se ha prolongado con diversos ropajes hasta

nuestra época. Los argumentos empleados por el profesor Berry parten de esta misma raíz: al deplorar la pérdida de identidad en la literatura latinoamericana, se adhiere al bando nacionalista que no tolera el cosmopolitismo en los escritores latinoamericanos. Los términos de la acusación apenas han variado: en vez de alabar el nacionalismo, dice defender la perspectiva del idioma y el trabajo sobre referencias y problemáticas locales y, en vez de atacar el cosmopolitismo, el afrancesamiento o la universalidad, lamenta el triunfo de la globalización y del comercio internacional.

Berry se obstina en mirar la literatura de América Latina como una singularidad y no como una variante de su propia tradición. Quizás el mayor ejemplo de esta incompreensión pueda verse en las opiniones que críticos como él tienen en torno al realismo mágico. Desde la aparición de las obras de Asturias, Carpentier y García Márquez, lectores y críticos en todo el mundo operaron una gigantesca metonimia que poco a poco redujo al *Boom*, luego al conjunto de la literatura latinoamericana y por fin a la propia América Latina a una prolongación de esta corriente. Poco importaba que Fuentes o Vargas Llosa jamás escribiesen realismo mágico o que algunos de los escritores latinoamericanos más notables, con Borges y Reyes como inspiración, perteneciesen al bando cosmopolita: lo importante era encontrar la etiqueta perfecta para calificar a todo un campo literario. Este

no es el lugar para discutir la conveniencia del término, pero vale la pena subrayar que los críticos europeos y estadounidenses impusieron la idea de que el realismo mágico era la única marca de identidad que permitía reconocer a la literatura latinoamericana.

Como he dicho, algunos de los mejores escritores latinoamericanos han estado en el bando cosmopolita: baste mencionar, en México, a los miembros del Ateneo de la Juventud, al grupo de *Contemporáneos*, a Octavio Paz o a la generación de *Medio Siglo* encabezada por Fuentes, Elizondo, Arredondo, Pitol o García Ponce. En distintos momentos de la historia todos ellos fueron acusados de copiar modelos extranjeros y de dejarse seducir por las tendencias de moda, cuando en realidad hacían lo contrario: fundar y preservar la mejor tradición literaria del país, esa tradición que, a fuerza de ser generosamente universal, como señaló Reyes, también era provechosamente nacional. Y el caso mexicano es aplicable al resto de América Latina: frente a la necesidad obsesiva de crear una identidad nacional, numerosos escritores apelaron a la comunidad de la lengua y de la cultura para sentirse parte orgullosa de la tradición occidental.

Berry se equivoca al considerar que el *Boom* representa el modelo supremo del escritor latinoamericano. Sus miembros jamás defendieron un nacionalismo cerrado, sino que dialogaron sin tregua

con las grandes corrientes de la literatura universal. Durante los años sesenta y setenta, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez fueron tachados de cosmopolitas por los críticos de la época. Con el paso de los años esta percepción dio un giro, pero ello no elimina su rebeldía original ni cancela su deseo de romper con los prejuicios al permitirse la misma libertad creativa de cualquier otro escritor del mundo.

¿Qué ocurrió después? Luego de que decenas de críticos y lectores como Berry entronizaran el realismo mágico como único modelo literario aceptable, un sinfín de escritores comenzó a repetir sus experiencias. El realismo mágico de segunda y tercera generación invadió los mercados y la imagen revolucionaria del *Boom* se desvaneció ante el éxito comercial de sus imitadores. No es de extrañar que a mediados de los años noventa nuevos grupos de escritores latinoamericanos se rebelasen contra esta dictadura crítica. Pero ello en ninguna medida significó una negación del *Boom*, sino el deseo de recuperar su apuesta original.

Pese a lo anterior, Berry acierta en un punto: la nueva postura de los escritores latinoamericanos, inspirados en autores como Piglia, Pitol o Bolaño, probablemente significa el fin de la literatura latinoamericana. O al menos de eso que los críticos como Berry insisten en llamar literatura latinoamericana. Si hacemos a un lado los gritos de

alarma de quienes califican este fenómeno como un triunfo de la globalización, no hay nada que lamentar. Pues, ¿qué significa a fin de cuentas ser latinoamericano a principios del siglo XXI? Tal como sostiene Berry, probablemente nada. La distancia cada vez mayor entre los países de esta región, los intercambios cotidianos con otras tradiciones y la influencia de los nuevos medios de comunicación han provocado que sea cada vez más difícil reconocer a simple vista a un autor latinoamericano.

La nostalgia resulta pueril: la preservación se realiza en los museos y en los criaderos de especies en extinción, no en la cultura viva. Poco a poco la idea de ser un escritor mexicano, argentino, ecuatoriano o salvadoreño se convertirá, sí, en un dato anecdótico. No hay que lamentarse: en la historia de la literatura siempre ha ocurrido lo mismo. Quizás la nacionalidad de un autor revele claves sobre su obra, pero ello no indica —o al menos no tiene por qué indicar— que esté fatalmente condenado a hablar de su entorno, de los problemas y referentes de su localidad, o incluso de sí mismo. La ficción literaria no conoce fronteras: si ello es visto como un triunfo de la globalización y del mercado es porque no se comprende la naturaleza abierta de la literatura.

¿Qué ocurrirá con la narrativa latinoamericana en el futuro? Si atendemos a las tendencias actuales, es

probable que la disputa entre lo nacional y lo universal continúe sin resolverse y que defensores de una y otra opción, revestidos con otros nombres, perpetúen sus combates. Quizás para entonces los lectores habrán dejado de interesarse en la narrativa latinoamericana, o lo harán con la levedad con la que uno puede apasionarse por la narrativa centroeuropea o la narrativa femenina. Tal vez algunos críticos pierdan sus puestos de trabajo, pero hallarán el modo de reciclarse en otros departamentos universitarios.

Concluyo estas reflexiones con otra cita del profesor Berry. En una entrevista publicada en la revista *The Country*, este afirma: «A principios del siglo XXI, un puñado de escritores se abocó a la innoble tarea de destruir la literatura latinoamericana»²⁸. Frente a estas palabras, sólo espero que la profecía de Berry se cumpla: la tarea de los escritores de América Latina del siglo XXI consistirá en completar este crimen necesario. Porque la literatura latinoamericana sólo continuará existiendo como una tradición viva si cada escritor latinoamericano se esfuerza por destruirla y reconstruirla día con día.

V NUESTROS ANTEPASADOS

EXTRAVIANDO A RULFO

Vine a Madrid porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Juan Rulfo. Los organizadores del coloquio me lo dijeron. Y yo les prometí que vendría a buscar al autor de *Pedro Páramo* en cuanto pudiera. Les apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ellos se morían por encontrarlo y yo estaba en un plan de prometerlo todo. «No dejes de traérnoslo —me recomendaron—. Se llama de este modo y de este otro. Estamos seguros de que le dará gusto conocerte». Entonces no pude hacer otra cosa sino decirles que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos con mis honorarios.

Todavía antes me habían dicho:

—No vengas si no lo encuentras antes.

—Así lo haré.

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Juan Rulfo, el autor de *Pedro Páramo*. Por eso vine a Madrid.

Dicen los que saben que Juan Rulfo era un hombre taciturno, más bien arisco, de pocas palabras. Un

artesano del silencio. Hay quien dice que nació en Sayula y quien afirma que fue en un pueblo llamado San Gabriel (hoy Ciudad Venustiano Carranza). Él mismo se empeñó en provocar la confusión, que se extendía incluso al año de su nacimiento. Le encantaba despistar a sus interlocutores. Llenarlos con datos falsos o cuando menos ambiguos. Un biógrafo empeñoso exhumó su partida de nacimiento y su acta de bautismo, y resultó que ni siquiera se llamaba como decía. Su nombre verdadero era Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno, según la primera, y Carlos Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno, de acuerdo con la segunda. Era su padre, asesinado muy joven por una disputa sin importancia, quien tenía el Rulfo como segundo apellido. Dicen que no le gustaban las preguntas, o que le gustaba responderlas de modos siempre distintos. No porque quisiese ocultarse, sino porque él mismo sabía que Juan Rulfo era una invención. Que Juan Rulfo no existía. Que Juan Rulfo siempre estuvo muerto.

Se escucha una voz lastimosa. Es la de uno de esos que se embrollan con las interioridades de la gente. Un crítico. Y dice:

—Si Juan N. Pérez Vizcaíno retoma el apellido materno de su padre, Rulfo, es porque de alguna manera así quiere resucitarlo. Es él quien, por medio de la literatura, intenta comunicarse con su padre muerto. Juan Preciado va a Comala a buscar a su padre, un tal Pedro Páramo, del mismo modo que el

otro Juan, Pérez Vizcaíno, va a la literatura a buscar a su padre, un tal Juan P. (la misma inicial de Preciado) Rulfo.

Pero luego los murmullos se disuelven.

Dicen que Rulfo negaba ser de Sayula porque detestaba que sus interlocutores le recordasen la famosa leyenda del «ánima de Sayula». Curiosamente, se trata de un relato de fantasmas (que no lo son tanto), de contenido pícaro y moralizante. Cuenta la historia de Apolonio Aguilar (nombre muy rulfiano), un sujeto dispuesto a buscar un «ánima» que, según le han dicho, le dará dinero a cambio de prestarle un «servicio». El servicio es, ni para qué decirlo, la sodomía. Al final se descubre que el «ánima» en realidad es un hombre que se dedica a la prostitución. Según la versión de Teófilo Pedroza de fines del siglo XIX, el «ánima» le dice a Apolonio:

Ando ahora penando aquí,
en busca de un buen cristiano
que con la fuerza del ano
me arremangue el mirasol.

Este fantasma lúbrico también se muestra a mitad de camino entre la vida y la muerte, pero su tono jocoso está muy lejos del humor áspero que Rulfo pondrá en boca de las «ánimas» que deambulan en *Pedro Páramo*.

La mejor descripción de la vida de Juan Rulfo fue hecha por su amigo Augusto Monterroso en una de sus ficciones brevísimas, «El Zorro es más sabio»,

incluida en *La Oveja negra y demás fábulas*:

«Un día que el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero, decidió convertirse en escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba ese tipo de personas que dicen voy a hacer esto o lo otro y nunca lo hacen.

»Su primer libro resultó muy bueno, un éxito; todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas.

»El segundo fue todavía mejor que el primero, y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellos remotos días lo comentaron con entusiasmo, y aun escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro.

»Desde ese momento el Zorro se dio con razón por satisfecho, y pasaron los años y no publicaba otra cosa.

»Pero los demás empezaron a murmurar y a repetir: «¿Qué pasa con el Zorro?», y cuando lo encontraban en los cócteles puntualmente se le acercaban a decirle tiene usted que publicar más.

»—Pero si ya he publicado dos libros —respondía él con cansancio.

»—Y muy buenos —le contestaban—: por eso mismo tiene usted que publicar otro.

»El Zorro no lo decía, pero pensaba: «En realidad lo que estos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer.»

»Y no lo hizo».

Así era Rulfo. Publicó un primer libro, *El llano en llamas* (1953), que resultó muy bueno, un éxito; el segundo, *Pedro Páramo* (1955), fue todavía mejor, y varios profesores —no sólo norteamericanos— publicaron cientos de libros sobre los libros que hablaban de *Pedro Páramo*. Y, como una maldición, a partir de entonces decenas y decenas de periodistas se dedicaron a incordiar al pobre Rulfo con la misma artillería de preguntas.

—¿Y en qué está trabajando ahora, maestro?

—¿Para cuándo un nuevo libro, maestro?

—¿Es verdad que ya está por concluir *La cordillera*, maestro?

—Porque usted está escribiendo *La cordillera*, ¿verdad, maestro?

Y entonces Rulfo tenía que inventar cada vez una respuesta nueva, más ingeniosa que la anterior, para acallar esos murmullos que tanto lo perturbaban. Porque él era, ya lo hemos dicho, un hombre de pocas palabras. Un artista del silencio.

En *Bartelby y compañía*, Enrique Vila-Matas hace un pormenorizado inventario de esos escritores que, a partir de cierto momento, deciden ya no volver a escribir (o al menos no volver a publicar). Por supuesto, allí cuenta una de las muchas leyendas sobre el silencio de Rulfo. Según Vila-Matas, este, un tanto enervado por la insistencia de uno de sus obsesivos interlocutores, le respondió:

—Ya no escribo porque se murió mi tío Celedonio,

que era el que me contaba las historias.

Una respuesta posible, pero evidentemente falsa. Como casi todo lo que decía de sí mismo Juan Rulfo.

Una anomalía. Un contrasentido. Un escritor que publica dos libros superlativos y luego no vuelve a publicar nada más. Un hablador que de pronto se calla. Y, lo que es peor, que *no* explica por qué se calla. Qué odioso, qué malévolos. Porque con su silencio, y sobre todo con la falta de razones de su silencio, provocó que muchas personas —o esa suerte de personas que son los críticos— se empeñasen en creer que detrás de su silencio había un misterio inmensurable, un enigma de gigantescas proporciones. Si un genio decide hacer mutis ha de ser por algo. Por una razón poderosa, inefable, incognoscible. Pobre Rulfo: quizás él sólo quería que lo dejaran en santa paz, ya bastante tenía con las voces que había imaginado hasta entonces y que seguían agitándose en su cabeza, y ahora tenía que enfrentar a esa horda de pesados, siempre con sus preguntas y sus intuiciones. Que si su silencio era esterilidad; que, si por el contrario, su silencio era su mayor obra (¡menudo disparate!); que si su silencio era la conclusión inevitable de su estética. Y así fue cómo, sin desearlo ni quererlo, Juan Rulfo se vio rodeado de un aura de misterio. De un misterio que, a partir de ese momento, todos los críticos se han creído capaces de resolver.

Se escucha de nuevo la voz del experto. Y dice:

—La escritura, como cualquier acto de creación, es un desafío a la muerte. Un escritor que deja de escribir es alguien que renuncia a la vida, que se abandona a la muerte. Después de escribir *Pedro Páramo*, Juan Rulfo se convirtió en uno de sus personajes. Un muerto en vida...

Y su cuchicheo se extingue poco a poco.

Otra voz:

—Como a Juan Preciado, a Juan Rulfo lo mataron los murmullos.

Desconcertados y alarmados, los críticos sólo se pusieron de acuerdo en una cosa: Juan Rulfo escondía algo. No podía ser que un creador se refugiase en el silencio así como así, con tanta impunidad. De modo que cuando terminaron de leer *Pedro Páramo*, decidieron que no era suficiente. Que ese libro, ¡qué decir libro!, que ese librito de menos de ciento cincuenta páginas, era *demasiado* breve. Y pensaron en añadirle más palabras, millones de palabras. Como en la fábula del Zorro, pergeñaron libros que explicaban lo que en verdad había querido decir Rulfo (como si pudieran saberlo) y libros sobre los libros que trataban de explicar lo que había querido decir Rulfo. En nuestros días, no sería difícil reunir una biblioteca completa para hablar de un libro cuyo lomo no supera un centímetro de espesor. Nunca tantos dijeron tanto de tan poco.

En cada uno de los infinitos cónclaves que han organizado desde la publicación de *Pedro Páramo*,

los críticos insisten en repetir la misma cosa: *Pedro Páramo* necesita ser desmenuzado, seccionado, despanzurrado, exprimido, desmigajado. Sólo así podrán extraerse —estas son sus palabras— «sus múltiples sentidos». Sólo así la gente podrá entender lo que Juan Rulfo quiso decir. Y, armados con punzones y estiletes, desde entonces se han dedicado a practicarle una autopsia a *Pedro Páramo*, empeñados en detectar las causas definitivas de su muerte y de su éxito y así develar los «infinitos misterios» que el miserable guarda en su interior.

La voz, de nuevo cuenta:

—*Pedro Páramo* es un texto polisémico, múltiple, plural, coral, que permite infinitas interpretaciones posibles. Un texto abierto, ambiguo, indeterminado, infinito.

Basta poner el oído atento y cualquiera puede percibir los ecos producidos por esos críticos. Los ecos espurios de *Pedro Páramo*.

La aparición de *Pedro Páramo* puso en aprietos a los críticos. ¿Cómo enfrentarse a una obra tan extraña, tan poco común, tan, digámoslo de una vez, tan pero tan *rara*? El primer problema era cómo clasificar aquella cosa. ¿Se trataba de un relato costumbrista o de un relato fantástico? Alí Chumacero, amigo y editor de Rulfo, y uno de los primeros en escribir sobre su obra, fue tomado por sorpresa. Ante la imposibilidad de distinguir entre los dos géneros, concluyó que aquella ambigüedad

era producto de un desliz técnico de su autor.

¿Es que Rulfo no podía haberse atendido a los cánones en vez de ponernos tantos quebraderos de cabeza? Y es que, como sus personajes, a medio camino entre la vida y la muerte, *Pedro Páramo* está a medio camino entre el realismo de las novelas cristeras y las novelas de la Revolución y la extrañeza fantástica de las leyendas populares y los cuentos de Edgar Allan Poe. Tan tramposo como siempre, Rulfo nos entregó una criatura deforme, semejante a las reses con dos cabezas que se exhiben en las ferias de los pueblos. ¿*Pedro Páramo* cuenta las historias terribles y brutales en un pueblo mexicano durante los primeros años del siglo XX o es un puro relato de fantasmas? ¿Sus personajes hablan como los campesinos y hacendados de Jalisco o su autor también se inventó sus voces? ¿Intenta reflejar la realidad o refutarla? Ah, qué Rulfo, siempre con sus verdades a medias. Quizás por eso es tan buen escritor.

Luego, los críticos empezaron a discutir entre ellos, como siempre hacen, por esas nimiedades que les encantan. Ahora la pelea era entre quienes decían que *Pedro Páramo* pertenecía a la tradición regionalista y quienes defendían que, por el contrario, era una pieza puramente universalista. Y poco faltó para que unos y otros empezaran a echar tiros y a matarse entre ellos. Los dos bandos jamás se han puesto de acuerdo y su guerra —su inútil guerra— se prolonga hasta

nuestros días.

Cada secta ha querido apropiarse de Rulfo y utilizarlo como ejemplo de sus teorías. Los regionalistas sostienen que *Pedro Páramo* es la mejor recreación de la vida popular en el México revolucionario, un retrato de las intimidades del poder en las comarcas de los Altos de Jalisco y un espejo del habla popular, y afirman que su vertiente fantástica es producto de esa convivencia con la muerte que define al temperamento mexicano. Los universalistas, en cambio, afirman que *Pedro Páramo* clausura de una vez por todas la novela de la Revolución, recuerdan que Rulfo siempre confesó su admiración por Hamsun, Joyce, Laxness, Lagerlof, Giono y Ramuz, y aseguran que su obra, a tono con la vanguardia internacional de la época, no puede reducirse a una mera expresión local. Ni cómo ponerlos de acuerdo. Mientras ellos se dan zancadillas y se apuntan con sus fuscas, el Zorro se relame. Porque lo más probable es que a Rulfo le importasen un comino esas querellas clasificatorias. Él no quería ser estandarte de nadie. Él escribió una novela. Una novela endiabladamente buena.

Un eco lejano:

—*Pedro Páramo* es el reflejo perfecto de México —musita alguien—. No podría haber sido escrito en ninguna otra parte. Sólo puede comprenderse teniendo en cuenta la particular idiosincrasia mexicana, de la que se hace eco. Comala es un

resumen de nuestro país. Para nosotros la muerte no es una experiencia ajena o dolorosa, sino una realidad cotidiana. Los mexicanos convivimos con la muerte todos los días, nos burlamos de ella, hacemos calaveritas de azúcar y nos las comemos, todo esto es producto de nuestra herencia prehispánica. Los mexicanos somos en la muerte...

Un buen día toda esa gente empecinada en disecar el cadáver de *Pedro Páramo* se puso a cantar y saltar. Como si se hubieran sacado el premio mayor de la lotería. De pronto estaban seguros de haber hallado el código que les permitiría descifrar los misterios de Rulfo. Estaban felices; encantadísimos. Y se pusieron a celebrar como ellos lo hacen: organizando congresos para difundir la buena nueva entre sus acólitos. ¿Y cuál era esa clave maravillosa capaz de abrirles de par en par las puertas de Comala? Con sólo pronunciar sus sílabas a ellos se les hacía agua la boca: el mito.

—¿El mito?

—Sí, el mito. Pero mejor si lo escribes con mayúsculas, así: el Mito.

—¿Y por qué piensan ustedes que el mito les permitirá revelar los enigmas de *Pedro Páramo*?

—Porque los mexicanos estamos predestinados para el mito. Lo dijo Samuel Ramos. Lo dijo Octavio Paz. Lo dijo Carlos Fuentes.

—¿Y eso?

—Pues que el mito está detrás de cada una de las

historias de *Pedro Páramo*. Por eso sus ecos resuenan de forma tan poderosa.

—¿De veras?

—Fíjate nada más. Juan Preciado regresa al lugar donde nació. ¿No lo ves? Ulises. El lugar se llama Comala y está en las orillas del Infierno. ¿Ya? Orfeo. Y antes de llegar, cruza un río... La Estigia. Y lo conduce un arriero... —¿Caronte?

—Al fin has entendido. Todos los grandes personajes míticos están allí: Edipo, Antígona, Penélope, Virgilio, Beatriz... Más claro, ni el agua.

—Si usted lo dice.

—Apréndetelo de memoria. El mito, el mito, el mito. Y luego calla.

Provistos con esta varita mágica, los críticos se sintieron aliviados. Ahora podían saquear los misterios de *Pedro Páramo*; bastaba descubrir un eco de la Antigüedad clásica para que la extrañeza de la novela quedase justificada. Su fuerza telúrica, sostenían, provenía de esta comunión con el mito; la única forma de comprender sus entresijos era convirtiéndola en una suerte de *Señor de los Anillos* tropical, donde se mezclaban y reelaboraban las leyendas populares mexicanas con la mitología occidental. Así todo quedaba en orden. Poco les faltó a los detectives de la literatura para estampar sobre el expediente de *Pedro Páramo* las palabras «caso cerrado».

Había que encontrar las pruebas del mito en cada

página del libro. Por ejemplo, en los nombres de los personajes. Pedro Páramo se llama así —lo descubrió Octavio Paz, quien siempre alabó a Rulfo en público y lo desdeñó en privado— porque es una mezcla de piedra y llano. ¿De piedra y llano? Sí, de ese mundo donde sólo hay piedras y llanos, donde no crece vegetación, o crece ácida.

—Ahora lo comprendo todo. ¡Claro! Pedro. Páramo.

—... la historia mítica de un hijo en busca de su padre, la historia de un pueblo mítico, la historia mítica de un cacique, la historia mítica de una hija enloquecida por haber cometido incesto con su padre, la historia mítica del hijo abominable de un cacique, la historia mítica del bastardo que asesina a su padre, la historia mítica de...

Ruidos. Voces. Rumores.

Augusto Monterroso, el viejo amigo de Rulfo, fue de los pocos en poner en duda la nueva ortodoxia de los detectives de la literatura.

—¿Y si *Pedro Páramo* en realidad sí fuese parte del glorioso mundo de la narrativa fantástica? ¿Sin dobles lecturas, sin palabras de más, sin mitos ni héroes ni semidioses ni dioses? ¿Y si leyésemos *Pedro Páramo* como una historia de fantasmas?

Una pregunta aún más impertinente.

—¿Y si *Pedro Páramo* fuese sobre todo una novela de amor? ¿La novela del amor desgarrado y terrible de Pedro Páramo por Susana San Juan?

Ya entrados a encontrar en *Pedro Páramo* lo que se nos antoje, cabría decir que se trata del mayor antecedente de *Sixth Sense*, la película de M. Night Shyamalan. La historia de un personaje que, durante toda la primera parte de la novela, ve muertos vivos por todas partes hasta que, en un golpe de iluminación, descubre que él también está muerto.

—Sí, Dorotea —reconoce al fin su protagonista—. Me mataron los murmullos. Aunque ya tenía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas.

Juan Preciado con el físico de Bruce Willis.

Otra asunción maligna, acaso la razón de que la novela de Rulfo —y la película de Shyamalan— nos perturben tanto:

—¿Y si todos estamos muertos?

Imaginemos la novela de este modo, olvidándonos que es la quintaesencia de lo mexicano, de los mitos inmemoriales atrapados en sus páginas, de todos y cada uno de los prejuicios tejidos por los detectives de la literatura a lo largo de medio siglo. ¿Cómo sería una lectura fresca, primeriza, despreocupada de *Pedro Páramo*?

Quizás sería la historia de Juan Preciado, un hombre en busca de su pasado que se topa con un pueblo fantasma, Comala. La historia de un hombre que, tratando de recuperar sus orígenes, descubre que

está muerto.

O la historia de Pedro Páramo, el amo de un pueblo que impone su voluntad sobre todos sus demás habitantes. La historia de un hombre poderoso enamorado de una loca, Susana San Juan. La historia del poderoso que se vuelve impotente ante Susana San Juan. La historia de la frustración y la decadencia de un hombre motivada por la desaparición de Susana San Juan.

O la historia de Susana San Juan, una mujer enamorada que es cotidianamente violada por su padre. La historia de una mujer que, para escapar a los remordimientos y para escapar de Pedro Páramo, se refugia en la demencia.

O la historia de Miguel Páramo, el hijo rebelde y violento, incapaz de soportar la autoridad de su padre. La historia de la justa muerte de Miguel Páramo.

O la historia de un religioso timorato y descreído, el padre Rentería. La historia de un sacerdote abandonado por la gracia.

O la historia de Doloritas Preciado, la mujer que rumia su despecho hasta la muerte y envía a su hijo a vengarse de su antiguo amor, Pedro Páramo. La historia de una madre que, para vengarse de un antiguo amor, envía a su propio hijo hacia la muerte.

O la historia de Eduviges Dyada, la mujer que se entrega a todos y luego se suicida.

O la historia de Donis y su hermana: la pareja

incestuosa que no se separa ni siquiera en la antesala de la muerte.

O la historia de Dorotea, la mujer estéril que carga un bulto, convencida de que es su hijo.

O la historia del arriero Abundio, el hijo bastardo que finalmente se cobrará la vida de su padre, Pedro Páramo.

O las historias de Fulgor Sedaño, de Toribio Aldrete, de Damiana Cisneros, de Justina Díaz, del *Tilcuate*, de Gamaliel Villalpando.

La historia de las ánimas de Comala. La historia de la decadencia de Comala. La historia de los ecos de Comala. La historia del fin de Comala.

Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que se iba hacia el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo sacudía el paraíso dejando caer sus hojas. «Todos escogen el mismo camino. Todos se van». Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.

—Susana —dijo. Luego cerró los ojos—. Yo te pedí que regresaras...

Hace tiempo que Juan Preciado se ha convertido en un espectador como nosotros. Ahora él también está muerto. Pero ha cumplido la venganza de su madre y, aun al costo de su vida, ha podido presenciar en directo —como nosotros— la agonía de su padre. El

dolor de su padre por una mujer que *no* es su madre.
El dolor de Pedro Páramo por Susana San Juan.

Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.

Y luego, claro, el silencio.

EL PROFETA DE AMÉRICA LATINA

Las conclusiones de los especialistas no dejan lugar a dudas: el autor del manuscrito *5678Gm*, localizado en las excavaciones que se llevan a cabo en el sitio donde alguna vez se alzó la famosa biblioteca de la Universidad de Harvard, no es otro que GGM, uno de los últimos profetas de la Edad Media (476-2025). Aunque su estado de conservación no es óptimo —la segunda Guerra Atómica destruyó por completo esta región del planeta—, los paleógrafos están convencidos de que se trata del único ejemplar conocido de *Cien años de soledad* (c. 1967), la gran saga mitológica de los antiguos pobladores de América Latina. El hallazgo ha sido saludado como un acontecimiento único: aun si era sabido que los habitantes de esta región del mundo veneraban las enseñanzas recogidas en este Libro, heredero natural de la Biblia o del Corán, su existencia había sido puesta en duda por numerosos escépticos.

De acuerdo con las leyendas que han llegado hasta nosotros, GGM nació en una pequeña aldea en las proximidades de la extinta selva amazónica que, a la edad de cuarenta años —cifra emblemática para los

locales—, fue visitado por un ángel («un señor con las alas muy grandes»), según las crónicas de la época), el cual le reveló cada una de las palabras de su grandiosa Obra. Hasta entonces las vastas regiones de América Latina estaban pobladas por distintas tribus que, si bien hablaban la misma lengua —una variante dialectal del viejo español peninsular— se encontraban divididas en una enorme variedad de reinos, señoríos y taifas que no se reconocían como una sola comunidad. *Cien años de soledad* terminó con esta situación: de pronto todas aquellas poblaciones, hasta entonces aisladas, se reconocieron en este mito fundador y comenzaron a venerar a GGM como a su único profeta. De hecho, podemos decir sin que suene a exageración, que GGM fue el verdadero inventor de América Latina.

Así nació el culto a los Buendía, dioses brutales y caprichosos, no muy distintos de las deidades griegas y prehispánicas en las que debió basarse GGM, cuyas hazañas eran aprendidas de memoria por los niños. La nueva religión, bautizada por sus sacerdotes con el nombre de Realismo Mágico, se extendió con insólita rapidez desde el Río Grande hasta la Patagonia, aunque su influencia llegó a hacerse sentir en lugares tan remotos como Seúl, Valladolid, Seattle y Johannesburgo. Desde los tiempos de Muhammad y Karl Marx, ningún otro profeta había logrado conseguir un número tan grande de creyentes en tan poco tiempo.

Como cualquier libro religioso, *Cien años de soledad* está lleno de hechos asombrosos —milagros, trances, metamorfosis— que, según los especialistas, eran rigurosamente creídos por los lectores de su tiempo. Y, si bien la sensibilidad contemporánea puede horrorizarse ante algunas de las costumbres bárbaras descritas por GGM —los latinoamericanos del lejano siglo XX no eran precisamente civilizados—, su autor poseía un talento narrativo inigualable: su estilo torrencial y vibrante, cuya profunda belleza se percibe incluso en las traducciones al español moderno, no admite competencia. Tal como nos ocurre con la Biblia, la *Iliada* o las sagas islandesas, nosotros ya no podemos leer *Cien años de soledad* como un texto religioso, sino únicamente literario: una de esas pocas obras que, sin importar las intenciones proféticas de su autor o sus connotaciones místicas y religiosas, continúan leyéndose con asombro y placer pese a los diez siglos que han transcurrido desde su escritura.

EL TEOREMA DE FUENTES

1

Pocos escritores encarnan una tradición literaria por sí mismos. Los ejemplos se cuentan con los dedos de una mano: Balzac, Proust, Mann, Kafka. Ninguno de ellos es el autor de una obra maestra que resuma su poética, sino de complejos ciclos narrativos. Dicho de otro modo, cada uno escribió un libro a lo largo de su vida, aglutinando una infinita variedad de personajes, registros y estilos. En este sentido, la literatura latinoamericana resulta un caso inédito, pues varios de los pilares de su tradición novelística continúan vivos. García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes, los sobrevivientes más señalados de nuestra edad de oro literaria al lado de Borges, Rulfo, Onetti o Cortázar, no sólo han edificado un conjunto de novelas ejemplares, sino un cosmos narrativo que ha modificado el panorama literario de esta región.

Si García Márquez cumplió el mayor deseo de un escritor al hacer que una enorme cantidad de lectores identifique un continente como una prolongación de

su imaginación, Vargas Llosa y Fuentes han tomado caminos distintos: mientras el primero ha apostado por recrear la ambición purista de Flaubert con un estilo cada vez más transparente, Fuentes ha preferido concebir una nueva Comedia Humana, más latinoamericana que mexicana, que asume nuevos riesgos en cada entrega y en la cual parecería habitar una pléyade de autores diversos. Como ocurre con pocos escritores, el verdadero nombre de Fuentes podría ser Legión.

Si usásemos una clasificación teológica para situarlos en el panorama de la literatura latinoamericana, García Márquez debería ser visto como un dios primitivo que inventa un cosmos tropical; Vargas Llosa sería un dios racionalista, algo así como el dios de los filósofos, creador de un planeta sobrio y a veces frío, de una perfección abismal; Fuentes, por último, sería un dios caprichoso y voluble, semejante a Yahvé o a Zeus, fascinado con provocar a sus criaturas, que se mezcla con ellas y las pone a prueba, se transforma de maneras cada vez más peligrosas, juega en terrenos sinuosos sin arredrarse jamás ante lo desconocido.

últimas consecuencias esta voluntad demoníaca de intervenir en el destino de sus personajes, es en *Terra Nostra*, la más osada, valiente y vigorosa de sus obras. Si Fuentes es uno de esos pocos escritores que constituyen una tradición literaria por sí mismo, *Terra Nostra* constituye una imagen holográfica de su poética: en ella sus disfraces y máscaras resultan tan variados como los de Júpiter. Pero *Terra Nostra* es más que un mosaico de voces: es un universo dentro del universo, una anomalía cósmica, un agujero negro. En resumen, una de las obras más deslumbrantes de nuestro tiempo.

3

Nos han enseñado a ver el mundo como una sucesión de acontecimientos: la Historia como un hilo donde se enroscan los destinos humanos. Con esta lógica, un buen narrador sería aquel que une hechos dispersos según los principios de composición derivados de la retórica clásica. Desde la antigüedad hasta fines del siglo XIX, nadie puso en duda que la única manera de contar una historia era a través de esta sucesión de episodios. Pero este delicado artificio nada tiene que ver con la realidad. El mundo no posee una línea argumental. El cosmos se parece más bien a su contraparte, el caos: todo

ocurre de manera simultánea, sin que logremos contemplar todo lo que ocurre en un instante. Nuestra experiencia es desoladoramente fragmentaria. Nunca lo conoceremos todo: estamos condenados a esta parcialidad que nos aleja de los dioses. Sólo ellos gozan de ese don que apenas somos capaces de intuir, la simultaneidad.

Aristóteles y Santo Tomás lo presentían: solo una mente universal podría verlo todo al mismo tiempo. A partir del siglo XX, unos cuantos escritores comprendieron que la novela era una de las pocas invenciones humanas que podía acercarnos a la mirada divina. En vez de conformarse con narrar una historia por turno, apelando a la claridad, la transparencia y el orden tradicionales, los novelistas modernos quisieron retar al Creador. Demonios en potencia, asumieron que sus textos podían reproducir la azarosa simultaneidad del mundo.

La historia de la novela es la historia de esta lucha contra el tiempo lineal. Decididos a quebrar los límites previos, los novelistas contemporáneos desafiaron las convenciones que impiden atisbar esta complejidad. Ya desde el *Ulysses*, Joyce buscó aprehender la infinita variedad de experiencias que ocurren en un día. En el ámbito de la literatura latinoamericana, *Terra Nostra* constituye uno de los combates más arriesgados contra el tiempo. En este nuevo Aleph, en el cual los tiempos históricos se borran o superponen, Fuentes inventa un espacio

mítico en el que conviven todas las eras y todos los seres humanos y donde pasado, presente y futuro se anudan entre sí. Más que una novela histórica, *Terra Nostra* es una novela *contra* la Historia.

4

En uno de sus ensayos, Ludwig Wittgenstein se refería a la posibilidad de contemplar lo sucesivo como simultáneo y le daba el nombre de visión perspicua. El filósofo también imaginaba la anhelada cercanía con lo divino. De manera más cercana, los murales de Diego Rivera o José Clemente Orozco también aspiran a esta anulación del tiempo. *Terra Nostra* es la más clara prolongación de este reto: quien atraviesa sus páginas se convierte, al menos durante unas horas, en un verdadero dios —en un dios enloquecido—, capaz de observar el París moderno y la España del siglo XVII, el México prehispánico y la Europa del Siglo de Oro a la vez. El mayor pecado contra Dios no es negarlo, sino inventar un mecanismo para que cualquiera pueda convertirse en Él.

Esto es lo que ha hecho Carlos Fuentes al fraguar *Terra Nostra*, nuestra tierra imaginaria.

Felipe II es el personaje central de *Terra Nostra*. Absurdo, colérico, envejecido, su espectro habita el pudridero del Escorial y desde allí no sólo dirige un imperio en donde no se pone el sol, sino los destinos de todos sus súbditos, incluidos sus lectores. Cegado por el poder, el anciano emperador habita el centro de ese embudo invertido que construye la novela (remedo del infierno) y desde ahí establece la única norma que se aplica verdaderamente en sus dominios—incluido el de la novela titulada, justamente, *Terra Nostra*—: lo único que existe es aquello que está escrito.

Esta máxima, extraída del derecho romano y que ordena la realidad desde la escritura, alcanza en el libro sus últimas consecuencias: cuando un lector se deja conducir al interior de esta novela, el exterior deja de existir. A partir de ese momento, se convierte en uno más de los delirios de Su Majestad. Atrapado en sus páginas como los herejes en las mazmorras de la Inquisición, el visitante contemplará el sueño de la razón, y sus infinitos monstruos, gracias al mejor de los cronistas, ese malicioso escribano llamado Carlos Fuentes.

Resumir la trama de *Terra Nostra* sería tan vano como resumir la historia de la humanidad. Fuentes no pretendió escribir una novela, sino todas las novelas.

En sus páginas es posible encontrar a todos los protagonistas de la tradición literaria hispánica, de la Celestina a Don Juan y de Don Quijote al Cid. Por esta aventura que va de un confín a otro del planeta y del Siglo de Oro al desdorado siglo XX, transitan bandidos, monteros, enanos, campesinos, juglares, obreros, frailes y prostitutas, soldados, conquistadores, reyes, tlatoanis, guerreros y poetas: miles de personajes que intentan no extraviarse para siempre en la barahúnda de palabras pronunciadas por el viejo Señor.

El mundo de *Terra Nostra*, sobre todo de su primera parte, es un mundo de espectros o más bien de claroscuros: sus figuras permanecen en la penumbra de Velázquez y Murillo, del Bosco, el Greco y Zurbarán y, adelantándose en el tiempo, presagian los grabados de Goya. Cada escena remite a la tradición pictórica flamenca y española, a esos personajes imposibles de definir, refugiados en la opacidad y puestos en evidencia por esa luz divina que apenas roza sus contornos. Alrededor de esa corte de los milagros que es la España de Carlos V y Felipe II, un alud de personajes extraídos de la picaresca, émulos y parientes del Lazarillo de Tormes y de Sancho Panza: los hombres comunes que

día a día, a fuerza de sentido común y de astucia, escapan de los caprichos de sus amos y de los caprichos de la Historia. Cosmos hecho con espejos, la España Imperial encuentra su otro rostro —su otra mitad, deforme y luminosa— allende el Mar Océano, en América. Allí todas las reglas se invierten, la locura se torna cordura, y dioses y hombres intercambian sus papeles.

La segunda parte de *Terra Nostra* relata la creación, más que el descubrimiento o la conquista, de ese nuevo mundo, de esa otra posibilidad de la existencia que se actualiza entre los mitos y el desconocimiento, en ese diálogo imposible entre Cortés y la Malinche. América es la metáfora perfecta de *Terra Nostra*, y no a la inversa: el lugar —o, más bien, el no-lugar, la utopía— donde convergen sueños y pesadillas. Es por ello que en la tercera parte de este libro infinito, el viejo y el nuevo mundo no sólo chocan y se encuentran, no sólo se descubren y combaten, no sólo se inventan y se destruyen, sino que restituyen el orden perdido. En esa empresa, los mundos romano, morisco, judío, español e indígena alcanzan al fin una perversa armonía.

Una de las claves de la composición de la novela se halla en el capítulo titulado, «El número tres», el cual no sólo hace referencia a las tres partes de *Terra Nostra*, sino a la obsesiva recurrencia de este número en su trama: «Uno es la raíz de todo. Dos es la negación de uno. Tres es la síntesis de uno y dos. Los contiene a ambos. Los equilibra. Anuncia la pluralidad que sigue. Es el número completo. La corona del principio y el medio. La reunión de los tres tiempos. Pasado, presente y futuro. Todo concluye. Todo se reinicia».

Terra Nostra como un túnel del tiempo averiado, la entrada a un laberinto de espejos, un infierno —o un purgatorio— en el que se entremezclan memorias y ecos, el pudridero de la historia, un embudo en el que han caído los personajes prófugos de la literatura universal, un rompecabezas mal ensamblado o unas cajas chinas que se hacen a cada instante más profundas, la prisión a la cual han sido condenados los tiranos y los héroes, el túnel submarino que une a Europa y América. Insisto: *Terra Nostra* es una llave, una trampa, un acertijo, el libro al que se referían los cabalistas medievales y que vuelve loco a quien lo lee.

Carlos Fuentes escribió *Terra Nostra* entre 1968 y 1974. Paralelamente a esta gigantesca obra de ingeniería, su autor se permitió trazar un complemento ensayístico, un pequeño texto teórico sobre sus intenciones, un plano o un mapa que no sólo sirve para entender la España de Carlos V y de Felipe II, sino su propia y desmesurada creación. *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976) no sólo es una lúcida guía del Siglo de Oro, sino un fascinante tejido sobre el poder de la palabra, las complejas relaciones entre la realidad y la ficción, el conflicto entre el poder y la literatura y, en fin, la capacidad de la palabra para transformar el mundo.

Fuentes se aproxima a la obra de Cervantes a través de círculos concéntricos, rodeándolo poco a poco a fin de situarlo en su época y poder destacar así su genio y su apabullante modernidad. *Cervantes o la crítica de la lectura* avanza con la misma morosidad ahistórica de *Terra Nostra*, prosigue su anhelo de escapar al tiempo y de mostrar de una sola vez, como en un mural renacentista, todos los elementos de la España medieval que hubieron de quebrarse para dar origen al milagro quijotesco. Como una suerte de Vesalio, Fuentes hace la autopsia del medioevo, sus percepciones y sus mitos, su imaginería y sus dogmas, su brutalidad y su esplendor, a fin de comprender la insólita patología que dio paso al Renacimiento y al Siglo de Oro.

Fuentes centra sus reflexiones en torno a *La*

Celestina como precedente directo del *Quijote*, el cual, como escribió Foucault, inaugura la nueva mirada —la nueva *episteme*— de la modernidad occidental. La riqueza de *Don Quijote de la Mancha* se encuentra en su ambigüedad, en su condición híbrida, en su locura. En su opinión, esta nace a partir de las lecturas escolásticas de Alonso Quijano, de su necio deseo de volver al pasado, de su incapacidad de comprender su época. Sólo después de un sinfín de contratiempos y peripecias, adquiere una nueva sabiduría. Cuando se lee a sí mismo en la segunda parte de la novela, Don Quijote triunfa. «Esa nueva lectura transforma al mundo», escribe Fuentes. Y agrega: «Don Quijote recobra la razón y esto, para él, es la suprema locura: es el suicidio, pues la realidad, como a Hamlet, lo remite a la muerte». Como Cervantes, Fuentes también trastoca su tiempo a través de la escritura. *Terra Nostra* no es, pues, una novela o un artificio, ni una simple ficción, sino una ficción capaz de alterar la realidad: una vez introducidos en sus paradojas y su crítica de la modernidad, ya no es posible volver la vista atrás. *Terra Nostra* es una máquina del tiempo. Y *Cervantes o la crítica de la lectura* es la llave que Fuentes nos ha entregado para ponerla en marcha.

EL HUMO DE LA MEMORIA

1

Era una noche de abril de 1999, en Barcelona, y yo esperaba aterrado la llegada de Guillermo Cabrera Infante. Nos encontrábamos en un restaurante del puerto —el menú incluía tortilla de patatas líquida, helado de tocino y sardinas con mermelada—, horas antes del anuncio del Premio Biblioteca Breve. A lo largo de esas semanas, mi vida había ido de sorpresa en sorpresa, pero ningún acontecimiento iba a resultar tan significativo como conocer al escritor cubano. Tras unos momentos de espera llegó Basilio Baltasar, entonces director de Seix Barral, acompañado por Luis Goytisolo, Susana Fortes, Pere Gimferrer, Cabrera Infante y Miriam Gómez, su eterna compañera.

Desde el primer momento la pareja cubana se convirtió en el centro de la velada. Con el ingenio verbal de sus novelas pero con una contención a la hora de contar chistes que lo convertía en una especie de Buster Keaton tropical, el novelista cubano se dedicó a enhebrar una anécdota tras otra, a cual más

disparatada, regresando cada cierto tiempo a sus dos temas recurrentes: su odio o más bien desprecio hacia Fidel Castro y su nostalgia por La Habana de su juventud, esa ciudad que él tanto había contribuido a inventar y a la cual ya no habría de volver. Allí escuché por primera vez una de sus historias favoritas, que bien podría titularse: «Sobre cómo Guillermo Cabrera Infante fue acosado sexualmente en Australia por un canguro gay».

A la mañana siguiente, como si nada hubiese sucedido, Cabrera Infante fue el primero en hablar durante la ceremonia de premiación en Sitges en su calidad de presidente del jurado, y a partir de entonces me sentiría ligado a él no sólo por la gratitud y la admiración, sino por un cariño que se prolongó hasta su muerte.

2

A partir de entonces visité con frecuencia su casa de Gloucester Road, esa mezcla de pasillo, biblioteca y salón de café, invadida por sus libros — una especie de madriguera bibliográfica—, disfruté de su afecto y de la hospitalidad de Miriam, quien en realidad era y es su otra voz, el origen y la razón de su voz, y pasé entrañables horas escuchando otras de sus anécdotas (así como distintas variaciones del

canguro gay). Había en Guillermo una melancolía sardónica, una lúcida y juguetona tristeza capaz de trastocar la realidad y de ofrecer sus facetas más crueles y más brillantes a la vez.

Cabrera Infante llevaba ya muchos años en Londres pero, como se ha repetido hasta la saciedad, en realidad nunca salió de Cuba, de esa Cuba fascinante de sus novelas y sus cuentos, de esa Cuba que le fue brutalmente arrebatada. Por ello en su hierático desafío al régimen de Fidel Castro podía leerse algo más que una batalla personal: la suya era una querrela histórica y la vivía como el Virgilio exiliado en los confines del Imperio que se sabe dueño de su legitimidad. Frente a los desvaríos novelescos del tirano, él oponía la impassibilidad del renegado, esa ira silenciosa y persistente que lo llevará a triunfar más allá de su muerte.

3

Para mí resulta difícil imaginar al Cabrera Infante joven, al hijo de comunistas, al director de *Lunes de Revolución*, al agregado cultural, al nómada que en los años setenta y ochenta estableció su pequeño gobierno rebelde —la inteligencia cubana en el exilio—, dispuesto a vencer a la Historia. Pero leo sus novelas y cuentos entre líneas, rastreo en la magia

verbal y en la artillería lingüística de *Tres tristes tigres* o *La Habana para un Infante difunto* las claves de una batalla estética que combate y complementa las de Carpentier o Lezama y de una querrela ética que lo liga con Cervantes y el *Quijote*. Porque para Cabrera el lenguaje no era sólo un instrumento de lucimiento o un desafío lingüístico, el lugar para sembrar bromas —bombas verbales— o continuar la disolución del sentido iniciada por Joyce, sino la única forma de oponerse a la brutalidad del mundo.

Cada vez que Cabrera Infante ideaba un retruécano o se aventuraba en un nuevo juego de palabras, desafiaba a la realidad, se oponía a ella y, sin alharacas ni declaraciones fastuosas, animaba a los demás a modificarla. Aunque quizás él jamás lo hubiese admitido, su incontinencia lúdica aspiraba a transformar el mundo. Su inmensa libertad creativa era una apuesta y una cruzada interna, un duelo con la desmemoria. Sus palabras desmesuradas, violentas, acerbas, cáusticas eran el reverso del habla de los políticos, de la retórica comunista y de la tosca sintaxis de Castro.

Es una lástima que Guillermo no vaya a ver concluida su obra, que no observe de cerca la caída final del déspota ni celebre su derrota en una fiesta animada por boleros. No constituye ningún consuelo pensar que él supiese que a la postre, de manera póstuma, habría de vencer a su enemigo. Pero al

menos es posible imaginar que sus palabras corrosivas, sus frases envenenadas y sus trampas lingüísticas llegarán antes que nadie a La Habana cuando se anuncie el fin de la dictadura.

4

Cabrera Infante permanece de cuerpo entero en sus palabras: jamás escribió unas memorias —al menos en el sentido que suele darse a estos términos—, pero sus libros están marcados por su voz de manera tan poderosa que terminan revelando más sobre él —y sobre Cuba, esa otra parte de sí mismo— que cualquier autobiografía. Frente a la voluntad de contar su propia experiencia, Cabrera prefirió una mezcla de ficción y realidad cuya clave está en la parodia y en la autoparodia.

Si Cabrera Infante es el anti-Fidel se debe a que, a diferencia del dictador, desde joven supo que las palabras no sólo sirven para definir el mundo —o para imponer la verdad de cada uno— sino para desmenuzarlo, desarmarlo y descomponerlo. Más que un relojero, Guillermo era como esos niños que se empeñan en despanzurrar sus mecanismos. La burla y la parodia le sirven de estiletos: con ellos abrió el cadáver de la historia, hurgó en sus contradicciones y exhibió sus espantajos, e incluso procedió a

analizarse a sí mismo, demostrando que ni siquiera *su* verdad merecía el menor respeto.

5

En una conferencia, Cabrera se presentó así ante su auditorio:

«Esta charla debía llamarse “Parodio no por odio”. Pero creí que si tenía un título en latín ustedes pensarían que soy un hombre culto, cuando soy un hombre oculto. Oculto detrás de mis gafas, oculto detrás de mi nombre, oculto detrás de las palabras. Una de esas palabras es parodia. Todos la conocemos, aunque nadie recuerda que está emparentada con paranoia —o manía persecutoria—. Afortunadamente parodia queda cerca de parótido que, como las parótidas, tiene que ver con el oído, no con el odio. Parodia y paronomasia, jugar con las palabras, son vocablos vecinos. Se puede hacer parodia sin paronomasia, pero muchas veces la paronomasia es una parodia de una sola palabra. ParonomAsia es una tierra donde abundan las parodias. De ese Oriente vengo y voy».

Cabrera está aquí de cuerpo entero: habla de la parodia y a la paronomasia y a la vez las practica, juega con el lenguaje —aunque se trate de juego muy serio—, hasta que logra introducir dos o tres

verdades en medio de la confusión y del caos. En efecto, Cabrera era ese hombre oculto detrás de sus gafas, de su nombre, de las palabras. De *sus* palabras. Son ellas, pues, las únicas que en verdad pueden conducirnos de nuevo hacia él. En ese texto, Cabrera lo explica:

«Para mí, como habrán visto (y oído), no hay más que escritura y parodia. No otra cosa hace el lenguaje (el español es, por ejemplo, una parodia del latín) que procede por la creación, la repetición y la destrucción para la creación».

6

Imaginemos a Guillermo Cabrera Infante de niño. Precoz. Astuto. Un tanto tímido. Recién llegado de Gibara a la capital cubana. Y quien descubre que en el lenguaje operan maravillas. Muchos años después, el novelista recuerda esos días y, al recomponerlos con palabras, los reinventa. «Era la primera vez que subía una escalera», escribe al inicio de *La Habana para un Infante difunto*: «en el pueblo había muy pocas casas que tuvieran más de un piso y las que lo tenían eran inaccesibles. Este es mi recuerdo inaugural de La Habana: ir subiendo escaleras con escalones de mármol».

El niño avanza, sube los escalones y al fin ingresa

en su nueva casa: Zuloaga, 408, la primera estación de su itinerario habanero. Y pasa de la niñez a la adolescencia. *La Habana para un Infante difunto* es una *Divina Comedia* invertida, un *Bildungsroman* desafortado, la crónica de una ciudad que ya no existe narrada por un muerto: ese Infante difunto que es, asimismo, un infante difunto: la crónica de un tiempo ido visto desde la niñez perdida, de la cual sólo quedan resquicios de memoria y palabras.

Si el sentido del humor que impregna esta temprana visión adolescente de Cabrera redime su aventura infernal es porque este periplo donjuanesco por La Habana —este fallido intento de convertirse en un don Juan en La Habana— está teñido por una densa melancolía, por las voces de esos tristes trópicos habitados por su protagonista. *La Habana por un Infante difunto* suena como una danza macabra, un réquiem por la juventud y por esa Habana que ya no existe más que en su imaginación, una búsqueda del tiempo perdido a ritmo de bolero, una parodia de novela picaresca y de manual erótico, y un recuento de cómo alguien encuentra, en las mujeres y el cine (y las mujeres *en* el cine), su única razón de existir.

El niño Guillermo pierde la inocencia al subir las escaleras de Zuloaga, 408: allí no sólo se convierte en hombre, sino en *voyeur*: uno de los mayores testigos —o habría que decir: espectadores— de La Habana del siglo XX.

El niño Guillermo se convierte en el joven Guillermo; un 25 de julio de 1941 traza la topografía de su nuevo hogar: un largo pasillo que conduce a una puerta cerrada, detrás de la cual se concentra la vida familiar, y, del otro lado, la gran «institución de La Habana pobre», el solar.

Solar. El joven Cabrera escucha esta palabra por primera vez, es el inicio de su aprendizaje literario. El nombre no puede ser más apropiado: no sólo un sitio destinado en principio a recibir el sol, sino a la convivencia, a la comunidad a ese ir y venir de chismes y cotilleos, de dimes y diretes, de palabras.

El primer personaje que el joven Guillermo conoce en La Habana, gracias a su padre, es un *guaguüero*. Moderno carón, barquero de las calles cubanas, Eloy Santos da la bienvenida no sólo al adolescente Guillermo, sino al Cabrera Infante que más de treinta años después intentará recuperar —o cantar o simplemente mirar— su ingreso en ese infierno que es también, a veces, un purgatorio y un cielo.

¿Quién es, pues, ese adolescente que llega a Zuloaga, 408? ¿Qué busca? Mujeres y películas, aunque no necesariamente en ese orden, O mejor: imágenes de mujeres, extraídas en ocasiones de la realidad y en ocasiones de la pantalla. Porque el joven Guillermo es un donjuán peculiar: no busca tanto seducir a sus vecinas y amigas como atrapar imágenes de ellas —construir escenas con ellas—, igual de enamorado de las estrellas de cine que de sus no menos espectaculares conquistas.

Cabrera Infante no establece una diferencia entre los fantasmas femeninos de los cines y las mujeres que lo acompañan: en ambos lados de la pantalla se opera el mismo milagro, la misma seducción. Las mujeres de *La Habana por un Infante difunto* comparten esta indefinición: las heroínas del celuloide se parecen peligrosamente a las hembras habaneras que las observan, y viceversa. Realidad y ficción no se confunden, se solapan: Guillermo necesita ir al cine con sus mujeres, seducir a sus mujeres en el cine, dejarse llevar por las mujeres al cine, único santuario moderno en que se glorifica a las diosas y en el que sus acompañantes se convierten en las sacerdotisas de su culto, en las vestales que le entregan a él, Supremo Pontífice, el fuego secreto, la luz primordial que ilumina la pantalla y vuelve reales

las pesadillas y los sueños.

10

Para Cabrera, el cine es el santuario moderno por excelencia. Un galerón oscuro, en donde los silenciosos asistentes glorifican a luz. En cada sala hay una comunidad de mirones que no cesa de admirar a sus dioses intangibles. El pueblo paga, calla y observa. Antes lo hacía frente a los abigarrados mosaicos o los frescos de catedrales e iglesias, mientras que ahora repite la operación en esas galerías en tinieblas, destinadas a glorificar seres tan irreales e inexistentes como los dioses del Olimpo.

Pero este sitio impoluto también es el lugar idóneo para la profanación carnal. Para el joven Guillermo, el cine se convierte en el templo de la sensualidad. Como en la Capilla Sixtina, los cuerpos que surgen ante sus ojos de cinéfilo le revelan su propia humanidad. Y entonces el cine se transforma, si no en burdel, al menos sí en el paraíso de los goces secretos, los roces, las caricias en medio de las sombras. Amantes reales y ficticios intercambian miradas de soslayo en las tinieblas.

11

El joven Guillermo transita de una casa a otra —de Zuloaga, 408 a Monte, 822—, de una palabra habanera a otra —de *solar* a *acesoria*—, de una película a otra, de una mujer a otra y muy pronto de un cigarro a otro.

12

Si para el joven Guillermo la casa de Monte, 822 es un intermedio, Zuloaga, 408 fue su universidad: la colmena donde desentraña a las mujeres o, mejor, donde descubre el deseo, o la frustración y el pasmo provocados por ese deseo, ese pozo sin fondo que nunca se llena.

Dominica, una mujer descaradamente fea, de cabeza y dientes grandes, es la primera mujer de su educación sentimental. Guillermo la visita de vez en cuando —no es uno de sus intereses primordiales, aclara este inconstante—, hasta que una tarde la encuentra en su casa, recién bañada, con el torso desnudo. El tímido Acteón se queda impávido ante su cuerpo lustroso y desnudo y feo, pero en todo caso demasiado desnudo para él. Para conjurar su turbación (o la turbación de excitarse no ante la

belleza, sino ante la simple desnudez de una mujer espantosa), Guillermo la convierte «en conversación».

Ambos hacen como si nada ocurriese, como si la situación fuera de lo más natural del mundo, y se dedican a charlar, por más que, como él mismo dice, la conversación sólo sea «un retazo» o «una cortina». ¿Y qué ocurría detrás de esa cortina? Ocurría el deseo ilimitado, el ardor, la contención. Guillermo y Dominica fingen y, para ocultar sus pensamientos y sus deseos, emplean las palabras, esas palabras que parecen siempre atravesársele a Cabrera en el camino. Las palabras que no sólo revelan sino enmascaran, y que en este caso velan y protegen y preservan.

La iniciación del joven Guillermo sigue en camino. Dominica le ha enseñado que el deseo no se funda en la belleza y que las palabras pueden ser tan esquivas como las mujeres.

13

Otro personaje memorable: la joven puta Etelvina. Guillermo tiene la obligación de despertarla todos los días tocando a su puerta. Una de esas veces, ella le abre, completamente desnuda —*La Habana para un Infante difunto* es casi un *strep-tease*, poco a

poco se despoja de sus ropas, de sus cortinas, de sus palabras-velo—, lo invita a su cama, se deja mirar, lánguida e inconsciente, mientras, claro, no hace otra cosa que hablarle a él de lo único que sabe, de lo único que conoce: el sexo. Nada más excitante que hablar de sexo —que apropiarse de las palabras del sexo— en compañía de una prostituta adolescente. Quizás para Cabrera Infante toda la literatura sea el eco de esa conversación perdida.

14

Una tras otra desfilan las mujeres por el solar habanero del joven Guillermo. Como en el célebre catálogo de Leporello, hay blancas, negras y mulatas, de todas las edades y profesiones, pero todas ellas parecen ser sólo espectros, sombras cuyo único objetivo es despertar el deseo cada vez más asiduo y fanático de Cabrera.

15

En *La Habana por un Infante difunto* Cabrera dedica un capítulo entero al «amor propio». A fin de cuentas el cine y la literatura, cuando uno se decide a

practicarlos y no sólo observarlos, son actividades igualmente secretas, lúbricas y solitarias.

16

La diosa suprema del panteón de Guillermo es Ingrid Bergman, vestal vestida, adorada por Cabrera desde su aparición en *El hombre y la bestia*, donde es «amada simiescamente por Mr. Hyde».

17

El joven Guillermo se enamora de Catia, otra de las mujeres que lo enloquecen, sólo que en este caso no es correspondido. Sale con ella, la mira en el *ballet* y en el cine, de donde huye, muerto de celos y de amor. Pasan diez años hasta que la vuelve a ver: Catia se ha convertido en «una mujer más bien baja, gruesa o por lo menos entrada en carnes, con una nariz larga y gorda y bulbosa» (o siempre fue así, pero antes la imaginación la transmutaba). El descubrimiento es portentoso. Dejemos que él mismo lo narre:

«Seguí mi camino cantando de alegre que iba; me había alegrado ver a Catia convertida en un

paradigma juvenil, de ideal femenino, de único objeto amoroso, en una cubana cualquiera, y fea para colmo; fue una alegría casi salvaje o por lo menos malsana, que duró todo el día».

Para Cabrera, la literatura puede recuperar el esplendor del pasado, pero también destruirlo sin remedio.

18

Dolido por algunas desventuras amorosas, Cabrera se burla del *Amor omnia vincit* de Virgilio. *La Habana para un Infante difunto* está escrita como una crónica de desengaños, aunque sea lo contrario: un catálogo donjuanesco teñido de melancolía, de esa tristeza que se siente y exagera al no poseer lo que se desea —a todas las mujeres que se desean— pero que no es menor que la tristeza del auténtico Don Juan.

19

Por fin una mujer, «la muchacha más linda del mundo», tiene el privilegio de desvirgar al joven Guillermo. Se llama Julia, pero él la bautiza Julieta.

Durante una de sus primeras citas, ella convoca a Guillermo a su casa y le pide que le lea *Ash Wednesday* de T. S. Eliot. Obediente, él recita lo mejor que puede. La referencia dantesca es obvia. Quizás Guillermo y Julieta sólo se equivocaron de libro.

20

La familia de Guillermo deja Zulueta, 408, y se muda a un apartamento en El Vedado. Allí ocurre uno de los hechos más trascendentes en la vida de Cabrera: en «esa atalaya amorosa» descubre el «arte de mirar». Antes era afición, hoy es arte. El joven Guillermo mira y mira y mira a Isabel Miranda, la doctora Isabel Miranda, su profesora de bachillerato. Desde entonces Cabrera no deja de hacerlo: mirar, mirar, mirar... Toda su obra, y acaso toda su vida, no es otra cosa: la profunda y abierta y obsesiva mirada de un hombre capaz de traducir la luz en palabras.

21

«Hay algo vulgar en el amor», escribe Cabrera. Pero más adelante añade: «No es que yo tenga nada

contra la vulgaridad. Al contrario, nada me complace más que los sentimientos vulgares, que las expresiones vulgares, que lo vulgar. Nada vulgar puede ser divino, es cierto, pero todo lo vulgar es humano».

Una verdadera *ars poética*.

22

Acaba *La Habana por un Infante difunto* y termina la adolescencia. Vienen los años estudio, el periodismo, el trabajo. La primera vez en que el poder lo amenaza y detiene a causa de sus palabras vulgares, las *English profanities* de un cuento, su oposición verbal a la tiranía de Batista. Los años revolucionarios. Ya no sólo ver cine, sino mirarlo. El joven Guillermo se transforma en G. Caín. Celebra el triunfo de los Barbudos. *Lunes de Revolución*. Años turbulentos, febriles, trágicos. Años de desencanto. Conoce a Miriam Gómez. Gana el Premio Biblioteca Breve. Es agregado cultural del régimen castrista en Bélgica. Años de iluminación. Y, sobre todo, años del exilio.

23

«Salí de Cuba el 3 de octubre de 1965: soy cuidadoso con mis fechas. Por eso las conservo», escribe Guillermo Cabrera Infante en *Mea Cuba*:

«Cuando dejé Cuba en 1965, cuando salí de La Habana el 3 de octubre de 1965, cuando el avión despegó del aeropuerto de Rancho Boyeros a las diez y diez de la noche del día 3 de octubre de 1965, cuando pasamos el *point of no return* a las cuatro horas de vuelo (no era la primera vez que yo viajaba entre Cuba y Europa y sabía que un poco más allá de las Bermudas el avión no puede ya volver a Rancho Boyeros, pase lo que pase), cuando por fin me zafé el cinturón de seguridad y miré a mis hijas dormir a mi lado y tomé el maletín de nombre irónico, mi *attaché-case*, y lo abrí para echar una mirada tranquilizante a las cuartillas irregulares, clandestinas, destinadas a convertir *Vista del amanecer en el trópico* en *Tres tristes tigres*, supe entonces cuál era mi destino: viajar sin regreso a Cuba, cuidar de mis hijas y ocuparme de/en la literatura».

Guillermo ya no volvió a La Habana, a su Habana, a la Habana que vio como adolescente y joven, a La

Habana recordada por un Infante difunto, a esa Habana que ya sólo es un producto de su nostalgia y sus parodias.

Con la muerte de Guillermo Cabrera Infante también muere el joven Guillermo, ese adolescente que descubrió el deseo y la mirada en las calles de La Habana. La pérdida es irreparable. Por causa de su muerte, «Cuba ya no es Cuba».

25

El sueño habrá de cumplirse. El joven Guillermo regresará a La Habana.

EL UNIVERSO DUPLICADO

1. Retrato del artista perverso

La primera ocasión en que vi una imagen de Juan García Ponce fue en una fotografía en el hoy desaparecido Centro Mexicano de Escritores, cuyas becas tuvo en 1957 y 1963. Delgado y de rasgos finos, con un cabello negro que brilla a contraluz, viste un traje gris y una corbata oscura; tiene unos veinticinco años y quien lo viera por primera vez no tardaría en suponer que se trata de uno de los jóvenes educados y arrogantes que presiden la vida social mexicana en los cincuenta. Pero, más allá de las apariencias, en él se incubaba ya el germen del conspirador. Como muchos creadores de su estirpe, García Ponce es un aventurero, un trasgresor.

Volvamos a la fotografía y concentrémonos en sus ojos, sus pupilas alertas y su rictus impaciente. Como los miembros del grupo de *Contemporáneos*, a los cuales dedicó muchas páginas, García Ponce sabe que es necesario perderse para reencontrarse, y esa pérdida dará lugar a una voluntad crítica sin límites que lo lanzará hacia confines que la mayor parte de

sus contemporáneos prefiere evitar. Su búsqueda nunca es una mera divagación, sino una puesta en riesgo. Examina la pintura, la literatura, la filosofía. Pocos escritores mexicanos pueden jactarse como él de haber descubierto —redescubierto para la lengua española— a tantos escritores y pintores: Robert Musil, Paul Klee, Thomas Mann, Balthus, Herbert Marcuse, Heimito von Doderer, Leonora Carrington, Pierre Klossowski.

Para referirse a Mann, García Ponce escribió unas líneas que son un retrato de sí mismo: «Sería ilusorio pretender que en este continuo descenso hacia las profundidades no hay una cierta simpatía por la oscuridad que el artista puede, quizás, empeñarse en ocultar sin lograrlo siempre, porque sus obras nos regresan, nos llevan, una y otra vez, al campo de lo oscuro. A través de su trato, nos acostumbramos a transitar, cuidadosamente protegidos por la bella forma, en lo oscuro, en la zona sagrada de lo prohibido, no porque se trate de ignorar su carácter negativo, sino porque el artista se complace en esa negatividad, porque en él hay una innata simpatía por esos terrenos peligrosos que no se deben frecuentar desde el tiempo de la civilización, que son enemigos de la cultura y se mantienen fuera del orden».

Estas palabras no sólo reflejan la empresa personal de García Ponce, sino la de sus compañeros de generación o, más valdría decir, de viaje. Cómo él mismo contó en *Pasado presente*, todos estaban

contaminados por la misma insatisfacción: Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo o Huberto Batis, la generación de la Casa del Lago en pleno. El siniestro destino que los amenaza tampoco perdona a García Ponce y la enfermedad lo devora desde joven.

Él, que tantas páginas dedicará a la sensualidad, queda atrapado en su propio cuerpo.

La esclerosis lo condena a una silla de ruedas, pero no le arrebató la libertad. En tanto, su obra narrativa se multiplica: encerrado en un mundo mínimo, se rebela y crea otros. Desde su reclusión, García Ponce amplía el universo para que sus lectores podamos habitarlo. Decenas de páginas surgen de su mente y de sus labios: cuentos como «El gato» o «La noche», novelas como *Figura de paja*, *La presencia lejana*, *La cabaña*, *La invitación*, *De ánima*, *Inmaculada o los placeres de la inocencia* y su obra maestra, *Crónica de la intervención*.

2. La división primigenia: El novelista y el lector

Crónica de la intervención no es una novela, ni un sistema narrativo, ni siquiera un libro: entramos, casi sin darnos cuenta, en un universo paralelo con sus propias leyes, sus causas y razones, y en especial con

sus extraños habitantes. Es un mundo aparte, que contiene algunas semejanzas con el nuestro, pero que posee otra lógica; advertimos ciertos destellos que hacen que nos reconozcamos o reconozcamos parte de nuestra historia, pero se trata de una apariencia.

Otro hombre, que imagino igual a mí (o al menos parecido), crea un mundo similar al que yo conozco, un espacio que me parece familiar y en el cual me adentro si sigo sus indicaciones. Es un demonio (casi un dios): me invita a abandonar la realidad, mi realidad, para pasar a la suya, a su piel. Mientras leo, el novelista se apodera de mí, me invade, me posee. Leo y estoy endemoniado, no me pertenezco, me desgajo.

Leo y entro en un universo, el de la novela, ansioso por encontrar puntos de referencia que me permitan seguir avanzando. No hay salida. Él me inventa y yo lo invento a él: somos dos y somos uno, idénticos y distintos, emparentados por el libro que él ha escrito y que yo leo, que yo leo y por eso se escribe.

Yo y el novelista: Narciso frente a su imagen. Los platónicos contaban la historia de un dios que dividió a los seres humanos en mitades y que a partir de entonces buscan unirse mediante el sexo. Leer también es hacer el amor: se desea al otro, se desea ser otro, aunque esta precaria unión apenas dure. Obsesionados, enfurecidos, insistimos en ser uno solo para comprobar la inutilidad de la empresa. Autor y lector jamás nunca lograrán acercarse. Triste

verdad: nada real nos une a los otros, menos aún a la imagen del *alter ego* que encontramos en la lectura. Ni el sexo ni el lenguaje consiguen reintegrar el paraíso perdido. Podemos reconocer, allí, en los otros, en el cuerpo y la mente del novelista, a alguien cercano, pero nada puede aproximarnos a él.

«¿Pero quién es el novelista? —se pregunta García Ponce en *Crónica de la intervención*—. Alguien organiza una cierta trama y va trazando su desarrollo. Así, obliga a que se muestren diferentes figuras que van ocupando su lugar en el enredo y se hacen existir como retratos psicológicos en cuya verosimilitud descansa la posibilidad de interés de esa trama; pero el lector no puede dejar de advertir que, en el mejor de los casos, sólo está cediendo al atractivo que la habilidad del narrador puede otorgarle a esos sucesos para permitir que, a través de ellos, se muestre un núcleo central de obsesiones que constituyen el verdadero motivo de la historia y se disimulan entre los demás acontecimientos, que, de este modo, junto con la curiosidad del lector, no son más que el pretexto para exteriorizar esas obsesiones». Y agrega: «El que lee, si el novelista logra su propósito, no es más que su instrumento; pero al entregarse a una realidad ficticia le da realidad, convirtiéndose a través de ella en el depositario de esas obsesiones. Un doble proceso de divulgación y ocultamiento se realiza de esta manera. Pero si las obsesiones pueden llegar a hacerse

visibles, la identidad del novelista permanece secreta detrás de ellas, en última instancia son sólo las obsesiones las que la determinan y en su misma identidad impiden fijarla porque son ellas las que en verdad existen, como alimento para crear el pretexto que hace posible la lectura».

El autor reconoce su poder y sus limitaciones. Controla al lector, se esconde detrás de las palabras, hace creer que cuanto sucede es real, devela sus obsesiones; sin embargo, también debe permanecer oculto, indescifrable. El novelista no tiene nombre: es un espíritu, una marca. Es el *otro*. «El autor permanece siempre oculto, aunque está en todas partes. ¿Pretende acaso ocupar el lugar de Dios?», insiste García Ponce. Pero, gracias a la creación, ese dios *interviene* en el mundo: inventa el escenario e inventa a sus criaturas y las coloca en un juego interminable. Al lector no le queda otro remedio más que buscar el origen de esa intervención: conocerla, descubrirla, desvelarla.

3. La pérdida del paraíso

Publicada en España en 1982, reeditada por la Secretaría de Educación Pública en 1992 y por el Fondo de Cultura Económica en 2001, *Crónica de la intervención* es, al lado de *Terra Nostra* de Carlos

Fuentes y de *Palinuro de México* de Fernando del Paso, una de las novelas más ambiciosas de la literatura mexicana. Trigésimo segundo libro en la amplia producción de García Ponce, constituye una amplia exposición de su manera de ver el mundo, el amor, el erotismo y la identidad. Es también un homenaje a sus autores predilectos —Pavese, Musil, Mann y Klossowski— y una revisión de los años sesenta. Lejos estamos, en cambio, de una novela de ideas: nos hallamos más bien frente a un espacio en el cual las acciones de los personajes son capturadas desde un punto de vista analítico, donde acción y reflexión se entreveran. El flujo narrativo está dominado por una densa capa conceptual que no intenta explicar lo que ocurre, sino convertir a los acontecimientos en pretexto de una meditación sobre el sentido de lo narrado.

El asunto principal, rodeado por infinidad de historias que se cruzan y yuxtaponen, es la vieja historia del doble, el *Dopplegänger* de la tradición alemana, la fábula de Narciso y la idea del amor y del arte como posibilidades de duplicación. Mariana y Maria Inés son dos mujeres idénticas que ejercen un singular poder de atracción sobre quienes las rodean. Cada una desconoce la existencia de la otra, pero su unión es un paso necesario e inevitable para la reafirmación del mundo. De su encuentro o colisión dependerá el futuro del sistema.

En torno a ellas destacan dos personajes

masculinos que contrastan con la omnipotencia de su feminidad dividida: Esteban y Anselmo. Gracias a ellos, el dúo se convierte en un cuadrángulo, en donde Anselmo es una especie de motor inmóvil mientras que Esteban es el principio activo. Si el novelista es el dios oculto que está en todas partes y del que no se puede hablar —el inefable—, Anselmo representa a la inteligencia pasividad y Esteban al demiurgo que interviene en la trama. Presencias ineludibles en la novela, estas tres imágenes configuran una trinidad herética, cuya importancia sólo puede medirse en relación con la fuerza telúrica de las dos mujeres que los acompañan.

La noción de lo sagrado impregna los actos de los cuatro personajes. Mariana y María Inés son dos personas y a la vez una misma y el mundo de la novela permanece dividido hasta que estas al fin se encuentran. Mientras tanto, reina el caos. Potencias místicas, las dos mujeres representan la *coincidentia oppositorum*, para usar la conocida proposición de Nicolás de Cusa. Los esfuerzos de Esteban, como fuerza actora, y las preocupaciones místicas y filosóficas de Anselmo, propiciarán su encuentro.

Fray Alberto, primo de José Ignacio Gonzaga, el esposo de María Inés, escribe en su diario, citando a Plotino: «Perdido lo Uno, quizás lo que nos quede es el no-ser, que sería, de acuerdo a mi regular interpretación, el cuerpo. Pero ese cuerpo no puede tener una identidad única. Sería una *contradictio in*

adjecto. Vuelvo a las *Enéadas*: “No hay un punto en el que uno pueda fijar sus propios límites como para decir *hasta aquí soy yo*”». Ni tampoco que, viendo a María Inés, le diga: «Tú eres la presencia de lo sagrado». El espacio y el tiempo se han roto por la separación de los dos principios, de las dos mujeres. No hay sino cuerpos dispersos, frágiles, a merced del deseo; así son las dos mientras no se conocen: sutiles, débiles, asoladas por su voluntad de gustar. «Pero ¿quién soy yo?», se preguntan, una y otra vez. La respuesta es que sólo son sus cuerpos: sus espigadas figuras, su cabello castaño corto, sus largas piernas, sus senos pequeños y separados, las bragas negras que siempre usan las dos.

Escribe Joseph Campbell: «Aquí está la paradoja básica del mito: la paradoja del foco dual. Así como al iniciarse el ciclo cosmogónico es posible decir “Dios no interviene” pero al mismo tiempo “Dios es el creador, protector, destructor”, así en esta coyuntura crítica en que lo uno se convierte en muchos, el destino “sucede”, pero al mismo tiempo “es provocado”. [...] Pero lo que experimentan esas criaturas divididas que pasan velozmente es una terrible algarabía de dolor y de gritos de batalla». La división es siempre un desgarramiento.

El libro se centra en el problema de la diseminación: cómo acercar el mundo del novelista al del lector, cómo acercar a Mariana y María Inés, cómo unir acción y pensamiento, cómo saber, a fin de

cuentas, quiénes somos y hasta dónde llegamos ante los otros. El misterio de la separación sólo puede resolverse —y resolver la novela— mediante la reintegración. Nos hallamos frente a un yo dividido, como lo llama Jung: un ser en crisis que está en permanente búsqueda de la «totalidad psíquica». Frente a la dispersión, es necesaria la *complexio oppositorum*, el *mysterium conjunctionis*.

La idea es antigua: reencarna la dualidad del bien y el mal, Dios y Mefistófeles (la referencia a Goethe no es gratuita; Fray Alberto, al mirar a María Inés, grita: «El eterno femenino»), conocida por todos los pueblos primitivos. La unidad de la mente, como la unidad de lo divino y lo humano representado por Cristo, sólo es posible mediante esta reintegración. La tarea de Anselmo, por acción de Esteban, será propiciar la trágica y efímera unión de Mariana y María Inés.

4. La identidad del yo dividido

¿Quién es María Inés? ¿Quién Mariana? Ellas mismas lo desconocen. Son un puro vaivén del deseo, cuerpos asolados por el sexo, necesitados de cariño y sobre todo de demostrar su capacidad de seducir. «Me gusta gustar», le dice Mariana a Esteban, pero también podría hacerlo María Inés.

«Entonces, las imágenes mienten y sin embargo, se busca la imagen porque no se tiene otra cosa; pero además también porque es bella y precisa, porque contradice la realidad del mismo modo que Mariana niega a María Inés mientras María Inés rehace a Mariana, aunque tantas veces, en cada uno de sus gestos, en su mera y simple manera de estar, María Inés sea Mariana y Mariana es María Inés, dado que todo cambia, se afirma en la transformación y es imposible apresarlos», escribe García Ponce.

Ninguna se reconoce a sí misma, necesitan la intervención de los otros —y del arte— para reafirmar su existencia, para comprobar que su carne, ávida de deseo, necesita un alma. Como imágenes, como objetos, no resisten la tentación de entregarse a los juegos sexuales de los otros; no lo hacen para provocar a los demás —para ellas el amor es otra cosa, real e indiscutible, y nada tiene que ver con esto—, sino por una necesidad íntima de afirmación.

«Una sola imagen con un cuerpo doble. El retrato y el modelo confundidos hasta el extremo de que nunca podrá saberse quién estaba en el principio y sólo existe en la imagen», dice fray Alberto. ¿Quiénes son ellas, insisto? María Inés es la esposa de José Ignacio Gonzaga, rico industrial que, como la mayor parte de los personajes, ahora trabaja en la organización de un Festival Mundial de la Juventud que resulta fatuo identificar con el comité organizador de los Juegos Olímpicos de 1968.

Por su parte, al comenzar la novela Mariana es la amante de Anselmo, quien, ya desde el primer capítulo, se la presenta a su amigo para poder observarla en un escabroso *ménage à trois*. «Con Esteban», el capítulo inicial de la novela, inicia con una frase de Mariana dirigida a los dos hombres: «Quiero que me cojan todo el día y toda la noche», divisa de las acciones de las dos mujeres que será repetida como un acto ritual que habrá de salvarlas y condenarlas.

A partir de ese encuentro, Esteban se empeña en repetir la hierofanía operada en el cuerpo de Mariana: la mujer como centro de una ceremonia orgiástica en la cual ella es la hostia y donde los invitados, entre los que se encuentra el propio fray Alberto, participan de su cuerpo. *Performance* similar a los juegos surrealistas y a los eventos pánicos, la experiencia narrada por el sacerdote en su *Diario* ofrece una desoladora imagen de los personajes en busca de lo sagrado.

De Mariana podría decirse lo mismo que de María Inés: insegura y frágil, seductora implacable, objeto de las miradas y los deseos de los demás, inteligente y cruel, obsesionada con reconocerse. ¿Resulta imposible caracterizarlas, conocer sus verdaderas esencias? Cuerpos móviles, ánimos perturbados, pasión de los demás que ellas provocan, disfrutan y luego miran con distante resentimiento, su alma dividida impide cualquier presencia en el mundo

real. No son personajes sino imágenes inventadas por el deseo de los otros. Como dice Esteban al final del primer capítulo: «Nada es real, nada existe. Todo se inventa».

5. La reintegración

Aunque estudió en la facultad de Filosofía y Letras, como otros de los personajes de la novela, Esteban se dedica a la fotografía. Las imágenes que toma de María Inés y de Mariana —imágenes de imágenes— serán el primer vínculo que las acerque.

En el pensamiento gnóstico, el mundo se crea cuando el uno se divide en lo múltiple: el tiempo nace a partir de esa ruptura primordial. La tarea de los hombres —en este caso Esteban— consiste en reintegrar la eternidad representada por María Inés y Mariana. Al igual que en la misa cristiana, cuando en el momento de la consagración Dios se encarna en el pan y el vino, el novelista, al propiciar su unión con el lector, y Esteban, al acercar a Mariana y a María Inés, hacen que el Verbo se vuelva acción y que el universo recobre su punto de equilibrio.

Esteban es el vértice entre dos mundos: por un lado el polo Anselmo/Mariana y por el otro el José Ignacio/María Inés. Después de hablar con una y con otra, Esteban, quien para entonces ya es amante de

Mariana, organiza el encuentro con la ayuda casi sobrenatural de fray Alberto. Este se lleva a cabo en el interior de una iglesia: Mariana atisba la figura de María Inés. A diferencia de lo que ocurre en *La doble vida de Verónica* de Kieslowski, aquí la visión del doble acentúa el desorden. En cuanto los demás se enteran del fenómeno, el problema de la identidad, antes sólo de ellas, los impregna como una maldición. Tanto Esteban como José Ignacio —e incluso fray Alberto— sienten la repentina necesidad de acostarse con *la otra*, con la doble. En ellas la tentación no es menor. La propia María Inés se lo dice a su marido: «Quiero acostarme con Esteban y voy a hacerlo, pero quiero hacerlo con tu autorización».

Paradójicamente, es José Ignacio quien busca a Mariana y se acuesta con ella. Al terminar, ella le pregunta: «¿Con quién estuviste?», y él responde: «Contigo, sólo contigo, pero a condición de que tú nada más seas tú». Los equívocos, la imposibilidad de permanecer con ambas, de comprender el misterio, destruyen a Esteban, Anselmo, José Ignacio y fray Alberto en su desesperado anhelo de la unidad. Hasta que por fin las dos se colocan una frente a otra:

«—Ya te había visto —dijo María Inés.

»—Yo también —contestó Mariana.

»Con un gesto simultáneo, absolutamente mecánico y sin sentido, las dos levantaron el brazo y durante un breve instante se estrecharon la mano. Fue como si

una figura con un cuerpo sólido hubiera atravesado un espejo, sin que este representara ningún obstáculo, para encontrarse con su propia imagen. La unión de las manos es la que era imposible, no el gesto que llevó a una hacia la otra. Luego fueron otra vez dos cuerpos».

La evocación narcisista se resuelve en esta extravagante hierogamia, en este matrimonio sagrado entre las dos: «Los pechos de las dos se rozaron apenas. Con el torso desnudo se besaron en la boca, abrazándose estrechamente. Después...». Y en esos puntos suspensivos se halla el misterio, de lo que no se puede hablar, lo incognoscible. «Esteban y José Ignacio pudieron contemplar y conocer a través de la contemplación la imposible posesión de Mariana y María Inés por sí mismas». A partir de este momento los cuatro se unen en comunión con lo sagrado, con lo prohibido, al tiempo que intentan resistir el deseo que los impulsa. Pero todo resulta inútil: su salvación sólo puede venir de afuera, del mundo, de la historia.

Recordémoslo: estamos en un país que celebra su desarrollo económico con la organización del Festival Mundial de la Juventud. Cuando nadie lo imagina, toma forma un desorbitado movimiento estudiantil que pone en duda la estabilidad del régimen. Como dice Octavio Paz: «El sentido profundo de la protesta juvenil consiste en haber opuesto al fantasma implacable del futuro la realidad improbable del ahora. La irrupción del ahora

significa la aparición, en el centro de la vida contemporánea, de la palabra prohibida, de la palabra maldita: *placer*».

Entre la Olimpiada y Tlatelolco, los personajes de *Crónica de la intervención* viven un tiempo mítico. El sacrificio de los estudiantes el 2 de octubre irrumpe en la trama: Anselmo y Mariana mueren en la matanza del 2 de octubre.

María Inés vuelve a estar sola, dueña otra vez de su cuerpo y de sus gestos, única en un mundo que efectivamente ha perdido su *otro yo*, sometido a la brutalidad del gobierno. Pero el mundo de afuera también se incrusta brutalmente en su mundo: Evodio Martínez, el chofer enloquecido tras un largo proceso de esquizofrenia que, sin saberlo, la propia María Inés se ha encargado de acrecentar, asesina a José Ignacio. La demencia penetra en su microcosmos y lo destruye. Tanto el mundo externo como su intimidad quedan destruidas por culpa de dos monstruos: Díaz Ordaz y el solitario chofer. Esteban y María Inés se quedan solos, unidos por la ciega voluntad de esa Historia que no les pertenece. Son seres incompletos, vacíos, que sólo encuentran consuelo en los recuerdos.

Abatidos, Esteban y María Inés no son mejores que antes, ni distintos, ni siquiera superiores —María Inés, en el último capítulo, cuando ya está con Esteban, vuelve a entregarse a otro frente a él—, pero al menos saben quiénes son. Su identidad ha

quedado señalada en sus cuerpos con la sangre de las víctimas. Y García Ponce concluye: «Tal vez de lo monstruoso florezca lo perfecto».

UNA POÉTICA DE LA NEUROSIS

Hace años era común escuchar que Jorge Cuesta era el único escritor mexicano con leyenda. A partir de los años cincuenta, esta aseveración quedó desmentida por un grupo de escritores mexicanos que también se vieron rodeados por una leyenda negra que los persigue desde entonces. No es casual que estos nuevos escritores malditos se sintieran cercanos a los miembros del grupo de *Contemporáneos*: unos y otros continúan la tradición heterodoxa que aparece con cierta regularidad en medio de la corriente principal de la literatura mexicana. A diferencia de los escritores oficiales o semioficiales tan comunes en la vida cultural de nuestro país, estos otros han construido sus vidas y sus ideas a contracorriente, enfrentados a un medio hostil que no ha dudado en execrarlos y en llenarlos de epítetos. Casi pareciera como si la cultura mexicana, al menos en los dos últimos siglos, tuviera que definirse a partir de este apresurado enfrentamiento de bandos.

Amparados por figuras como Jaime García Terrés, Tomás Segovia y Fernando Benítez, los miembros de la Generación de *Medio Siglo*, de la *Revista*

Mexicana de Literatura o de la Casa del Lago —de acuerdo a la clasificación por época, medio de difusión o lugar de reunión— trastocaron las anquilosadas estructuras culturales y literarias del país. Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, José de la Colina, Carlos Valdés, Huberto Batis y Salvador Elizondo, desde perspectivas distintas, llevaron a sus últimas consecuencias la modernidad mexicana anunciada por Octavio Paz, Tomás Segovia y Carlos Fuentes. Este cambio implicó, para la mayoría de ellos, experimentar no solo con ideas novedosas y arriesgadas, sino con sus vidas. Su aventura espiritual fue también una ordalía que les valió tanto enfrentamientos con el poder político como extremos de angustia física y moral.

En los años sesenta estos escritores emprenden sus batallas más significativas. Su modesto origen había sido una revista estudiantil, llamada precisamente *Medio Siglo*, iniciada por algunos de sus miembros entre 1951 y 1952, en la Facultad de Derecho de la UNAM, bajo el impulso de Mario de la Cueva. Con las direcciones sucesivas de Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo, *Medio Siglo* tuvo entre sus colaboradores a escritores y políticos como Javier Wimer, José Emilio Pacheco, Marco Antonio Montes de Oca, Carlos Monsivais, Miguel de la Madrid, Rafael Ruiz Harrell, Miguel González Avelar, Arturo González Cosío, Salvador Elizondo, Sergio Pitó. En

sus dos épocas, *Medio Siglo* apareció sin periodicidad fija entre 1951 y 1957.

Posteriormente algunos de sus colaboradores se integraron en la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo y dirigida posteriormente por Tomás Segovia y Juan García Ponce. En ella los más jóvenes —en especial Melo, García Ponce y Elizondo— hallarían el terreno propicio para la crítica. En esa época entablaron contacto con estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras y comenzaron a trabajar para la Universidad —y a colaborar en la revista *Universidad de México*—, bajo la guía de Jaime García Terrés, entonces director de Difusión Cultural. Otro de sus espacios de expresión era el suplemento «La Cultura en México» que dirigía Fernando Benítez en el semanario *Siempre!*

Al tiempo que colaboraban en ambas publicaciones, escribían sus primeros libros. El cuento fue el género que exploraron con mayor denuedo en estos años: baste recordar «Imagen Primera» y «La noche» (1963) de Juan García Ponce, *La lucha con la pantera* (1963) de José de la Colina, *La señal* (1965) de Inés Arredondo, *El nombre es lo de menos* (1961) y *Crónicas de vicio y la virtud* (1965) de Carlos Valdés, *Los muros enemigos* (1962) y *Fin de semana* (1964) de Juan Vicente Melo y *Narda o el verano* (1966) de Salvador Elizondo.

A los treinta y tres años, Elizondo había publicado ya su obra cumbre: *Farabeuf o la crónica de un instante*, una de las mejores novelas que se han escrito en México. Al año siguiente, la aparición de *Narda* significó el regreso de Elizondo a sus fuentes primarias. Comparados con *Farabeuf*, los cuentos de *Narda* podrían parecer ingenuos; su técnica narrativa es casi tradicional, ajena a los bruscos desasimientos de tiempo y perspectiva de la novela; poco se advierte en ellos de las obsesiones metanarrativas y un tanto neuróticas que aparecerán en sus posteriores libros de relatos: *El retrato de Zoé y otras mentiras* (1969), *El grafógrafo* (1972) y *Camera lucida* (1983).

Justo porque nos enfrentamos a textos que se hallan en los inicios de la carrera literaria de Elizondo, es posible advertir los ovillos temáticos que habrán de desplegarse en su obra, así como las rutas que prefirió no seguir y las posibilidades que dejó sin explorar. Aunque de algún modo *Narda* parezca el libro más convencional y predecible de su autor, contiene ya, en estado embrionario, la mayor parte de las obsesiones temáticas y estructurales que lo caracterizarán en el futuro; es más, gracias a su frescura y a su relativa inocencia, permiten reconocer los fundamentos de su poética.

«Puente de piedra» es el primer cuento del volumen. En él están presentes ya algunos temas centrales de Elizondo: las parejas desgajadas, la

incapacidad de comunicación entre quienes se aman —o dicen amarse—, la obsesión por los ritos y las ceremonias y la aparición de lo monstruoso en la vida cotidiana. La anécdota es simple: el narrador tiene una compañera de la que está a punto de separarse; para hacerlo, celebra una especie de ceremonia mental que poco a poco se destruye al contacto con la realidad; al final, la aparición de un niño albino y deforme termina con cualquier vestigio de amor en la pareja.

En el estilo de «Hills Like White Elephants» de Hemingway, los verdaderos sentimientos de la pareja permanecen escondidos detrás de palabras y gestos sin significado. El narrador planea neuróticamente los pasos de su rito, imagina las reacciones de la mujer, trata de manipular las situaciones para adecuarlas a sus fines; el amor parece lo de menos, es el pretexto que une a dos seres confusos. Quizá lo más interesante de «Puente de Piedra» sean los detalles, los atisbos que nos permiten observar cómo un enamorado no es capaz de amar a su mujer si no la violenta.

La pareja va de picnic, compra queso y vino y se tiende sobre la yerba, neuróticamente obsesionada con practicar los mismos actos de costumbre aunque ya carezcan de todo sentido, como si no quisiesen reparar en que la cotidianidad devora la brillantez de cualquier acto. Por ello resultan patéticos los cuestionamientos —las súplicas— con las cuales el

narrador insiste en acorralar a la mujer: «¿Verdad que eres mía? Dime que eres mía. Dime que me amas». Frases retóricas, sin respuesta posible, que la mujer evade y que sólo muestran la desesperada irritación del narrador. El amor no existe porque no hay palabras que lo describan; el amor se ha agotado porque los personajes son incapaces de hacerse las preguntas adecuadas. En semejante situación, el narrador no tiene más remedio que escapar de la belleza artificial de la escena. En una línea llena de la morbosidad amorosa típica de Elizondo, el narrador asienta: «Cada vez que pensaba que ella era un ser enfermizo la amaba más».

Lo extraño y lo absurdo son elementos inherentes a las relaciones de pareja, como si el solo hecho de imaginar una vida en común contuviese ya el germen de la demencia. Justo cuando el narrador intenta escuchar las palabras de la mujer que con un *Sí, te amo, soy tuya* lo devuelvan al pasado y a la seguridad perdidos, hace su aparición la figura del niño bestial: una mezcla de enano, ángel y monstruo—como uno de esos mensajeros de la antigüedad—que revela la monstruosa relación que mantienen los personajes. Tras la aparición de este enviado celeste o infernal, no queda sino renunciar a lo que se tiene—se cree tener— y aceptar la insignificancia de la voluntad.

En contraste con el anterior, el segundo relato del libro, «En la playa», sólo resulta efectivo gracias a

su construcción formal. La anécdota no sólo es sencilla, sino casi inexistente: Van Guld persigue a un gordo en una lancha hasta una isla; cuando al fin lo encuentra, lo mata. Con una técnica que proviene del montaje cinematográfico, Elizondo crea un espacio de suspenso, novedoso para su época, que sin embargo no ha resistido el paso del tiempo.

Las preocupaciones temáticas de Elizondo se concentran en el cuento que da título al volumen. Al contrario de lo que afirman críticos como Dermot F. Curley, creo que si bien algunos momentos la narración pierde el ritmo vertiginoso de otros textos de Elizondo, no se trata de un cuento malogrado; más bien sucede que su extensión, cercana a la *nouvelle* francesa, plantea desafíos distintos a los de las ficciones breves. «Narda o el verano» es el recuento de una aventura erótica entre dos amigos, una bella mujer suiza y un negro enamorado de ella, en la cual los polos de pasión erótica se encuentran atrofiados desde el principio y donde la ambigüedad es el único sentimiento posible. Max y el narrador pasan sus vacaciones en una pequeña *villa* italiana y «un poco por curiosidad, pero también, claro está por economía», deciden compartir una sola mujer entre los dos. Una vez instalados, recorren los bares de Bella Mare hasta descubrir a una mujer llamada Elise, amante del negro Tchomba, la cual ha decidido cambiar su nombre por el de Narda, «un nombre diáfano y firme a la vez».

A partir de aquí, la invitación al juego erótico se convierte, como en muchos textos de Elizondo (y de García Ponce), en una serie de ritos de paso, sentimientos encontrados y mínimas traiciones que no pueden resolverse sino en la muerte. No es que el amor no importe —acaso importe demasiado—, más bien se vuelve moldeable y mezquino como los personajes que lo experimentan —y la utilización de este verbo no es gratuita—. Como en un folletín sentimental o en una película pornográfica italiana, Narda muere a manos del despedido Tchomba —suponemos—, luego de provocar y enfrentar a los dos jóvenes vacacionistas. Nada hay aquí ingenuo: la muerte de Narda apenas tiene relevancia, lo trascendente es el desarrollo de la pasión —de una pasión hueca como quienes la padecen—, la insensibilidad y la insipidez inalterada de los personajes. En Elizondo las iluminaciones ocurren a la inversa que en las religiones: en vez de exaltar a quienes las sufren, sólo los vuelve más estúpidos.

Los dos textos que cierran el libro, «La puerta» y «La historia según Pao Cheng», son piezas menores. En el primero, una mujer loca intenta salir de un manicomio (no hay que olvidar que Elizondo estuvo en uno). La atmósfera enrarecida y la capacidad del autor de sumergirse en la locura —lenta y sinuosa, parca— confieren a la narración una textura asfixiante en un par de páginas. Por su parte, «La historia según Pao Cheng» prolonga las fabulaciones

metanarrativas de Elizondo —escribo que escribo que escribo— que ya había desarrollado con maestría en *Farabeuf* y que repetirá, por culpa de la maldición escrita en este cuento, de *El Hipogeo Secreto* a *El grafógrafo*.

La neurosis se caracteriza por ideas obsesivas — esos estribillos que el paciente no puede alejar de su cabeza—, obsesiones filosóficas, también llamadas manías interrogantes, escrúpulos maniáticos, ideas de culpabilidad, impulsos, dudas y hábitos forzados o ceremoniales, es decir, aquellos ritos que el paciente practica devotamente sin ninguna obligación real. Cada uno de estos síntomas parecería un derrotero estético en la obra de Salvador Elizondo: encontramos esas obsesiones en toda su obra narrativa; del mismo modo, sus historias y personajes están llenos de dudas y razonamientos absurdos, de impulsos irracionales y temores infundados, de mundos vueltos sobre sí mismos y de *mottos* que se repiten, como una cantinela, hasta el infinito, por no hablar del regusto permanente por las ceremonias personales que con singular pasión llevan a cabo sus personajes. Encerrado en el asfixiante universo del arte, Elizondo trastoca estos abismos para crear una poética de la neurosis —de la extrañeza y del detalle— capaz de articular una de las obras más poderosas que se han escrito en México en el siglo XX.

SIETE VARIACIONES SOBRE TEMAS DE SERGIO PITOL

Tema I

«Los caminos de la creación son imprecisos, están llenos de pliegues, de espejismos, de demoras. Se requiere la paciencia de un ángel, una buena dosis de abandono y, a la vez, una voluntad de acero para no sucumbir a las trampas con que el inconsciente se encarga de obstaculizar al escritor su camino».

Sergio Pitól es una de esas figuras mayores que aparecen de vez en cuando, casi milagrosamente, en la literatura mexicana. A través de los años, Pitól ha sorteado innumerables obstáculos y se ha convertido en el gran sobreviviente de su generación. Después de varios años de permanecer como un «escritor secreto», alejado de México, por fin ha obtenido algo mucho más importante que el reconocimiento de la crítica: miles de lectores que ahora forman una especie de cofradía que se multiplica a diario, y para la cual sus cuentos, novelas y ensayos no sólo son

una inagotable fuente de placer, sino un mapa del universo.

Su obra mayor —o al menos aquella que mejor condensa sus preocupaciones literarias y vitales— se titula justamente *El arte de la fuga*. La referencia a Bach no se limita a invocar los delicados mecanismos que Pitol emplea en su trabajo, las filigranas contrapuntísticas de sus novelas o la claridad armónica de sus ensayos, sino que hace ineluctable y burlona referencia a su particular modo de encarar la creación y la vida literaria: esa *fuga* que lo ha llevado a recorrer territorios inexplorados, a alejarse de modas y manías, a explorar, por su cuenta, los abismos de la tradición literaria.

Es un lugar común afirmar que el mejor homenaje que se le puede hacer a un escritor es la lectura de sus libros; sin embargo, ello no invalida la justicia de la afirmación. De ahí que, en estas páginas, vaya a hacer poco más que entresacar algunos pasajes de *El arte de la fuga* —reflexiones, guiños, aforismos— y apenas glosarlos o, más bien, variarlos, para relacionar el *ars poética* que ahí se encuentra con su propia obra. Pocos escritores como Pitol han sido tan acuciosos lectores de la gran tradición universal que habita en la literatura mexicana y nadie mejor que él mismo, pues, para guiarnos a través de sus libros.

Variación

«Para conjurar los peligros que acechan a la creación artística, un escritor debe convertir los

obstáculos en la materia de su propia escritura. Sergio Pitol ha convertido los pliegues y abismos del arte en su propio sustento, en su propia materia, en su propia vida».

Tema II

«No concibo a un novelista que no utilice elementos de su experiencia personal, una visión, un recuerdo proveniente de la infancia o del pasado inmediato, un tono de voz capturado en alguna reunión, un gesto furtivo vislumbrado al azar, para luego incorporarlo a uno o varios personajes. El narrador hurga más y más en su vida a medida que su novela avanza. No se trata de un ejercicio meramente autobiográfico; novelar a secas la propia vida resulta, en la mayoría de los casos, una vulgaridad, una carencia de imaginación. Se trata de otro asunto: un observar sin tregua los propios reflejos para poder realizar una prótesis múltiple en el interior del relato».

Desde su primer texto, «Victorio Ferri cuenta un cuento» (1958), Pitol ha aplicado con rigor esta consigna. Por más que sea posible descubrir los temas recurrentes que animan su escritura, su biografía permanece oculta, entreverada en la trama, los escenarios o los personajes de sus libros. Su vida

ha devenido, pues, literatura: Pitol, como Borges, es un personaje que se ha incorporado naturalmente al territorio de la ficción.

Sus primeros cuentos, incluidos en *Tiempo cercado*, *Infierno de todos* y *Los climas*, contienen referencias a su infancia en el ingenio de El Potrero o su adolescencia en Córdoba, y se encuentran habitados por oscuros personajes, casi todos miembros de familias decadentes y casi fantasmales, como los paradigmáticos Ferri, cuyos contactos con la realidad podemos adivinar pero nunca comprobar. Para Pitol, hombre elegante y cortés donde los haya, hubiese resultado vulgar la puesta en escena de su existencia en estos paisajes veracruzanos: sus criaturas se han convertido en seres indisociables del universo de la ficción. La excentricidad y, sobre todo, aquellas zonas pantanosas que se insinúan y nunca se muestran, son procedimientos estrictamente literarios que escapan al nivel anecdótico y, por ello mismo, rozan el ambiente casi mítico en el que se desarrollan estos primeros años de su escritura.

Variación

«La vida privada de Sergio Pitol permanece oculta para la mayor parte de sus lectores. Hay que agradecerle que así sea. En vez de eso, su literatura es autobiográfica sólo en el sentido en que retrata y exagera sus manías, sus obsesiones y sus miedos, cediéndoselos por entero a sus personajes».

Tema III

«¡Viajar y escribir! Actividades ambas marcadas por el azar; el viajero, el escritor, sólo tendrán certeza de la partida. Ninguno de ellos sabrá a ciencia cierta lo que ocurrirá en el trayecto, menos aún lo que le deparará el destino al regresar a su Ítaca personal».

A partir de 1953, Pitol se convierte en la versión mexicana del judío errante y extravía una ciudad tras otra: La Habana y Caracas; Nueva York, Londres y Roma. Luego vienen los años de exotismo: Pekín, Varsovia, Belgrado. Apenas se detiene y su particular odisea continúa por Barcelona, Bristol, de nuevo Varsovia, París, Estambul, Moscú y Praga, hasta su regreso a México en 1988. El azar lo conduce y, como en el poema de Cavafis, su camino es largo, rico en experiencias. Ese mismo azar habita su literatura y lo lleva de *El tañido de una flauta* (1972) a *Juegos florales* (1982), sus primeras novelas. Aquí se inicia el minucioso retrato de mexicanos en el extranjero que caracteriza buena parte de su obra.

En la primera, es el periplo de un grupo de artistas mexicanos, su entorno y sus conflictos amorosos, en el marco del redescubrimiento de sus relaciones a partir de la visión de una película japonesa —«El tañido de una flauta»—, que —¿por casualidad?—

repite la propia historia de los mexicanos; la segunda, por su parte, vuelve a colocar a mexicanos entre Jalapa y Venecia, otra de las ciudades emblemáticas de Pitol, para descubrir las sutiles tramas que componen el círculo social de Billie Upward. *Juegos florales* culmina la primera etapa de su viaje, una escala de aprovisionamiento y también, por qué no decirlo, una isla que le servirá para dar un vuelco en su trayectoria, un giro tan azaroso como su partida el cual lo llevará a emprender una interminable excursión por las literaturas eslavas —y los libros de Bajtín— y a encontrar una nueva piedra de toque para sus próximos desvíos: el humor.

Variación

«El viaje y la literatura: caminos que son, por encima de todas las consideraciones, un vehículo de conocimiento, de exploración, de necesidad de satisfacer las dudas. Al regresar de Ítaca, como al terminar de leer una novela o un ensayo de Pitol, uno ha dejado de ser quien era, se ha llenado de experiencias ajenas, se ha convertido en otro».

Tema IV

«Durante años utilicé los escenarios por donde fui desfilando como un telón de fondo frente al cual mis personajes confrontan con otros valores lo que son o,

más bien, lo que imaginan ser. [...] El exotismo de pacotilla que los rodea apenas cuenta; lo importante es el dilema moral que se plantean, el juicio de valor que deben emitir una vez que se encuentran desasidos de todos sus apoyos tradicionales, de sus hábitos, de las coartadas con que durante años han pretendido adormecer su conciencia».

La obsoleta disputa entre la literatura nacionalista y la que apuesta por los valores universales, tan típica de México, carece de sustento en la obra de Pitol. Sus novelas de madurez se desarrollan, casi sin excepciones, en medios que combinan el exotismo europeo —Venecia, Estambul, Praga— con escenarios locales —Jalapa, las colonias Roma o Juárez de la ciudad de México—, sin que prime un valor realista en ninguna de ellas. Aunque el eco de las acuciosas descripciones decimonónicas puede ser advertido en toda su obra —se trata de uno de los mejores lectores del costumbrismo del siglo pasado—, su interés no radica en la captura fotográfica de los contextos, sino en su reconversión en escenarios teatrales, en decorados que resaltan la soledad —y el miedo, la estupidez o la vanidad— de sus protagonistas. Sólo una gran construcción de fondo alcanzará el papel de personaje central en su narrativa, el edificio de la Plaza Río de Janeiro que habitó el propio Pitol y que se convertirá en el principal personaje de su mejor novela, *El desfile del amor* (1984).

Variación

«La literatura verdadera no es la que se distingue por describir paisajes o rostros, sino aquella que, como la de Sergio Pitol, plantea problemas, desarrolla conflictos, se burla de sí misma, de sus personajes y, en última instancia, de sus lectores; en pocas palabras, aquella que cuestiona y duda».

Tema V

«La tarea del escritor consiste en enriquecer la tradición, aunque la venere un día y al siguiente se líe con ella a bofetadas. De ambas maneras será consciente de su existencia. Por eso me han atraído y preocupado los problemas de la forma, los recursos y posibilidades de los géneros, su capacidad de transformación».

Según revela él mismo, *El desfile del amor* nació de la idea de escribir una novela policíaca. Si en sus anteriores trabajos había estado cerca de las preocupaciones experimentales de su generación —y, en especial, de sus modelos franceses y norteamericanos—, esta obra marca una ruptura definitiva con ella o, más bien, una apuesta que lo aleja de sus contemporáneos e, incluso, de la solemnidad de algunos de sus textos previos. *El desfile del amor* es un hito en la novelística de Pitol

y de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, tanto por su profunda originalidad como por su lucha y posterior triunfo con la tradición de la novela moderna.

La trama, que proviene de *Las almas muertas* de Gógol, es un recurso casi teatral que le permite estructurar la novela y desnudar los conflictos que le interesan. A diferencia de sus obras anteriores, en este caso el diálogo de Pitol con la tradición se lleva a cabo a través de la parodia, el pastiche y la ironía. Como en *El huerto de Juan Fernández*, la pieza de Tirso en la cual se funda, *El desfile del amor* es un baile de máscaras, un elusivo juego de corte borgeano en donde realidad y ficción se imbrican de tal modo que el lector, al igual que los protagonistas, no puede sino danzar en torno a un enigma elusivo y, a la postre, insignificante.

Si ya en sus cuentos se advertía un acertijo apenas insinuado por el estilo y las disquisiciones de sus personajes, aquí Pitol construye la novela como laberinto, un círculo concéntrico en cuyo centro, más que la solución al enigma, se encuentra el vacío. No es casual que Pitol haya elegido el edificio de la Plaza Río de Janeiro como metáfora de la novela: en torno a un patio cercado —a la verdad oculta y hueca— se desarrollan cientos de historias concéntricas, articuladas entre las escalinatas y los departamentos del inmueble. Pitol sugiere así que el único modo de lidiar con tradición es rodeándola sin dejarse

devorar por ella, cercándola y admirándola a la distancia.

Variación

«La literatura de Sergio Pitol encarna el intenso diálogo mantenido con la tradición literaria —tanto universal como mexicana— que lo precede. Sus novelas y ensayos son producto de intensos juegos con los géneros, el resultado de la ciudadosa planeación formal y estructural que sólo puede entenderse como prolongación y ruptura con sus lecturas».

Tema VI

«Un novelista es alguien que oye voces a través de las voces. Se mete en la cama y de pronto esas voces lo obligan a levantarse, a buscar una hoja de papel y escribir tres o cuatro líneas, o tan sólo un par de adjetivos o el nombre de una planta. Esas características, y unas cuantas más, hacen que su vida mantenga una notable semejanza con la de los dementes, lo que para nada lo angustia; agradece, por el contrario, a las Musas, el haberle transmitido esas voces sin las cuales se sentiría perdido. Con ellas va trazando el mapa de su vida. Sabe que cuando ya no pueda hacerlo le llegará la muerte, no la definitiva sino la muerte en vida, el silencio, la hibernación, la

parálisis, lo que es infinitamente peor».

A partir de *El desfile del amor*, Pitol abandona cualquier estrechez dogmática y se deja habitar por las voces de sus personajes. Como ocurría con sus experiencias personales o con los escenarios exóticos de sus cuentos y novelas, acaso tengan una vaga conexión con las producidas por seres de carne y hueso, con conversaciones escuchadas o presentadas, pero que poco a poco se convierten en piezas maestras del arte de la actuación. En *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1991) este procedimiento llega a su límite: son, ante todo, recopilaciones —no: reinenciones— vocales. Pitol retoma su afición teatral y utilizar las máscaras alternativamente dolientes y risueñas —y en cualquier caso ridículas— de la tragedia griega para inventar personas, es decir, estilos, giros, quiebres vocales. Dante C. de la Estrella, Marietta Karapetiz o Jacqueline Cascorro viven a través de sus tics y sus palabras, de la atroz condición humana que les otorga su propia estupidez.

Variación

«Sergio Pitol sigue atento a las voces de quienes lo rodean y, en especial, a la suya propia, y ello lo convierte en el escritor más perseverante de su generación, uno de los pocos que han conseguido triunfar sobre el silencio y la muerte».

Tema VII

«Todo escritor deberá desde el inicio ser fiel a sus posibilidades y tratar de afinarlas; tener el mayor respeto al lenguaje, mantenerlo vivo, renovarlo si es posible; no hacer concesiones a nadie, y menos al poder o a la moda, y plantearse en su tarea los retos más audaces que le sea posible concebir».

Estas recomendaciones, extraídas de *El arte de la fuga*, constituyen la respuesta de Pitol a las célebres meditaciones de Cyrill Connoly sobre la creación artística. La obra maestra tiene mucho de orfebrería, como demuestra el hecho de que cada página de sus libros sólo puede haber sido escrita por él. Lejos de influencias de ocasión, parapetado en sus lecturas y sus excentricidades, Pitol ha accedido a ese estado de gracia que le permite adivinar cada vez nuevas y más deslumbrantes obras.

Proliferan las comparaciones entre la obra de Pitol y la de otros escritores; sin embargo, el único paralelismo que yo encuentro justo es el que podría emparentarlo con el último Verdi: en ambos, después de una prolongada carrera, de experimentos y giros sorprendentes, de un conocimiento cada vez mayor de los abismos de la naturaleza humana y de las sinuosidades de la forma artística, surge esa ironía feroz que es a un tiempo compasiva y trágica. *Falstaff*, la última ópera verdiana, concluye

precisamente con una fuga: *tutto nel mondo è burla*. La misma fuga y la misma risa que animan el ridículo y doloroso, despiadado y triste retrato de nuestra cambiante humanidad dibujado en las novelas de Sergio Pitol.

Variación

«Cada nuevo libro de Pitol ha logrado mantenerse fiel a sus principios y, a la vez, ha conseguido plantearse nuevas metas, puertos cada vez más lejanos en su trayecto literario, y en cada ocasión ha salido victorioso de la aventura. Hay que desearle a Pitol más viajes, más páginas, más tribulaciones: que su camino siga siendo largo y rico en experiencias — así sea en el interior de su biblioteca—, y que sus naves continúen surcando los océanos hasta perderse de vista».

BOLAÑO, EPIDEMIA

1. El último latinoamericano

Tras una larga enfermedad, Roberto Bolaño murió el 14 de julio de 2003. Ese día, cerca de la medianoche, se volvió inmortal. Ciertamente: poco antes había empezado a paladear eso que las revistas del corazón llaman las mieles de la fama, o al menos de esa fama lerda y un tanto escuálida a la cual aspira un escritor. Apenas unos días atrás, en Sevilla, donde se aprestaba a leer su casi siempre mal citada o de plano incomprendida conferencia «Sevilla me mata», él mismo se había apresurado a buscar un ejemplar del periódico francés *Libération* porque le dedicaba la primera plana de su suplemento, y ya sabemos que para cualquier escritor latinoamericano —y Bolaño, pese a ser el último, lo era— no existe mayor celebridad que los halagos pedantes y un punto achacosos de la izquierda intelectual francesa. Como todo escritor que se respete, Bolaño se reía a carcajadas de las mieles de la fama y se pitorreaba de la izquierda intelectual francesa, pero el sabor almibarado de los artículos y críticas que lo ponían

por los cielos endulzó un poco sus últimos días. En resumen: antes de morir, Bolaño alcanzó a entrever, con la ácida lucidez que lo caracterizaba, que estaba a punto, a casi nada, de convertirse en un escritor famoso pero, aunque era consciente de su genio —tan consciente como para despreciarlo—, quizás no llegó a imaginar que muy poco después de su muerte, que también entreveía, no sólo iba a ser definido como «uno de los escritores más relevantes de su tiempo», como «un autor imprescindible», como «un gigante de las letras», sino también como «una epidemia» y como «el último escritor latinoamericano». Pero así es: murió Bolaño y murieron con él, a veces sin darse cuenta —aún hay varios zombis que deambulan de aquí para allá—, todos los escritores latinoamericanos. Lo digo clara y contundentemente: todos, sin excepción.

Lo anterior podría sonar como una típica *boutade* de Bolaño, y podría serlo: murió Bolaño y con él murió esa tradición, bastante rica y bastante frágil, que conocemos como literatura latinoamericana (marca registrada). Por supuesto aún hay escritores nacidos en los países de América Latina que siguen escribiendo sus cosas, a veces bien, a veces regular, a veces mal o terriblemente mal, pero en sentido estricto ninguno de ellos es ya un escritor latinoamericano sino, en el mejor de los casos, un escritor mexicano, chileno, paraguayo, guatemalteco o boliviano que, en el peor de los casos, aún se

considera latinoamericano. Fin de la *boutade*.

Bolaño conocía perfectamente la tradición que cargaba a cuestras, los autores que odiaba y los que admiraba, los cuales en no pocas ocasiones eran los mismos. No los españoles (que despreciaba o envidiaba), no los rusos (que lo sacudían), no los alemanes (que le fastidiaban), no los franceses (que se sabía de memoria), no los ingleses (que le importaban bien poco), sino los escritores latinoamericanos que le irritaban y conmovían por igual, en especial esa caterva amparada bajo esa rimbombante y algo tonta onomatopeya, *Boom*. Cada mañana, luego de sorber un cortado, mordisquear una tostada con aceite y hacer un par de genuflexiones algo dificultosas, Bolaño dedicaba un par de horas a prepararse para su lucha cotidiana con los autores del *Boom*. A veces se enfrentaba a Cortázar, al cual una vez llegó a vencer por nocaut en el último round; otras se abalanzaba contra el dúo de luchadores técnicos formado por Vargas Llosa y Fuentes; y, cuando se sentía particularmente poderoso o colérico o nostálgico, se permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, el destripador de Aracataca, el rudo García Márquez, su némesis, su enemigo mortal y, aunque sorprenda a muchos —en especial a ese sabelotodo que hace las veces de su albacea oficioso y oficial—, su único dios junto con ese dios todavía mayor, Borges.

Bolaño, cuando todavía no era Bolaño sino

Roberto o Robertito o Robert o Bobby —no sé de nadie que lo llamara así, pero da igual—, creció, como todos nosotros, a la sombra de esa pandilla todopoderosa y aparentemente invencible, esos superhéroes vanidosos reunidos en el Salón de la Justicia que montaban en Barcelona o en La Habana o en México o en Madrid o dondequiera que su *manager* los llevase. Bolaño los leyó de joven, los leyó de adulto y tal vez los hubiese releído de viejo: nombrándolos o sin nombrarlos, cada libro suyo intenta ser una respuesta, una salida, una bocanada de aire, una réplica, una refutación, un homenaje, un desafío o un insulto a todos ellos. Todas las mañanas pensaba cómo torcerle el pescuezo a uno o cómo aplicarle una llave maestra a otro de esos viejos que, en cambio, dolorosamente, nunca lo tomaron en cuenta o lo hicieron demasiado tarde.

Si hemos de pecar de convencionales, convengamos con que la edad de oro de la literatura latinoamericana comienza en los sesenta, cuando García Márquez, que aún era Gabo o Gabito, pregunta: ¿qué vamos a hacer esta noche?, y Fuentes, que siempre fue Fuentes, responde: lo que todas las noches, Gabo, conquistar el mundo. Y concluye, cuarenta años más tarde, en 2003, cuando Bolaño, ya siendo Bolaño, se presenta en Sevilla y anuncia, soterradamente, casi con vergüenza, que su nuevo libro está casi terminado, que la obra que al fin refutará y completará y dialogará y convivirá con *La*

Casa Verde y *Terra Nostra* y *Rayuela* y sí, también, con *Cien años de soledad*, está casi lista, aun si ese *casi* habrá de volverse eterno porque Bolaño también presente que no alcanzará a acabar, y menos aún a ver publicado, ese monstruo o esa quimera o ese delirio que se llamará, desafiadamente, 2666.

2. Todos somos Bolaño

Somos una pandilla de escritores jóvenes, o más bien de escritores un tanto traqueteados, incluso viejos o casi decrepitos, aunque sí bastante inmaduros, todos menores de cuarenta años, reunidos en otro congreso de escritores jóvenes —jóvenes por decreto, insisto—, en la fría y acogedora ciudad de Bogotá. Treinta y ocho escritores (falta uno de los invitados) listos para discutir sobre un tema soso y vano como el futuro de la literatura latinoamericana, signo evidente de que los organizadores del encuentro no saben que, desde la muerte de Bolaño, la literatura latinoamericana ya no tiene futuro sino sólo pasado, un pasado bastante elocuente y rico, todo hay que decir. Los treinta y ocho que estamos allí, en Bogotá, admiramos la ciudad y admiramos la forma de bailar de las chicas locales —tarea muy bolañesca— y, mientras tomamos mojitos y aguardientes, nos comportamos como colegiales,

quizás porque deseáramos ser colegiales. Ajeno a nuestra apatía, el público insiste en preguntarnos por el futuro de la literatura latinoamericana, por su presente (que en teoría encarnamos), y por los rasgos que nos diferencian de nuestros mayores, es decir de los escritores latinoamericanos que tienen más de treinta y nueve años, once meses y treinta días. Nos miramos los unos a los otros, confundidos o más bien perplejos de que a alguien le preocupe semejante tema, procuramos no burlarnos —a fin de cuentas somos los invitados, el presente y el supuesto futuro de la literatura latinoamericana—, y respondemos, a media voz, lo más educadamente posible, que no tenemos la más puñetera idea de cuál es nuestro futuro y que hasta el momento no hemos encontrado un solo punto común que nos una o amalgame o integre —fuera de nuestro amor por Bogotá y por los mojitos—, pero como a nadie le convencen nuestras evasivas, por más corteses que sean, nos esforzamos y al final encontramos un punto en común entre todos, un hilo que nos ata, un vínculo del que nos sentimos orgullosos, y entonces pronunciamos en voz alta, envanecidos, sonrientes para que las fotografías den cuenta de nuestras dentaduras perfectas de escritores latinoamericanos menores de cuarenta, su nombre.

Bolaño, decimos. Bolaño.

El paraguayo admira a Bolaño, los argentinos admiran a Bolaño, los mexicanos admiramos a Bolaño, los colombianos admiran a Bolaño, la

dominicana y la puertorriqueña admiran a Bolaño, el boliviano admira a Bolaño, los cubanos admiran a Bolaño, los venezolanos admiran a Bolaño, el ecuatoriano admira a Bolaño, vaya, hasta los chilenos admiran a Bolaño. Poco importa que en lo demás no coincidamos —excepto en nuestra fascinación por los mojitos y el aguardiente—, que nuestras poéticas, si es que tan calamitosa expresión aún significa algo, no se parezcan en nada, que unos escriban de esto y otros de aquello, que a unos les guste encharcarse en la política, y a otros abismarse en el estilo, y a otros nadar de muertito, y a otros hacer chistes verdes o amarillos, y a otros irse por la tangente, y a otros machacarnos con detectives y asesinos seriales, y a otros más darnos la lata con la intimidad femenina o masculina o gay: todos, sin excepción, queremos a Bolaño.

¿Extraño, verdad? Creo que a Bolaño le hubiese parecido aún más extraño, aunque también hubiese aprovechado para darse un baño en las aguas de nuestro entusiasmo, qué le vamos a hacer. Porque lo más curioso es que, en efecto, los escritores que tienen más de treinta y nueve años, once meses y treinta días —con las excepciones de algunos hermanos mayores, en especial el trío de rockeros achacosos formado por Fresan, Gamboa y Paz Soldán — por lo general no admiran a Bolaño, o lo admiran con reticencias, o de plano lo detestan o les parece, simple y llanamente, «sobrevalorado» (su palabra

favorita). Si no me creen, vayan y hagan el experimento ustedes mismos: busquen un escritor menor de cuarenta (los encontrarán sin falta en el bar de la esquina) y pregúntenle por Bolaño: más del ochenta por ciento, no exagero, dirá que es bien padre o güay o chévere o maravilloso o genial o divino.

Y luego pregúntenle a un escritor mayor de cuarenta (los encontrarán en el bar de enfrente o en un ministerio o en una casa de retiro) y verán que en el ochenta por ciento de los casos tiene algún reparo que hacerle, o varios, o todos. En esta época que detesta las fronteras generacionales, que desconfía de las clasificaciones, de los libros de texto, de los manuales académicos, de los críticos mamones, en fin, en esta época que reniega de esa entelequia que sólo los más bellacos siguen denominando *canon*, resulta que los menores de cuarenta aman a Bolaño con pasión. Ante un fenómeno que se aproxima a lo paranormal y que posee innegables tintes religiosos —*Bolaño para Presidente, God save Bolaño, Bolaño es Grande, Yo ♥ Bolaño*— cabe preguntarse, evidentemente, ¿por qué?

3. Retrato del agitador adolescente

Ahora todos conocemos la prehistoria: cuando era

joven y todavía no era Bolaño y vivía exiliado en la ciudad de México, Roberto o Robertito o Robert o Bobby participó en una pandilla o mafia o turba o banda —por más que ahora sus fanáticos y unos cuantos académicos despistados crean que fue un grupo o un movimiento *literario*—, cuyos miembros tuvieron la ocurrencia de autodenominarse «infrarrealistas». Una pandilla o mafia de jóvenes iracundos, de pelo muy largo e ideas *muy* raras, macerados en alcohol, que en los setenta se dedicó a pergeñar manifiestos y poemas y aforismos y sobre todo a beber y a probar drogas psicodélicas y, de tarde en tarde, a sabotear las presentaciones públicas de los poetas y escritores oficiales del momento, encabezados por ese gurú o mandarín o dueño de las letras mexicanas, el todopoderoso, omnipresente y omnisciente Octavio Paz.

Luego de vagabundear por los tugurios de la colonia Juárez o de la colonia Santa María la Ribera, de echarse unos tequilitas o unos churros (de marihuana: *nota para el lector español*), Mario Santiago y Robertito Bolaño se lanzaban a la Casa del Lago y, cuando el grandísimo e iracundo Paz o alguno de sus exquisitos seguidores se aventuraba con un poema sobre el ying y el yang o la circularidad del tiempo, irrumpían en el recinto y, sin decir agua va, lanzaban sus bombas fétidas, sus consignas, sus chistes y aforismos para dejar en ridículo al susodicho o susodichos, o al menos para

hacerlos trastabillar y maldecir y ponerse rojos de coraje. Estos *happenings*, que sólo en los sesenta podían ser vistos como modalidades extremas de la vanguardia o como guerrillas poéticas efectivas, apenas tenían relevancia y sólo algún periodicucho marxista o universitario reseñaba las fechorías cometidas por esos *mechudos* que atentaban, sin ton ni son, contra las glorias de la literatura nacional.

En el México de entonces bullían las imitaciones de *enragés* y situacionistas franceses, las imitaciones de *angry young men* británicos, las imitaciones de jipis gringos, y nadie se tomaba demasiado en serio sus exabruptos (excepto Paz, que solía tomarse un té de tila cada vez que pensaba en ellos). Lo más probable es que nunca nadie hubiese vuelto a acordarse de las acciones y payasadas de los infrarrealistas —con excepción de Juan Villoro y Carmen Boullosa, sus pasmados contemporáneos—, de no ser porque veinte años más tarde, cuando Bolaño estaba a punto de convertirse en Bolaño, se le ocurrió volver la mirada hacia sus desmanes adolescentes y con esa burda argamasa construyó su primera gran novela, *Los detectives salvajes*, trasformando a esos jóvenes inadaptados en personajes románticos (maticemos: torpemente románticos) o al menos en algo así como héroes generacionales para los jóvenes de los noventa, tan desencantados y torpes como ellos, sólo que con menos huevos.

Tras veinte años de incubación, Bolaño desempolvó los recuerdos desvencijados de su juventud mexicana, de sus amigos malogrados, de esos poetas de pacotilla, e inventó la última épica latinoamericana del siglo XX. Los realvisceralistas que pululan en las páginas de *Los detectives salvajes* son unos perdedores tan patéticos como sus antepasados infrarrealistas pero, maquillados con las ingentes dosis de literatura que Bolaño se embutió a lo largo de veinte años, encontraron una cálida acogida entre los jóvenes latinoamericanos de los noventa, para quienes se transformaron en símbolos postreros de la resistencia, la utopía, la desgracia, la injusticia y una renovada fe en el arte que entonces no abundaba en ningún otro lugar (y mucho menos en el realismo mágico de tercera y cuarta y hasta quinta generación).

Cuando *Los detectives salvajes* vio la luz en 1998, la literatura latinoamericana se hallaba plenamente establecida como una marca de fábrica global, un producto de exportación tan atractivo y exótico como los plátanos, los mangos o los mameyes, un decantado de sagas familiares, revueltas políticas y episodios mágicos —cosa de imitar hasta el cansancio a García Márquez—, que al fin empezaba a provocar bostezos e incluso algún gesto de fastidio en algunos lectores y numerosos escritores. Frente a ese destilado de clichés que se vanagloriaba de retratar las contradicciones íntimas de la realidad

latinoamericana, Bolaño opuso una nueva épica, o más bien la antiépica encabezada por Arturo Belano y Ulises Lima: una huida al desierto después de tantos años de selvas; la búsqueda de otro barroco tras décadas de labrar los mismos angelitos dorados; una idea de la literatura política lejos de los memorandos a favor o en contra del dictador latinoamericano en turno (bueno, reconozcamos que Fidel sobrevivió a Bolaño). No fue poca cosa. Esta novela mexicana escrita por un chileno que vivía en Cataluña fue ávidamente devorada por los menores de cuarenta, quienes no tardaron en ensalzarla como un objeto de culto, como un nuevo punto de partida, como una esperanza frente al conformismo mágicorrealista, como una fuente inagotable de ideas, como un virus que no tardó ni diez años en contagiar a miles de lectores que por fortuna no estaban vacunados contra la escéptica rebeldía de sus páginas.

Sin que Bolaño lo quisiera, o tal vez queriéndolo de una forma tan sutil que resulta incluso perversa, *Los detectives salvajes* ocupa entre los menores de cuarenta el lugar que para los mayores de cuarenta tuvo *Rayuela*. Habrá que esperar, eso sí, para saber si en cuarenta años nosotros, los ahora menores de cuarenta, volveremos a *Los detectives salvajes* sin sentirnos tan decepcionados como los mayores de cuarenta que han vuelto a leer *Rayuela*. Como dice un amigo, sólo el tiempo lo verificará.

4. Queremos tanto a Roberto

A fines de 1999 Bolaño ya se había convertido en Bolaño: además del laboratorio llamado *La literatura nazi en América* y de algunos textos menores o que en todo caso a mí me parecen menores, había publicado dos obras maestras: un milagro de contención, fiereza e inteligencia, *Estrella distante*, en mi opinión su mejor novela breve, y *Los detectives salvajes*. Había ganado el Premio Herralde y el Premio Rómulo Gallegos. Todo el mundo empezaba a hablar de Bolaño, y más después de sus viajes a Chile donde, como chivo en cristalería, decidió vengarse de un plumazo de todos sus compatriotas —y en especial, no sé por qué, del pobre Pepe Donoso—, con algunas excepciones que debían más a su excentricidad que a su patriotismo (Parra, Lemebel), y donde protagonizó un sonado y vulgar rifirrafe con Diamela Eltit por desavenencias gastronómicas y odontológicas y no, como podría esperarse, por desavenencias literarias (aunque Bolaño tenía serios problemas para diferenciar lo cotidiano de lo artístico, o de hecho creía que lo cotidiano era, con frecuencia, lo artístico).

En los años siguientes, Bolaño escribió libros excelentes (*Nocturno de Chile*, su tercera obra maestra), escribió libros regulares (*Amuleto*, *Amberes*) y, como cualquier gran escritor, también

escribió libros francamente malos (la insufrible *Monsieur Pain*, los irregulares *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*). De hecho, voy a decir algo que los fanáticos de Bolaño no me van a perdonar: a mí no me gustan los cuentos de Bolaño; es más, creo que Bolaño no era muy buen cuentista, aunque tenga un par de cuentos memorables. Confieso que siempre he tenido la impresión de que los cuentos de Bolaño al igual que, en otra medida, sus poemas, eran con frecuencia esbozos o apuntes para textos más largos, para la distancia media que tan bien dominaba y para las distancias largas que dominaba como nadie. Por eso me parece un despropósito continuar destripando su computadora para publicar no sólo los textos que el propio Bolaño nunca quiso publicar, sino incluso *fragmentos*, cuentos y poemas truncados, pedacería que en nada contribuye a revelar su grandeza o que incluso la estropea un poco —como si cada línea salida de la mano de Bolaño fuese perdurable.

Recapitulo: tras la publicación de *Los detectives salvajes* y hasta el día de su muerte, Bolaño publicó una tercera obra maestra, *Nocturno de Chile*, donde avanzaba en su fragorosa inmersión en el mal que habría de llevarlo a 2666; publicó varias recopilaciones de cuentos que a algunos les gustan pero a mí no; publicó otras novelas cortas; y sobre todo se dedicó a preparar en cuerpo y alma, como si estuviera condenado —porque *estaba* condenado—, el que habría de convertirse en su último libro, su

obra definitiva, su canto del cisne: esa novela que dejó inconclusa pero que siempre dijo que quería publicar aún de forma póstuma —a diferencia de los retazos y las notas de la lavandería—, la «monumental», «ciclópea», «inmensa», «inabarcable» (los adjetivos obvios que le concedió la crítica) e impredecible 2666.

Aunque su temprana muerte provocó que Bolaño no escribiese tantos libros como planeó (y como hubiésemos querido sus lectores), es el creador de una obra lo suficientemente amplia, rica y variada como para que cada escritor, cada crítico y cada lector encuentre en ella algo estremecedor o novedoso. Así, los amantes de la prosa, los que tienen oídos musicales y los obsesivos de la retórica pueden sentirse maravillados por su estilo, ese estilo un tanto desmañado pero nunca afectado o manierista (una tara española que él detestaba y de la cual huía), ese estilo lleno de acumulaciones, de polisindetones, de coordinadas y subordinadas caóticas, ese estilo que, como cualquier estilo personal, es tan fácil de admirar como de imitar (y de parodiar u homenajear, como intento en estas líneas). Otros, en cambio, los amantes de las historias, los defensores de la aventura, los posesos de la trama, se descubren fascinados por sus relatos circulares y un tanto oníricos, llenos de detalles imprevistos, de digresiones y escapes a otros mundos, de incursiones paralelas, llenos, incluso, de una especie de suspenso

que nada tiene que ver con la novela policíaca que Bolaño tanto detestaba (aunque menos que al folletín). Otros más, los amantes del compromiso, esos que no se resignan a ver la literatura como una entretenición, como un pasatiempo de eruditos, como un vicio culto, encuentran en los textos de Bolaño esa energía política que se creía extinta, esa voluntad de revelar las aristas y los meandros y las oscuridades del poder y del mal, ese ejercicio de crítica feroz hacia el *statu quo*, esa nueva forma de usar la literatura como arma de combate sin someterse a ninguna dictadura y a ninguna ideología, esa convicción de que la literatura sirve para algo esencial. Unos más, esa reducida pero cada vez más poderosa secta de adoradores de los libros que hablan de otros libros, los enfermos de literatura, los autistas a quienes la realidad les tiene sin cuidado, los hinchas de la metaliteratura de Vila-Matas, de la metaliteratura de Piglia, e incluso de la metaliteratura (que a mí me parece subliteratura) de Aira, también hallan en Bolaño una buena dosis de citas, de oscuras referencias literarias, de metáforas eruditas, de meditaciones sobre escritores excéntricos. Vaya, hasta quienes aún disfrutan con los fuegos de artificio de la experimentación formal sienten que Bolaño les guiña un ojo con riesgos formales, paradojas y ambigüedades sintácticas, con su amor por la incertidumbre y el caos, que ellos estudian al microscopio y luego explican aludiendo a los

fractales, a la relatividad y a la física cuántica, a los árboles rizomáticos y a otras palabrejas aún más raras, tan del gusto de estructuralistas, postestructuralistas, deconstruccionistas y demás —istas, que a Bolaño tanto fascinaban (no por nada él fue infrarrealista e inventó a los realvisceralistas) y de las que, como es evidente, siempre se desternilló.

5. El oráculo de Blanes

En Sevilla, en el congreso de jóvenes escritores al que asistió en 2003 y que terminaría por ser su última aparición pública, un escritor joven se acercó a Bolaño, el maestro indiscutible, el sabio y el aeda, y le preguntó con ingenuidad y veneración y respeto qué consejo podía darle a los escritores jóvenes, no sólo a quienes estaban allí reunidos para escuchar sus profecías, sino a los escritores jóvenes de todos los países y de todas las épocas. Y Bolaño, que siempre buscaba desconcertar a sus interlocutores — y en especial a los críticos— respondió algo como esto: les recomiendo que vivan. Que vivan y sean felices. A sus fanáticos más recalcitrantes, a aquellos que lo veneran como al nuevo demiurgo de la literatura, quizás les moleste esta anécdota verídica (muchos testigos podrían comprobarla). A mí me

fascina. Bolaño intuía que iba a morir muy pronto y susurraba que, más allá de la fama y más allá de los libros y más allá de la literatura, está eso: la vida. La vida que a él se le acababa, la vida que entonces él ya casi no tenía.

6. 2666: Bomba de tiempo

Murió Bolaño y a los pocos meses nació *2666*, su obra más ambiciosa y vasta y arriesgada, su maldición y su herencia. Pese a su estado más o menos inconcluso (imagino que Bolaño habría pulido sus páginas hasta cansarse), es una de las novelas más poderosas, perturbadoras e influyentes escritas en español. Aclaro: aunque en algún momento el propio Bolaño sugirió separar sus distintas partes a fin de obtener alguna ventaja económica para su familia, *2666* sólo puede leerse completa, sus más de mil páginas de un tirón, dejándose arrastrar por la marea de su escritura, su avalancha de historias entrecruzadas, el torbellino de sus personajes, el tsunami de su estilo, el terremoto de su crítica, y jamás como cinco noventas de tamaño más o menos aceptable. Durante los años en que se consagró a redactar *2666*, Bolaño quizás intuía que se trataba de un proyecto insensato e imposible, de una empresa superior a sus fuerzas, o por el contrario quizás *2666*

lo mantuvo con vida hasta el límite de sus fuerzas, más o menos sano, durante esos años, pero en cualquier caso el dolor y la premura y la nostalgia ante la vida que se esfuma impregnan cada una de sus páginas.

Desde su publicación en 2004 han comenzado a decirse cientos de cosas distintas y contradictorias sobre *2666*, se han tejido en torno a ella otras miles de páginas, algunas lúcidas, otras banales, otras absurdas, otras simplemente azoradas, sobre este inmenso libro que se esfuerza por escapar a las clasificaciones y a los adjetivos (pero no a la acumulación de adjetivos). Hay quien mira *2666* como quien se asoma a un abismo o un espejo empañado; quien considera que es una gigantesca glosa al *Boom* o una negación del *Boom* o el sabotaje extremo del *Boom*; quien glorifica su feroz denuncia política o deplora sus trampas literarias o su ambición o su soberbia o su inevitable fracaso; quien encuentra en sus páginas la mayor decantación del estilo y las obsesiones de Bolaño o quien denuncia el manierismo en el estilo y la repetición constante de las mismas obsesiones de Bolaño; quien bucea en ella en busca de galeones hundidos y quien la escala como una cumbre nevada y mortal; quien no tolera su injurioso y procaz recuento de atrocidades y quien se carcajea con sus atajos y sus salidas de tono; quien estalla de indignación ante su desmesura —señalar, ni más ni menos, el posible secreto del mundo— y

quien se perfuma con sus metáforas hilarantes y grotescas; quien se asfixia en sus desiertos y quien se hunde poco a poco en sus pantanos; quien se empeña en desentrañar sus sueños —los sueños menos verosímiles de la literatura en español— y quien, de plano, se salta páginas y páginas; quien al terminar su lectura se convierte en fiel discípulo del bolañismo —otra religión del Libro— y quien de plano abandona la fe y se dedica, más prudentemente, a la orfebrería o el arte conceptual, que es casi idéntico. Y esto es así porque apenas han pasado tres o cuatro años desde su publicación; porque, como Bolaño sabía como lo sabía Nietzsche, su obra fue escrita con la certeza de que sería póstuma; porque lectores y escritores y críticos apenas han comenzado a saquear sus cavernas, a remover sus arenas, a desbrozar sus tierras, a desecar sus marasmos, a civilizar sus selvas, a alimentar a sus fieras, a clasificar a sus artrópodos, a vacunarse contra sus plagas, a resistir sus venenos. Y porque, como su título anuncia, *2666* fue escrita como una bomba de tiempo destinada a estallar, con toda su fuerza, en 2666.

Lástima que, como él, nosotros tampoco lo veremos.

7. Epidemia

En Sevilla, donde se disponía a leer «Sevilla me mata», pero donde no alcanzó a leer «Sevilla me mata» frente a una docena de escritores jóvenes — jóvenes por decreto vuelvo a decir— que lo admiraban y envidiaban y lo escuchaban como a un mago o a un oráculo, una noche Bolaño repitió, una y otra vez, el mismo chiste. Un chiste malo. Un chiste pésimo. Un chiste de esos que no hacen reír a nadie. Un tipo se le acerca a una chica en un bar. «Hola, ¿cómo te llamas?», le pregunta. «Me llamo Nuria». «Nuria, ¿quieres follar conmigo?» Nuria responde: «Pensé que nunca me lo preguntarías». Cinco, diez, veinte variaciones del mismo tema. De ese tema fútil, banal, insignificante. De ese chiste malo. De ese chiste pésimo. De ese chiste que no hace reír a nadie. Pero los escritores jóvenes congregados en Sevilla lo escuchaban arrobados, seguros de que allí, en alguna parte, se oculta el secreto del mundo.

Reseña biografía



JORGE LUIS VOLPI ESCALANTE nació en la Ciudad de México en 1968. Estudió Derecho y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México y Filología Hispánica en la Universidad de Salamanca. Es autor de las novelas *A pesar del oscuro silencio* (1993), *La paz de los sepulcros* (1995) y *El temperamento melancólico* (1996); de las novelas

cortas *Días de ira* (en el volumen *Tres bosquejos del mal*, 1994), *Sanar tu piel amarga* (1997) y *El juego del Apocalipsis* (2000); del ensayo *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998) y de la antología de jóvenes cuentistas mexicanos *Día de muertos* (2001). Su novela *En busca de Klingsor* (Seix Barral, 1999) obtuvo el Premio Biblioteca Breve en 1999, los premios Deux Océans y Grinzane Cavour en Francia, y a la mejor traducción del Instituto Cervantes de Roma en 2002, y ha sido publicada en diecinueve idiomas. Con *La tejedora de sombras* —novela sobre Christiana Morgan y su relación con el fundador de la Clínica Psicoanalítica de Harvard, Henry Murray— obtuvo el Premio Planeta-Casa de América 2012.

Título original: *Mentiras contagiosas*

Jorge Volpi, 2008

Fotografía de portada: *Unos suben y otros bajan*, de Lola Álvarez Bravo

Editorial: PAGINAS DE ESPUMA

ISBN: 9788483930076

Generado con: QualityEbook v0.73, Notepad++

Generado por: Paleógrafa, 18/04/2014



notes

Notas a pie de página

1 The Orson Welles Story, entrevista realizada por Leslie Megahey para la BBC en Las Vegas, en 1982. Reproducida en Mark W. Estrin (ed.), Orson Welles Interviews, University Press of Mississippi, 2002, pp. 207-208.

2 Don Quijote de Orson Welles, editada por Jess Franco, Rosa María Almirall y Fátima Michalczok, Producciones El Silencio, Madrid, 1992, 118 min.

3 Transmitidos con el título de México en el programa Hello Americans de la CBS en 1943.

4 Martín de Riquer, «El Quijote y los libros», Papeles de Son Armadans, CLX, junio de 1969, p. 21.

5 Jesús G. Maestro: «El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 15. 1 (1995): 111-41.

6 Miguel de Cervantes: Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, edición del Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, I, cap. 10.

7 Ibid.

8 II, 3, p. 646.

9 Según Edward C. Riley, «El antiguo artificio, al ser parodiado por Cervantes, es mucho más que un artificio. Le permite satisfacer una necesidad de su temperamento: la de criticar su propia invención y al mismo tiempo desviar las posibles críticas haciendo recaer la responsabilidad, humorísticamente, en ese “galgo de su autor”, el único que debe ser censurado si la historia carece de algo que debiera tener», *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 316-27.

10 «Cide Hamete es, como el resto de los autores ficticios, sólo un recurso estilístico, un personaje que sirve al diseño retórico del sistema narrativo; situado en una estratificación discursiva distinta a la de los personajes funcionales de la historia, actancialmente no significa nada, y responsable con frecuencia de un discurso citado y entrecomillado por el Narrador, en estilo referido sumario diegético, no posee un estatuto narrativo en el discurso del Quijote, sino una función retórica de profundas consecuencias en el conjunto del relato». Jesús G. Maestro: «El sistema narrativo del Quijote», loc. cit., pp. 111-41.

11 En la edición del Quijote del Instituto Cervantes, preparada por Francisco Rico, se aclara: «Cide

significa “señor”; Hamete es el nombre árabe Hamid; Benengeli significa “aberenjenado” o “berenjenero”». Ibid., p. 646.

12 El narrador de Las guerras civiles de Granada (1595), de Ginés Pérez de Hita, también encuentra un manuscrito árabe.

13 «Noticia de estoriadores del Reino de Castilla», Salamanca, 1598, manuscrito 23453/98 de la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, foja 14. Ibid.

14 Pedro Palacio: «Conjetura sobre Cide Hamete», Crítica, Puebla, UAP, número 355, septiembre de 2000, p. 45.

15 Fray Vicente de Herras: «Memorial del capítulo general de la Orden de Predicadores de 1601», Boletín de la Orden de Predicadores, Huelva, 1927, p. 34.

16 Ibid., p. 45.

17 Sean Belly: «La Orden de los Predicadores a fines del siglo XV», Nueva Revista de Filología Hispánica, México, 1976, p. 24

18 Héctor Urrutia: «Indicios de Cide Hamete Benengeli», Cuadernos Hispanoamericanos, agosto de 1999.

19 Nash Patridge: «Don Torrijos de Almagro, caballero y la tradición cervantina», *Hispanic Review*, LXXVI, julio de 2003.

20 Miquel de Cervera: *Comentarios a la Vida y trabajos de don Torrijos de Almagro, caballero andante*, edición de Nash Patridge, Madrid, Cátedra, previsto para 2005.

21 *Ibid.*, p. 22.

22 *Ibid.*, p. 43.

23 *Ibid.*, p. 47.

24 P. Palacio, H. Urrutia y N. Patridge: «Las vidas paralelas de Bramante y Rocinante», en *Biografía de don Quijote de la Mancha*, de próxima publicación.

25 Cervera: *Op. cit.*, p. 57.

26 Miquel de Cervera, *op. cit.*, p. 87.

27 Ignatius H. Berry, «Fifty years of Hispanic Literature 2005-2055: An Imposible Canon», *Im/positions*, 45, San Francisco, Cal., abril, 2055, pp. 35-41.

28 Ignatius H. Berry, «The End of Hispanic Literature», *The Country*, 4, Madrid, octubre, 2055,

