

2020-01-01

Soy una muñeca de porcelana

Nicolas Rodriguez Sanabria
University of Texas at El Paso

Follow this and additional works at: https://scholarworks.utep.edu/open_etd



Part of the [English Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Rodriguez Sanabria, Nicolas, "Soy una muñeca de porcelana" (2020). *Open Access Theses & Dissertations*. 3027.

https://scholarworks.utep.edu/open_etd/3027

This is brought to you for free and open access by ScholarWorks@UTEP. It has been accepted for inclusion in Open Access Theses & Dissertations by an authorized administrator of ScholarWorks@UTEP. For more information, please contact lweber@utep.edu.

SOY UNA MUÑECA DE PORCELANA

NICOLÁS RODRÍGUEZ SANABRIA

Master's Program in Creative Writing

APPROVED:

Andrea Cote-Botero, Ph.D., Chair

Sasha Pimentel, M.F.A.

Juan Álvarez, Ph.D.

Stephen Crites, Ph.D.

Dean of Graduate School

Copyright ©

by

Nicolás Rodríguez Sanabria

2020

Para Lizeth, con toda la cursilería de la que soy capaz

SOY UNA MUÑECA DE PORCELANA

by

NICOLÁS RODRÍGUEZ SANABRIA, BEc

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University Texas at El Paso

in Partial Fulfilment

of the Requirements

for the Degree of

MASTER OF FINE ARTS

Department of Creative Writing

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO

May 2020

Preface

Sería falso decir que esto es una declaración de intención. Esto, como la mayoría de prefacios, es en realidad una posdata en la que el autor se anticipa al hecho para procurarse la buena voluntad del lector. El tiempo para hablar de intenciones ya pasó (y mejor así; dice el refrán que *the road to hell is paved with good intentions*). Cualquier propósito que haya tenido antes de empezar a escribir esta tesis –que por lo demás es un punto en el tiempo imposible de determinar– ya está viciado por los descubrimientos posteriores; la escritura –o al menos el ensayo– no es más que la renovación incesante de una voluntad.

Este prefacio tampoco pretende ofrecer una clave interpretativa para recorrer el texto, pero sí una exposición de su genética probable, de las ideas y lecturas que quizá marcaron su recorrido, si no todo, al menos parte. Es importante, por lo tanto, precisar que el punto de partida de esta tesis fue uno muy general: iniciarme en la práctica del ensayo. Desoí la famosa advertencia de Horacio y me propuse escribir sobre lo que no conocía; aunque en el pasado escribí un par de artículos de revista que ahora, con lo aprendido, podría llamar ensayos, fue con este proyecto que me interesé con rigor en el género.

Y ya que el ensayo y la cita han estado entrelazados desde Montaigne, resulta acertado empezar esta exposición con palabras ajenas. “The essay”, escribe Chesterton, “is the only literary form which confesses, in its very name, that the rash act known as writing is really a leap in the dark”. Esta podría considerarse la premisa de mi proyecto, la tesis de mi tesis: empecé a escribir a ciegas, sin saber exactamente de qué, y mi único lazarillo fue lo que ahora considero los preceptos básicos de la ensayística: 1) la

experiencia personal, 2) la aventura del pensamiento, 3) la importancia del estilo y 4) la inscripción del texto. La ventaja de trabajar en este género es que el éxito está garantizado: “the essay has never really been written. Men have tried to write something, to find out what it was supposed to be. . . . [The essay] does not know what is trying to find; and therefore does not find it” (*The Essay* 57).

Una segunda cita: “La fórmula del ensayo –¡qué sencillo parece esto al apuntarlo!– sería la de toda la Literatura” (Picón Salas 504). Tal vez sea una sentencia errada, pero aunque sea el caso, en este prefacio tomaré la literatura toda como un ensayo (más adelante se verá que no es una apuesta descabellada). Es decir, puede que lo que sigue a continuación parezca el intento de llegar a una poética de la ensayística, pero deberá tomarse como mi poética general de lo que llamo literatura, y por tanto, lo que pretendí con este trabajo de tesis.

El ensayo

Es curioso que se considere al ensayo un “género menor” cuando este es la expresión más amplia de la literatura. En gran parte el desacierto, evidentemente, les corresponde a las dinámicas de mercado, pero no hay que descartar la posibilidad de que el ensayo, precisamente por su libertad, intimide a los críticos, que no saben bajo qué parámetros evaluarlo.

Al momento de definir sus características, el primer instinto suele ser el de compararlo con otros géneros, un esfuerzo que por lo general resulta inútil. Tomemos como ejemplo “El arte del ensayo”, en el que Hugo Hiriart, para diferenciarlo del cuento, escribe que “en el ensayo no se narran acciones humanas” (7). Sin embargo, basta con leer cualquier ensayo de Montaigne para descubrir que no es así, que al ensayar es común

hacer uso de lo que Sarlo llama *Exempla*: casos anecdóticos que, por acumulación, desarrollan un argumento silencioso (25). Más adelante Hiriart dice que “La novela . . . se caracteriza por su pluralidad de interpretaciones legítimas, mientras que el ensayo no tiene casi nunca esa ambigüedad” (8), una afirmación difícil de sostener si se tiene en cuenta que la paradoja es una de las herramientas predilectas del ensayista (Borges y Chesterton, por ejemplo).

Que el intento de Hiriart sea inútil para definir el ensayo no quiere decir que no sea valioso; de eso, precisamente, se trata el ejercicio: todo intento de acotar lo que es el ensayo es en sí mismo un ensayo, y este, como escribe el mismo Hiriart, es siempre irresponsablemente gozoso: no tiene otro compromiso que el de no aburrir (7). Por naturaleza, el ensayo evita respuestas, “es el género utópico y escéptico por excelencia y se opone a los sistemas conclusos, que ponen término a cualquier aventura del pensamiento” (García Nuñez 91). “La ley formal más íntima del ensayo”, concluye Adorno, “es la herejía” (34).

El texto de Hiriart afirma que el ensayo “busca por encima de todo la *claridad*” (9) y erra, pero no importa, pues su valor reside no en las conclusiones, sino en las consideraciones, como cuando dice que el ensayo tiene la hospitalidad de una “tribu de desierto y lo admite todo” (7), o cuando sugiere que la novela es un “monstruo donde todo cabe, barril sin fondo” (8) (y puede que tenga razón: leí en algún lado que Barthes consideraba la novela un ensayo con nombres propios).

No vale la pena repasar todas las comparaciones que se han hecho. Tarde o temprano se llega a la conclusión de que, primero, el género resulta un concepto anticuado para estos tiempos híbridos, y segundo, que el ensayo –el acto de pensar, calibrar, examinar– “se encuentra en el seno mismo de la operación literaria” (Weinberg,

El ensayo en busca 92) y, al mismo tiempo, “se posiciona tradicional y estratégicamente como una de las fronteras del campo literario y de su estructura genérica” (Guerrero 66) debido a su naturaleza indócil: el ensayo no responde a reglas externas, crea las suyas propias –siempre maleables– a medida que se escribe.

Por la misma razón, sería infructuoso apoyarse en alguna de las muchas categorizaciones que se han propuesto dentro del género. Walter Mignolo, por ejemplo, propone tres categorías: el hermenéutico de Montaigne, el epistemológico de Bacon y el ideológico de Voltaire (Weinberg, “El ensayo latinoamericano” 111), pero en realidad sólo podría hablarse de inclinaciones: Montaigne, por ejemplo, se mofa a menudo de las certezas del conocimiento científico, pero no por eso se puede decir que sus ensayos estén desprovistos de saber. Sarlo ofrece un camino más seguro: “No hay tipologías, hay solamente modos del ensayo” (16).

La pregunta sería entonces: ¿bajo qué modo escribí el ensayo que presento? Así como el *Ars Poetica* es la mejor forma que se ha encontrado para que el escritor exprese el modo en el que concibe su poesía, un ensayo resulta ser la única explicación posible para el ensayo. Hay, sin embargo, una diferencia: mientras la *Ars Poetica* intenta dar luces sobre otros poemas, el ensayo se ilumina a sí mismo. Con esto quiero decir que, aunque es usual que los ensayistas dediquen una de sus obras exclusivamente a su poética (recuerdo la de Anderson Imbert: “El ensayo . . . es una estructura lógica, pero donde la lógica se pone a cantar” (347)) como hago yo ahora (a pesar de la constricción académica, funesta enemiga del ensayo), es usual encontrar en la misma obra la clave para discernir su modo (y el lector notará que, en efecto, mi ensayo es el mejor prefacio de sí mismo).

Si estuviera forzado a dar una respuesta concisa, sería esta: en uno de sus textos, Ozick pide prestadas las palabras de Updike para asemejar el ensayo a un cuerpo

femenino y cálido que se curva alrededor de los centros de reposo (157). Ese es el modo de ensayo que busqué originalmente, el de Clarice Lispector (aunque en su caso lo llamaron “crónicas” o “novelas”), el de Carolina Sanín. Ese era el destino. Pero el ensayo no es eso, es recorrido, por lo que falta un punto de partida. Qué mejor que otra cita: Mi ensayo “Es una forma de pensar la realidad desde una biblioteca, desde un mirador privado abierto a lo público” (Garza Saldivar, 272).

La experiencia personal:

Si este proyecto se tratara de una novela, un libro de poesía o una colección de cuentos, se podría prologar de manera impersonal para dar una cierta idea de objetividad –lo que usualmente, a los ojos del lector, se convierte en autoridad– como sucede a menudo en los textos académicos. El ensayo, por el contrario, exige siempre un “yo” palmario y sin complejos. “La novela es del narrador y el ensayo es del autor” (29) escribe Sarlo y, aunque la partición parezca demasiado simple, da cuenta del nexo directo que el ensayista intenta forjar con su obra. Es la autenticidad de este intento lo que “se constituye en garante de la transparencia del resultado” (Weinberg, *El ensayo en busca* 29). De aquí, de la experiencia –y no del conocimiento, pues dice Habermas que “comprender lo que se dice precisa participación y no mera observación” (Weinberg, *Pensar* 153)– personal y “transparente”, es que proviene la autoridad ensayística.

Este nexo, por supuesto, no implica una equivalencia ilusoria. El ensayo sabe que todo acto literario distorsiona, pero es justo su carácter irresponsable y escéptico lo que le permite capturar esta distorsión: el “yo” que habla no pretende ser consistente ni definitivo. Donde otros géneros intentan hacerse pasar por algo más –la ficción, por ejemplo, y sus ínfulas de realidad–, el ensayo toma una disposición abierta: si pretende

ser algo distinto, exhibe su pretensión sin recato. Para Foucault se trata de “una prueba modificadora de sí en el juego de la verdad . . . que confiere a la imaginación una función heurística y la convierte en una modalidad del conocimiento” (Weinberg, *El ensayo en busca* 82), y que “establece una nueva forma de relación con lo real que ya no es del orden de la ornamentación, del orden de la imitación, sino del orden de la puesta al desnudo, el desenmascaramiento, la depuración, la excavación, la reducción violenta a lo elemental de la existencia” (48).

Valga una aclaración: el ensayo no es una forma de metaficción. La metaficción hace de sí misma el contenido, se señala de continuo para dirigir hacia ella la atención del lector. El ensayo no tiene esta necesidad: la forma lo delata de inmediato, “como quien hubiera dejado, después de terminado un edificio, algunos andamios para significar no sólo su proceso de producción sino el tipo de saber necesario para construirlo” (Sarlo 27). Al ensayar se da “un fuerte énfasis en el aspecto performativo del discurso” (Weinberg, *El ensayo en busca* 41) para que el tiempo de lectura y el de escritura sean solo uno en el presente, como si el lector se asomara por encima del hombro del autor y lo sorprendiera en el acto de escribir. Lo que está en la página, más que una experiencia, es un experimentar; cada escritor interpreta fugazmente la partitura que es el mundo y el lector asiste al concierto.

A la historia del ensayo la cruza un anhelo secreto: que con cada interpretación nos acercamos al mundo tal como es. La ensayística es la labor de la representación. Durante la primera parte del siglo XX, por ejemplo, los ensayistas latinoamericanos (Reyes, Paz, Vasconcelos, Rodó, Picón Salas, Mariátegui, entre otros) quisieron representar la América Latina y verdadera –que hasta ese momento había sido observada únicamente desde la mirada corrupta del colonizador– en lo que Weinberg llama “ensayo de interpretación”,

aquel que “busca descubrir los valores de la sociedad y las claves de la formación nacional a través de la correlación entre literatura, imaginario, historia y cultura” (“El ensayo latinoamericano” 120).

El ensayo de interpretación buscaba una identidad latina sólida, un asidero al cual anclar un continente que parecía ir a la deriva, “pero el ensayo”, nos recuerda Adorno, “no quiere buscar lo eterno en lo pasajero y destilarlo de esto, sino más bien eternizar lo pasajero” (20). Así, fue inevitable que este modelo de ensayo desapareciera y le diera paso a uno que se niega a definir y fijar lo latinoamericano según el territorio, la lengua, la herencia, etc. Weinberg califica el advenimiento de este ensayo fiel a su libertad intrínseca como el paso de un ensayo en tierra firme a un archipiélago relacional y sin orillas, es decir, al de la experiencia personal e inestable de cada latinoamericano (“El ensayo en diálogo” 33-34).

Dado que es aquí, en el prólogo, donde se convence al lector de la importancia del texto, me veo obligado a concluir que este, mi ensayo, es importante por la simple razón de en él intenté estar yo, tal como soy, de la misma manera que lo intentó Montaigne hace quinientos años. Si la representación de la humanidad es posible, lo sería únicamente en la forma de aquellos mapas borgianos que tenían una escala de un metro por un metro y, por esta razón, la tentativa de una experiencia personal y honesta –que no debe confundirse por simplemente anecdótica– es decisiva para el ensayo.

La aventura del pensamiento

Creo haber empezado esta tesis con la idea de escribir sobre la comunicación. Sospecho que esa era mi excusa para encubrir el hecho de que me había convertido en uno de esos escritores infames que escriben sobre escritura, y por lo tanto –¿a quién más podría

interesarle el tema?—, escriben sólo para otros escritores. Pero el tema, que en otros géneros funge como tamiz o embudo, en el ensayo no es más que una brújula descompuesta (o, al menos, debería serlo). La vida del ensayista está definida “por la contingencia y la tendencia a probar las cosas por medio de divagaciones . . . , tanteando la vida sin tener una ambición específica: no con el fin de hacer un descubrimiento ni una conquista, ni de demostrar algo, sino simplemente por el gusto de intentarlo” (Wampole 14). Así, el azar yuxtapone objetos disímiles en el espacio caótico de la mente y entre ellos brotan enredaderas, las ataduras sorprendidas que llevan a la literatura.

Escribí sobre comunicación y escritura, sí, pero en el camino escribí sobre el cuerpo, sobre Dios, sobre el amor, sobre el pudor, sobre el lejano oriente, y otras estaciones de paso que no quisiera delimitar (es mejor dejarle al lector la brújula igual de descompuesta). Para Musil, los ensayistas eran *möglichkeitsmenschen*, “posibilitaristas”, y el apelativo es acertado, pero también holgado: podría ser aplicado a cualquier escritor. Sarlo es más precisa: conviene en que el ensayista se mueva en el mundo de las posibilidades, pero que lo hace a través de un sistema de desvíos; esta vendría a ser “la condición del ensayo entre los discursos” (18).

La poesía apunta al descubrimiento, la narrativa a la conquista, el tratado a la demostración; el ensayo, si apunta, apunta con los ojos cerrados, y aunque descubra, conquiste y demuestre, sigue de largo. Esto, acaso, es lo que Chesterton llamó la “cualidad irracional e indefendible” del ensayo, aquello que se evidencia en esta paradójica frase de Stevenson: “Viajar con esperanza es mejor que llegar” (*La cólera* 42). Si es así, la tarea del ensayista es proveer de esta esperanza al lector, lograr que el deseo de llegar sea tan intenso que el llegar en sí resulte despreciable.

En mi ensayo quise ir tras mi cuerpo, sin siquiera saber bien qué quería decir esto. Hay ensayistas que hacen estas cosas a pie, sin necesidad de un vehículo para asistirse, pero yo, que soy un principiante, necesité de uno: escogí un libro al azar con la única condición de que no tuviera autoridad; me interesaba la idea de escribir con –y no sobre– otro escritor, y un autor célebre hubiera significado perder el timón. Esta fue mi única preparación. Hecho esto, emprendí el viaje.

Mi descubrimiento fue el mismo de siempre: algunas cosas son como otras cosas. El ensayo, más que alcance intelectual, requiere de lo que Picón Salas llamó una visión plástica del Universo (503), lo que Weinberg llama “un espesor cuasi corporal de los significantes, la posibilidad de dar forma a la cosa ausente evocada” (*Pensar* 17). Es esta plasticidad, la misma de la poesía, la que permite al ensayo descubrir y amoldar la forma inusitada de las cosas, “lo esencial de cada objeto que lo ocupa, sin afirmar nunca dogmática o arrogantemente que su palabra es la ‘última palabra’, sino sólo una ‘palabra exacta’ (Barthes) . . . para mostrar el verdadero perfil de lo nuevo” (*El ensayo en busca* 83). De cosa en cosa, según una desemboque en la otra, se abre la estrada del viaje, siempre hacia delante, libre de la retracción del verso; no hace falta un mapa ni un plan, pero sí un límite.

Lo que no tiene límite, no tiene forma, me dijo una maestra alguna vez. “La tarea consiste en acotar fragmentos de una totalidad caótica”, escribe Maillard. “Como el augur, que trazaba con su bastón un marco (*templum*) en el cielo para acotar el lugar de la aparición del signo (el vuelo de los pájaros) y de la designación del suceso . . . Y no es que designando se muestre, no; designando se hace” (24). Esta es la conquista: un retazo de la experiencia humana. El ensayo, igual que la narrativa, captura el remanente de lo que ha dejado el transcurrir del tiempo en una persona, pero a diferencia de esta, logra

capturar también el tiempo de la captura: es tan dueño del presente como lo es del pasado; “in an essay, the track of a person’s thoughts struggling to achieve some understanding of a problem is the plot, is the adventure” (Klaus xxiii).

Y, finalmente, está el objetivo que, muchos creen, le corresponde al ensayo: demostrar. Pero ¿cómo se demuestra sin coartar la aventura del pensamiento? Para empezar, Weinberg afirma que el ensayo le abre las “compuertas a un nuevo modo de argumentación que implica no partir autoritariamente de lo que se tomaba como certeza revelada e indiscutida, sino ir en busca de ello” (Cesar Maia 278). Ya sabemos, no obstante, que el ensayo no encuentra: justo antes de hacerlo se desvía o se detiene, cosa que el tratado no hace por su afán de fijar respuestas. Más que demostraciones, deberíamos hablar de “apreciaciones fugaces” en las que el ensayista apenas se detiene “so pena de dañar su delicada fragancia” (Torri 1).

Acaso esto último sea lo más difícil de conseguir en el ensayo. El lector podrá notar con disgusto (no mayor al mío, de seguro) que mi ensayo flaquea en el último tramo, justo cuando le aprieta la urgencia de llegar a respuestas o desenlaces. No es fácil resistir la tentación de concluir, no sólo por nuestra necesidad innata de certezas, también por el temor de perder al lector en medio de la deriva. “En general, el escritor se enfrenta a la dificultad de llegar a un clímax en el ensayo . . . [lo que] sería más bien, con frecuencia, un sumario, una declaración de tesis o una metáfora particularmente poderosa” (Skirius 16). El ensayo depende de la fuerza propulsora del lenguaje para no caer o, al menos, de una gracia tal que distraiga al lector para que éste nunca mire hacia abajo.

La importancia del estilo:

La verdad a la que aspira el ensayo tiene su raíz, como toda la literatura, en el lenguaje. Más arriba anoté cómo el ensayista hace del universo algo moldeable y busca, en cada objeto, su perfil verdadero mas no definitivo. “El lenguaje no es el inquilino ni el casero de la verdad”, escribió Segovia, “es su fiador” (Weinberg, *En busca* 15). De nuevo, se remarca el valor y la gravedad (o, ya que se trata de mantener a flote, la anti-gravedad) que posee la palabra en el ensayo, quizá todavía más –si se me permite el atrevimiento– que en la poesía. Por eso, en mi ensayo insistí en la cadencia y la melodía; más que un argumento contundente, quise la provocación de la frase rítmica y bella. Acaso la belleza, que carece de valor moral, sea la única posibilidad de verdad que le es permitida a la literatura (y, aun más, a la humanidad).

La verdad, entonces, es pasajera. Se produce desde la palabra dentro del mismo texto y se mantiene vigente hasta el fin de este. “¿De qué es verdad una verdad? Lo es de la propia situación en la que se formula como legalidad. No hay un afuera de la configuración cuya aprehensión garantizaría la verdad” (Weinberg, *En busca* 83). Lo que se describe en estas últimas líneas tiene otro nombre: seducción. La misión del seductor es siempre asir por medio de la belleza –de cualquier tipo– y no dejar ir; mientras la presa esté sujeta, toda palabra que salga de su boca –la del seductor– será decisivamente cierta.

Métodos de seducción, no obstante, hay miles, unos más efectivos que otros según la situación y la presa. Por esto mismo, el estilo, la marca del “yo” en los usos del lenguaje, es tan esencial para el ensayista como lo es la forma de vestir para el seductor. Levine asegura que “The worst thing an essayist can do is fail to make an impression” (159), y que es el estilo lo que permite dar esa impresión (162). “The triumph is the triumph of style. For it is only by knowing how to write that you can make use in literature of your

self” (Woolf 18). Puede que otros géneros admitan todavía la vieja discusión sobre el estilo, si es estorbo o demasiado ornamental, si es acorde al contenido o no, pero en el ensayo no es posible: el estilo no es acertado o desacertado, sencillamente da una buena o mala impresión.

El punto de encuentro entre la experiencia personal y la aventura del pensamiento es el estilo. Dado que el ensayo es azaroso y fragmentario, la única posibilidad de unidad es el “yo” y la forma particular que este le da al lenguaje: “every artist, whatever that means, arrives at a sound and singular imaginative frame—or call it, on a minor scale, a cosmogony” (Ozick 155). Esta es sólo una faceta más de la transparencia del ensayo: el artista no es un mero canal para que por allí pase, sin obstáculos, algo ulterior; el artista, si es portavoz, lo es únicamente de las multitudes que guarda en sí. El ensayo es egocéntrico y ensimismado, “profundiza sobre todo en la perspectiva, en la mirada, más que en la cosa abordada” (Weinberg, “Ensayo y humanismo” 4), y así se dirige hacia la verdad. Sin embargo, como el desvío es la regla, Lukács afirma que el ensayista encuentra algo más deseable:

Es verdad que el ensayo aspira a la verdad; pero al igual que Saúl, que salió a buscar las asnas de su padre y encontró un reino, así también el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida (Weinberg, *En busca* 86).

La inscripción del texto:

No debe confundirse el egocentrismo del ensayista con egoísmo. En el centro del artista se encuentra un nudo apretado de lazos y ataduras, una red que lo comunica con otros artistas y sus obras, y que conforma lo que solemos llamar la “sensibilidad artística”. Este

nudo se trasluce en el ensayo a través de la cita. En su ensimismamiento, entre la multitud que lo conforma, el ensayista encuentra a otros y hace uso de sus palabras para construir su texto, igual que el cangrejo ermitaño utiliza la concha de otros animales para resguardarse (Maillard 18).

Weinberg, repetidamente, ha llamado al ensayo “un discurso articulador de discursos”, el “proceso generativo de un nuevo espacio simbólico de encuentro cifrado en el modelo de la conversación, la lectura y el intercambio libre de ideas. Un espacio alternativo a los ámbitos de poder y las instituciones ya existentes” (*En busca* 12). La profusión de citas en este prefacio, igual que en mi ensayo, no busca realzar mi acervo intelectual ni respaldar por medio de argumentos *ad hominem* mis intuiciones, sino delatar entre quiénes se inscribe mi texto. Bien podría disimular estas citas con paráfrasis elusivas y elipsis descaradas para dar la impresión de que todo esto proviene exclusivamente de mi trabajo, de que soy capaz de contribuir y no sólo de aglutinar ideas ajenas, pero la dificultad de la escritura consiste precisamente en saber hilvanar; no hay palabra que no tenga dueño ya.

Sea esta otra de las paradojas del ensayo: a través de una propensión intensiva al individuo se desmantela la idea de originalidad. “Es así como me interesa evitar leer el texto de manera atomizada o reducirlo a las intenciones del autor, e insisto en la necesidad de atender a las redes y ‘estructuras elementales de sociabilidad’” (Weinberg, “El ensayo en diálogo” 17). Los ensayistas, a sabiendas o no, participan en una conversación –palabra que en sus orígenes significó un trato frecuente e íntimo con otros (lo que de nuevo trae a colación la importancia de seducir) o el compartir una mesa o un hogar– que no tiene más propósito que ir y venir sin llegar a conclusiones. Mi ensayo, por ejemplo, podría

considerarse una réplica a *Somos luces abismales* de Sanín o la *Pasión según G.H.* de Lispector, y con suerte podría convertirse en el detonante de otras respuestas.

Vale la pena señalar que esta idea de inscripción es distinta a la de tradición: con el ensayo se da el “paso de una ‘filiación’ de origen a una ‘afiliación’ como asunción de un destino” (Weinberg, *Situación* 80). Más que seguir una corriente, el ensayista se ubica en un delta conformado por diversos ríos. A la vez, este diálogo abierto evidencia que el ensayo se asemeja más a la cháchara de una plaza pública que a una autoridad parada encima de un estrado. El destinatario “ya no obedece a un modelo de lector receptivo capaz de desentrañar significados cerrados y fijos ..., sino al modelo de lector participativo que se corresponde con la idea de una ‘obra abierta’ de sentido inacabado” (Weinberg, *Pensar* 128).

El cuerpo de este ensayo

Ya dije que el problema primordial del ensayo es uno de representatividad. Para este proyecto me interesé particularmente en las posibilidades estructurales que pudieran representar con mayor fidelidad los mecanismos de la escritura, o más bien, los de la mía. Quería develar aquel “andamio” del que Sarlo habla, lo que Weinberg llama la “caja negra” del ensayo, pero quería hacerlo gráficamente, aprovechando las posibilidades del espacio de la página. Si ensayar es pensar en voz alta, y “si, como Lukács afirma, el ensayo es la intelectualidad hecha vivencia sentimental, podríamos hablar también de la mente echa cuerpo” (Weinberg, “Ensayo y humanismo” 3).

En mi ensayo, lo dije antes, quise ir tras mi cuerpo. Lo primero, entonces, era encontrar el cuerpo del ensayo que me permitiera hacerlo. Weinberg ya parecía haberlo predicho: “El autor descubre una *forma* de dársele el problema que él a su vez traducirá

en la forma del ensayo” (*Pensar* 32). De alguna manera, se trata de resolver la misma cuestión a la que se enfrenta el poeta de verso libre: abandonar las formas predeterminadas obliga al escritor a hallar una que corresponda a lo que se quiere escribir, lo que Levertov llamó “the organic form”, el conjunto de características esenciales que le son intrínsecas a una experiencia.

Dice Hoagland que “the mind’s idiosyncrasy, the very freedom the mind possesses, is bestowed on this branch of literature that does honor to it, and the fascination of the mind is the fascination of the essay” (Klaus xxi). Así como el estilo es imprescindible para acentuar esta idiosincrasia, me parecía a mí que el cuerpo del ensayo –su aspecto físico– también debía hacerlo, y de paso conquistar esa última libertad que hasta ahora le correspondía exclusivamente a la poesía. En definitiva, me sentía identificado con estas palabras de Sontag:

Todo escritor está buscando siempre una forma ideal, especialmente escritores como Borges o como yo, que siempre intentamos formas distintas expresando una continua insatisfacción por la fórmula única. La forma ideal en mi imaginación sería aquella en la cual podría poner todo: cada día, al sentarme a escribir lo que necesitase, todas las palabras se amoldarían a esta forma única (4).

Parece ser que todos los ensayistas tienen la misma inquietud; después de todo, es la soltura del ensayo lo que permitiría llegar a esta forma ideal –que, sin duda, tendría que ser fragmentaria: “La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido” (Adorno 26)–. Llegar a ella, sin embargo, no es fácil.

En primer lugar, hay limitantes en las opciones que tenemos a la mano: las herramientas que usamos para escribir definen más el pensamiento de la escritura que la propia cabeza. Y aunque el avance tecnológico de estas herramientas es evidente, su uso

no ha variado mucho: seguimos escribiendo de un lado al otro de la página en líneas horizontales, la única diferencia entre una máquina de escribir y un procesador de texto es el pragmatismo del proceso, el resultado es el mismo.

En segundo lugar, la libertad del ensayo es difícil de igualar. Todos los escritores tienen sus propias restricciones personales –conscientes o no–, límites que se han impuesto con el fin de que lo escrito no sea demasiado indulgente o, peor, incomunicable. El otro lado de la moneda, por supuesto, es escribir de manera rígida, lo que conduce a textos inertes. Esto dice Duras al respecto:

Creo que lo que reprocho a los libros, en general, es eso: que no son libros. Se ve a través de la escritura: están fabricados, están organizados, reglamentados, diríase que conformes. Una función de revisión que el escritor desempeña con frecuencia consigo mismo. El escritor, entonces, se convierte en su propio policía (45-46).

La literatura prospera en el pequeño intervalo de lo apenas comunicable. El ensayo permite, mas no asegura, que la escritura llegue a ese punto, y tampoco garantiza que allí se detenga. ¿Cómo capturar con precisión el sistema de desvíos del pensamiento sin llegar a un callejón sin salida? La respuesta más sencilla: por medio de notas. Ya muchos ensayistas habían trabajado con este método, sea notas al pie o al final del texto, o incluso reemplazando el texto principal por un conjunto de estas (*Fragmentos de un discurso amoroso* es el ejemplo más relevante para este proyecto). De inmediato, me llamaron más la atención las notas del primer tipo, es decir, aquellas que crean múltiples niveles de escritura/lectura.

Para Genette, las notas bien pueden resultar en un menoscabo evidente, “una hernia entorpecedora o generadora de confusión”, o bien en “un segundo nivel de discurso que contribuye muchas veces a su relieve [el del texto principal]” (280). Con esto en

mente, llevé a cabo mi primera tentativa, un sistema de notas doble: al pie y al final del documento; las primeras para dejar fluir las ideas sin quebrantar en exceso el hilo de pensamiento principal (con, por ejemplo, paréntesis demasiado largos), y las segundas para organizar una suerte de textos satélite, ensayos de menor aliento que circundarían – y complementarían– el ensayo central. Además de ramificar y modular, las notas tienen la capacidad de guardar la genética del texto, es decir, de evidenciar las variaciones que sufre este a lo largo de sus versiones, lo que pondría al ensayo un paso más cerca de capturar tanto la inconsistencia del sujeto que escribe, como los andamios de la construcción del texto.

Este sistema, no obstante, resultó entorpecedor –pues agrupaba discursos muy variables en un solo nivel– e inevitablemente anquilosado –pues se asociaba de inmediato con la rigidez de la academia–. Revisando los ejemplos que Genette presenta en *Umbrales*, me encontré entonces con un término que desconocía: “el ladillo”, y a través de este llegué a otro más: “el despiece”. Los términos me eran poco familiares, pero no aquello a lo que se referían: antes de ser un lector de libros, fui –y sigo siendo– un voraz lector de revistas. “Eureka”, dice Arquímedes. Tomé la libertad de diseño de los diarios y revistas, la apliqué al ensayo y, de repente, cada nota encontró su forma según el discurso que manejaba, y el aspecto estricto de la página pasó a ser atractivo y liberador. Mi ensayo encontró el cuerpo que buscaba.

Yo, por mi lado, no lo logré, y por eso prevengo al lector: las notas al final, en futuras versiones de este “libro” (que podría verse, por ahora, como el largo prefacio de un texto por escribir), se convertirán una a una en las partes del cuerpo que busqué pero –por la misma naturaleza del ensayo– no encontré.

Pertinencia del ensayo

Ya que defendí la conveniencia de las notas fragmentas, cierro con cinco:

1) Cixous se pregunta qué pasaría “si un día se supiera que el proyecto logocéntrico siempre había sido, inconfesablemente, el de *fundar* el falocentrismo, el de asegurar al orden masculino una razón igual a la historia de sí misma. Entonces, todas las historias se contarían de otro modo” (16). El ensayo, paradójico y contrario a los sistemas establecidos, se presta para dar cabida a este modo.

En mi ensayo, la inserción de recuadros de texto dentro del texto, sin una línea sólida que los separe, permite que el azar forme sus propias líneas, las cuales, en su mayoría, están desprovistas de sentido, aunque algunas tensionan los límites de lo concebible y, con ayuda de la imaginación del lector, forman sentidos ilógicos y ajenos a nuestra sintaxis (un ejemplo del primer recuadro, en la página 3: “enseñan, para que nadie pudiera evadirse, deseo que es concedido al mismo”). Esta, la yuxtaposición azarosa, podría ser uno de los pocos métodos para llegar, por medio del sistema de la lengua, a lo que Cixous denomina “la Voz [de la Madre], canción anterior a la Ley, antes de que lo simbólico esparciera el aliento” (Moi 289).

2) “El ensayo nace, como la imprenta, como una tensión entre las esferas del *facere* y el *agere*, esto es, como enlace entre el quehacer práctico y el ejercicio intelectual, . . . la posibilidad de alianza entre la inteligencia y el trabajo” (Weinberg, *En busca* 47-48). Ya que en nuestro sistema actual el trabajo del escritor ha perdido en gran parte su valor, vale la pena concebir formas artesanales para la escritura, es decir, que se preocupen no sólo por el elusivo triunfo “artístico”, sino también por exhibir el proceso meramente mecánico que hay detrás de este (lo que muchos podrían llamar “trucos” o “adornos” innecesarios). Un ejemplo es la forma orgánica, la cual diferenciaba Levertov del verso

libre por considerarla más laboriosa. Por la misma razón presento, en la forma de pies de página, mi mesa de trabajo (notas, proyectos futuros, etc.), lo que además suma al aspecto performativo del ensayo.

No hay que olvidar tampoco que, tal como ha señalado Weinberg a lo largo de su obra, el ensayo, desde Montaigne, se fundamenta sobre el acto de buena fe, “única garantía posible para todas las operaciones de reflexión y puesta en diálogo que habrán de desplegarse” (*En busca* 12). Este concepto podría contraponerse también a la “mala fe” de Sartre: por medio del ensayo, el escritor reclama su libertad y se niega a cosificarse.

3) “Como estudio provisional de un tema, el ensayo . . . atrae al lector medio y sin preparación espacial” (García Nuñez 91). Estamos tratando con un género que es diletante por excelencia, que se deleita en el examen amateur (del que ama) del mundo, y por tanto abre un amplio espacio de encuentro. Esto es lo que Weinberg ha llamado repetidamente “el carácter prometeico” del ensayo, algo que el discurso académico –en especial las ciencias sociales– ha llegado a corromper. Habría que pensar en conciliar ciencia y ensayo, esto es, admitir que el discurso científico no es objetivo ni neutral, y de esta forma partir de la subjetividad para defender el conocimiento, “que debe preservar tanto de la degradación como del antiintelectualismo” (Weinberg, “Ensayo y humanismo” 70). En esta época en que la distinción entre verdad y mentira está en juego, puede que la mejor defensa sea la verdad del ensayo: la seducción.

4) El paso de un ensayo en tierra firme a un archipiélago relacional y sin orillas abre la oportunidad para conciliar individuo y comunidad: “Este humanismo en sentido amplio insistirá en la noción de persona en contraposición a la idea de individuo, destacando el carácter fundamentalmente social del ser humano y defendiendo la idea generosa de una sociedad abierta y del conocimiento como derecho de todos” (Weinberg,

“Ensayo y humanismo” 67). El ensayo es el medio del pluralismo: la posibilidad de una sociedad irregular y fragmentada, pero interconectada.

5) “Es frecuente que las cosas muy sabidas tiendan a ser aceptadas como axiomas, como inmovibles supuestos lógicos. . . . El ensayo abre una ventana, lo remueve, lo perturba todo. . . . A esto se debe que la raíz espiritual del ensayo y del ensayismo sea la *duda*” (Souto 9). Esto podría verse como un equivalente al efecto de alienación de Brecht: al quebrantar la noción de certeza y familiaridad, todo se vuelve extraño y cuestionable. El ensayista parte de la admisión de incertidumbre para poder decir, de esta manera se rebela y, al mismo tiempo, cuida de ofrecerse como la solución. El ensayo es el brazo revolucionario de la literatura que se alza en la plaza pública: plural, dialéctico y contrario a cualquier sistema de poder.

Bibliography

- Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- Anderson Imbert, Enrique. «Defensa del ensayo.» Skirius, John. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1994. 344-347.
- Cesar Maia, Eduardo. «El ensayo, un estilo de pensar y decir: Entrevista a Liliana Weinberg.» *Disputatio Philosophical Research Bulletin* (2014): 273-280.
- Chesterton, G.K. *La cólera de las rosas*. Robledo: Eneida, 2015.
- Chesterton, G.K. «The Essay.» *Essayist on the Essay: Montaigne to Our Time*. Iowa City: University of Iowa Press, 2012. 57-60.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Duras, Marguerite. «Escribir.» *Cuadernos de la Lectio* (Jul.-Dic. 2017): 37-54.
- García Nuñez, Luis F. «Breve ensayo sobre el ensayo.» *Chasqui* (Jul. 1993): 91.
- Garza Saldivar, Norma. «El ensayo como una poética del pensamiento: Entrevista con Liliana Weinberg.» *Andamios* (Dic. 2007): 271-287.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2001.
- Guerrero, Gustavo. «Modos, rutas y derivas del ensayo contemporáneo: de la tierra firme al mar sin orillas.» *Revista de la Universidad de México* (Ago. 2014): 63-75.
- Hiriart, Hugo. *Discutibles Fantasmas*. México D.F. : Ediciones Era, 2001.
- Klaus, Carl H. «Toward a Collective Poetics of the Essay.» Klaus, Carl H. y Ned Stuckey-French. *Essayists on the Essay: Montaigne to our Time*. Iowa City: University of Iowa Press, 2012. i-xxvii.

- Levertov, Denise. «Some Notes on Organic Form.» Gibbons, Reginald. *The Poet's Work*. Boston: The University of Chicago Press, 1979. 254-259.
- Levine, Sara. «From “The Self on the Shelf”.» Klaus, Carl H. y Ned Stuckey-French. *Essayists on the Essay: Montaigne to Our Time*. Iowa City: University of Iowa Press, 2012. 159-166.
- Maillard, Chantal. *La baba del caracol*. Alcalá: Vaso Roto, 2014.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Titivillus, 1988.
- Ozick, Cynthia. «She: Portrait of the Essay as a Warm Body.» Klaus, Carl H. y Ned Stuckey-French. *Essayists on the Essay: Montaigne to our Time*. Iowa City: University of Iowa Press, 2012. 151-158.
- Picón Salas, Mariano. *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1983.
- Sarlo, Beatriz. «Del otro lado del horizonte.» *Boletín* (Dic. 2001): 16-31.
- Skirius, John. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México D.F. : Fondo de cultura económica, 1994.
- Sontag, Susan y Jorge Luis Borges. «Vasos comunicantes.» *Quimera* (Mar. 2017): 39-46.
- Souto, Arturo. *El ensayo*. México D.F. : Complejo Editorial Latinoamericano, S.A. , 1973.
- Torri, Julio. *Ensayos y poemas*. México D.F. : Porrúa, 1917.
- Wampole, Christy. «La ensayificación de todo.» *El malpensante* (Dic. 2013): 13-17.
- Weinberg, Liliana. *El ensayo en busca del sentido*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014.
- . «El ensayo en diálogo. De la tierra firme al archipiélago relacional.» *Foro hispánico* (2016): 15-35.
- . «El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma.» *Cuadernos del CILHA* (2007): 110-130.

—. «Ensayo y humanismo.» *Revista Co-herencia* (Ene.-Jun. 2014): 59-76.

—. *Pensar el ensayo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

—. *Situación del ensayo*. México D.F. : CCYDEL-UNAM, 2006.

Woolf, Virginia. *Selected Essays*. New York: Oxford University Press, 2008

Table of Contents

Dedication.....	iii
Preface.....	v
El ensayo.....	vi
La experiencia personal.....	ix
La aventura del pensamiento.....	xi
La importancia del estilo.....	xv
La inscripción del texto.....	xvi
El cuerpo de este ensayo.....	xviii
Pertinencia del ensayo.....	xxii
Bibliography.....	xxv
Table of Contents.....	xxviii
Soy una muñeca de porcelana.....	1
Note.....	65
Vita.....	66

*Yo, que antes había vivido de palabras
de caridad o de orgullo o de cualquier cosa.*

*Pero ¡qué abismo entre la palabra
y lo que ella pretendía!, ¡qué abismo*

*entre la palabra amor y el amor
que no tiene siquiera sentido humano!*

—Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*

En la imaginación viven los caminos.

Si he pensado, ha sido porque amaba:

porque quise recorrer el camino entre aquí y allá.

Si he tenido un pensamiento, es porque he sido amada:

porque se quiso que yo recorriera el camino.

—Carolina Sanín, *Somos Luces Abismales*

*Hoy voy a salir a buscar
todo lo que quiero,
voy a derrumbar mi casa
y a empezar de nuevo.*

—Él mató a un policía motorizado, “La noche eterna”

Escribir es casi siempre todo menos escribir. Pienso en silencio, doy vueltas mirando al techo, leo cosas que no vienen al caso, me dejo atrapar por una u otra red social, pico algo de comer en la cocina, salgo a dar una vuelta a la manzana. Este mueble al que llamo *escritorio* pocas veces cumple el objetivo que su nombre acusa. No soy un escritor, soy un hombre sentado frente una mesa.

Cuando pienso me roo las uñas. Cuando doy vueltas me rasco la cabeza y cuando leo me muerdo el labio. Cuando la red me atrapa se me encorva la espalda, cuando como apaciguo el estómago y cuando salgo estiro las piernas. Para defenderme me digo: esta es mi forma de calentar. Y cuando me digo, queda escrito, que es lo mismo que decirle a alguien más. Soy escritor: un hombre a la espera de que alguien se siente al otro lado de la mesa.

Calentar es entrar en calor. Para el animal de sangre caliente esto quiere decir: entrar en el propio cuerpo, como quien se resguarda del invierno en una cueva o en una casa. Eso hago. Busco a tientas adentro de la mía, cuerpo entumecido y oscuro, hasta dar con las brasas de la chimenea. Atizo el corazón. Y cuando enciende el hogar, cuando late la hoguera, se ilumina mi casa —lo suficiente para que haya penumbra, donde el mundo se insinúa— y puedo pasear por ella para ver qué encuentro (incluso en los compartimientos donde guardo mis caprichos más vulgares), para permitir el encuentro. Este es el calentamiento y esta la casa. En su interior espero desde el principio de esta historia. Algún peregrino verá la luz desde afuera y dirá: ahí vive alguien.

Porque escribo, sé que busco pero no qué busco. Tal vez leños con qué alimentar el fuego. Tal vez un tesoro para enseñárselo sobre la mesa a quien decida sentarse (no sé qué busco, pero sí que quiero: que alguien se sienta a leerme). Tal vez algún detalle que me ayude a dilucidar qué clase de persona es la que vive aquí. Sean las tres a la vez: busco, hasta donde la piel me lo permite, y pongo sobre el fuego lo que voy encontrando, y el peregrino a lo lejos verá la humareda, le llegará el olor áspero, y tendrá que adivinar qué es lo que arde, y yo sabré cosas que antes no sabía de mí: qué estoy dispuesto a quemar, qué no y, sobre todo, qué dice el humo de las cosas que quemamos.

En algún momento pasé del calentamiento al ejercicio (es que “uno se encarniza”, dice Duras). Sin avisarme, los huesos y los músculos advirtieron el momento propicio para afirmarse en el –ahora sí– escritorio. Calentar ya no es el verbo que fue antes, ahora es: comunicar calor a un cuerpo. Hay un desplazamiento. Me extiendo sobre el papel (¿qué papel?, sobre el teclado) para ver si llego al otro lado de la mesa, más allá de donde termina mi casa. Escribir es rebasar los límites que la piel nos impone. Estoy de este lado de la mesa y aguardo con la puerta abierta. Afuera hace frío y puede que se resfríe mi hoguera y se resfríe tanto que diré una mentira, algo como “no queda rescoldo bajo esta ceniza”, pero es que si cierro se me apaga el fuego y nadie sabrá que aquí vivo yo.

Hay tanto en juego que sospecho de mí mismo: creo que otra vez estoy hablando de amor; “pero cuéntame una historia que no haya comenzado con amor”, alega Aracelis Girmay en un poema sobre ese árbol –de flores azul violáceo y violento, y hojas que alivian el dolor de garganta que provocan los resfriados– que ella llama jacaranda y yo, bajo instrucción de mis abuelos, llamo gualanday (a veces creo que escribo para mascar palabras y nada más, ¡qué vano!, pero no hay nada más sabroso que tener entre los dientes el nombre de un árbol). ¿Es por eso que quiero quemar la casa entera? ¿Para no

correr el riesgo de que la hoguera pase desapercibida, así provoque un incendio? Necesito un cuerpo al que comunicarle, un peregrino que levante su casa junto a la mía, más cerca, que desemboque en mi puerta y salir sea entrar, que diga: aquí vivimos tú y yo. Entre todas las historias que se han escrito, hay una que es la más triste, y nadie la conoce porque nadie llegó a leerla.

Dije *tesoro*, cuya raíz –que comparte con *tesis* y *tesauro*– es el verbo griego τίθημι: yo pongo. No es importante el qué, el tesoro es el gesto. También dije *ceniza* –y Séneca responde “la ceniza nos iguala a todos”–, cuya raíz más antigua significó *polvo* –y O’Connor dice “la ficción trata de todo lo humano y estamos hechos de polvo, y si desdeñan llenarse de polvo, entonces no deberían escribir”–. Esto que pongo por escrito, como toda la literatura, es ficción: pretendo que estoy aquí (y que esto fue lo primero que escribí, porque este es el inicio verdadero; en la perífrasis “querer ser” hay más ser en el primer verbo que en el segundo), despiezado y desparramado, como si las letras fueran ceniza borroneada o una humareda de pavesa, a la espera de que alguien sobrescriba con el dedo en la mesa empolvada o adivine su presente en la columna vaporosa que alarga la chimenea. Esto es pretensión y es cortejo, es mi deseo: me siento, pongo y espero.

Hubo un tiempo en que sentí desdén por mi propia ceniza y salí a buscar –o a inventar, que es lo mismo– la ajena, que a fin de cuentas fue siempre una réplica de la mía. El personaje ficticio surge del deseo de evadirse, deseo que es concedido al mismo tiempo que es negado. Se trata de un procedimiento semejante al de los *hrönir*, que Borges descubrió en Tlön: el objeto hallado se ajusta a la expectativa de lo buscado, pero no

moldeable e impuro como el barro—, y lo hago de puertas abiertas (al menos eso pretendo, y tendrá que bastar). ¿Estoy ensamblando o deshaciendo? No tengo claro cuál es el proyecto (¿o será un proyectil que se desprende de mi boca de fuego?), puede que sea el mismo de Bartlebooth: ensamblar sólo para deshacer: reconocer y recoger mi cuerpo, reconstruirlo, incinerarlo para que ascienda, desobedecer al Señor para que la lluvia de mi tierra sea polvo y ceniza, volver a empezar; una mandala de arena sobre la mesa (aunque serían mil y una, si mil y una noches me dieran).

Únicamente sé dos cosas.
Primera: no me interesa la precisión

deja de ser un derivado del objeto original; el sujeto deseante no puede escapar de sí mismo, su propio deseo lo mantiene prisionero. Puede, sin embargo, que el personaje ficticio no sea un *hrön*, sino un *ur*: la cosa producida por sugestión. El *hrön* sería lo que me propongo buscar aquí, no el personaje sino la persona, lo que en realidad soy y quizás perdí, y mi deseo será concedido, pero también negado. Ya dije que toda la literatura es ficción, ahora agrego: no hay personaje que no sea ficticio, en los libros no hay personas, ni siquiera en las biografías. El deseo implica alteración; la celda de la que soy prisionero (mi yo dentro del yo), está fuera de mi alcance. Acaso Borges escribe que el *ur* es más puro que el *hrön* porque el deseo de la ficción es más transparente, más honesto, que el de la supuesta no-ficción: el primero acepta que existe una manipulación,

El proyecto de Percival Bartlebooth

1. Visitar quinientos puertos y pintar, en cada uno, una marina en acuarela.
2. Convertir las pinturas en quinientos rompecabezas de setecientos cincuenta piezas.
3. Armar los rompecabezas para así restaurar las quinientas pinturas originales.
4. Disolver, en las aguas de los quinientos mares donde cada una fue pintada, las pinturas.
5. ∞.

de la anatomía, “si alguien va a la búsqueda de ciencia, que la busque allí donde esté”, esto dice –y así me defiende– Montaigne. Las columnas de esta chimenea hirviente crecerán vaporosas y disformes, como el brote de algodón. No. Al algodón se le escapa –no logra absorber– la cualidad fugaz de la hoguera que busco en esta línea. Lo estoy dando todo y no me alcanza, quiero una flor que en vez de abrirse explote, “pero que no explote en el cúmulo torpe de fuego y humo, sino como los fuegos artificiales: plantando un jardín en el cielo”; el deseo de Carolina Sanín me suple: sé, como Montaigne, que mi terruño no es capaz de ciertas flores demasiado ricas que se encuentran sembradas en él y ninguno de los frutos de mi cosecha podrían igualar. Esto es lo que me interesa, lo que necesito: los enredos de la erótica, el polvo y la pólvora, escribir palabras ajenas sin que parezcan de otro, conversar –morar y dar vueltas en compañía– y decir con quién, no para aclarar un origen o salvaguardar quién sabe qué noción de autoría, sino para denotar el enlace, para compartir una raíz, como la que comparten *corazón y cuerda*.

Segunda: si escribo con tanto desenfado, como si no estuviera jugando con fuego, es porque se requiere de una sola cosa para que esta no sea la historia más triste de todas: un lector, y yo la tengo. Hay una lectora en esta casa desde hace tanto tiempo que ya ni sé si es la suya y soy yo el que está en ella (soy la protagonista de ese cuento de Claudia Ulloa que, después de que un intruso ocupa el sitio que suele ser suyo, se ve obligada a observar su hogar desde un ángulo distinto y todo le resulta diferente, más bello. Hacia el final del relato el intruso me deja una nota: “Siéntete en tu casa”). Esto pudo haber sido una misiva (y la mesa, una cama), pero qué absurdo habría sido poner la misma dirección en el remitente y el destinatario. Qué engañoso, también, porque –ya lo dije– se escribe siempre para alguien *más*, para el siguiente que llegue a sentarse en la mesa –a la que,

por ser redonda, no le faltan lados–; escribir es apertura sin cierre. Un fragmento del discurso amoroso de Barthes –un pedazo de su cuerpo en mi cuerpo– dice –y lo dice en presente, ahora mismo, pues con cada lectura lo escrito volverá a escribirse–:

El objeto que regalo no es ya tautológico (te doy lo que te doy) sino interpretable; hay un sentido (los sentidos) que desborda con mucho su intención; por más que escriba tu nombre sobre mi obra, ésta ha sido escrita para “ellos” (los otros, los lectores). Es pues por una fatalidad de la escritura misma que no se puede decir de un texto que es amoroso, sino solamente, como máximo, que ha sido hecho “amorosamente”, como un pastel o una pantufla bordada.

Pero que quede claro: mi lectora se cuela en cada segunda persona. Si esto fuera un pastel, ella sería la harina –es decir, el trigo, es decir, el grano, es decir, la semilla–. Si esto fuera una pantufla, sería de su talla: “se ha inscrito en el texto”, escribe Barthes, “dejó ahí su huella”. En definitiva, soy aquello que Kafka vio –o al menos anotó– el ocho de noviembre de 1911: “la chica que sólo porque caminaba del brazo de su amor miraba tranquilamente a su alrededor”.

Soy un cuerpo sentado frente a un escritorio. Al final de esta historia seguiré aquí (y el final puede estar en cualquier palabra del texto: la última en ser tecleada; puede que sea *esta*), pero estaré agotado, sudoroso, molido, como recién salido de un combate y de un baile y de un polvo. La literatura es comunicación cuerpo a cuerpo, y –como no he aprendido a caminar sin camino– me hace falta uno cualquiera, lejano pero dispuesto, ojalá desatendido, como un libro en los estantes más altos (será por eso que Emerson dice que la biblioteca es como un harén), para poder recorrerlo y de paso recorrer el mío (y

desear en secreto que, por obra de alguna ley cósmica de retribución, este que pongo sobre la mesa tenga el mismo destino y no sea relegado al olvido). A falta de argumento, me vuelvo a encontrar, como Duras, delante de un libro posible: “Delante de nada. Delante de algo así como una escritura viva y desnuda, como terrible, terrible de superar”.

La última vez que revisé la biblioteca de mi abuelo¹ encontré un libro de pasta dura, de cubiertas rojo cereza y lomo oxidado. El vestigio de sombras marrón delata dónde se acumuló el agua y en qué cantidad, y tal vez para un ojo más experto –más de Dupin, de Holmes o de Poirot (porque la literatura pareciera ser un extenso programa de protección de testigos en el que los escritores le dan nuevas identidades y circunstancias a los mismos personajes de siempre)– delate también los pormenores del descuido: si se trató de un aguacero del que mi abuelo no pudo proteger el libro por proteger con él el pelo de mi abuela –recién tinturado del mismo rojo de las cubiertas–, o la salpicadura de doce nietos en una piscina cuando el libro, en una mesa aledaña, anhelaba ser leído.

salpicadura

1. f. Picadura de un insecto diminuto que, al perder el aguijón, se disuelve en agua.

cantidad, y tal vez
–más de Dupin, de

Acaso se trate de un incidente menos feliz (no hay mejor evidencia de la felicidad que un libro cerrado; si afuera hay belleza, no hace falta buscarla entre las páginas de un libro. ¡Ah!, pero se me olvidaba: la belleza no es siempre feliz ni la felicidad siempre bella). Quizá la venganza inerme de mi abuela que, para distraerse después de una discusión con mi abuelo, riega las plantas con la mano que le tiembla de ira² y cuando se cruza con la

¹ Biblioteca que también guardaba un ejemplar de *Cuadernos Norteamericanos*, el célebre libro de proyectos inconclusos, argumentos a medias y bosquejos de textos con el que Hawthorne reivindica la haraganería natural del escritor.

² Un poema o un relato desde la perspectiva de esta planta que recibe un cuidado provocado por la ira, una analogía del amor que nos es dado, como en el caso de un despecho, amarrado del odio hacia otro. ¿Cómo sopesarlo? ¿Es venganza contra el odiado (“mira, así tanto te amaba”)? ¿O es constatación del que ama (“pero ¡qué capaz de amar soy todavía!”)? Sea como sea, el amor no está dirigido hacia nosotros, es algo que encontramos en la calle, un billete estrujado y sucio con el que nos hacemos la ilusión de que nadie vendrá a reclamarlo. Sugerencia de título: “La balada del lirio de la paz”.

biblioteca riega también los libros para dejar en ellos la evidencia de un odio pasajero (y entonces la humedad del libro no sería un descuido, al contrario, este es un gesto de cuidado: mi abuela, con atención y diligencia, atenta contra los libros porque sabe que mi abuelo los ama; la querencia de un libro suele evidenciarse en su deterioro). Quizá una gotera que no se reparó a tiempo porque ninguno de los dos fue capaz de señalarla y de repente el agua se había llevado del lomo el tinte dulce de las cerezas y, por poco, el título, que lleva la palabra *amorosa* y, por lo tanto, el amor en sí mismo, y mis abuelos se hubieran quedado sin el uno ni el otro por culpa de un goteo que juzgaron gotera corriente cuando era una clepsidra apresurando el final de la historia.

Qué fácil sería si el mismo vestigio pudiera relatar su origen, si la humedad se hubiera filtrado por entre las páginas y sombreado palabras que dieran razón del desastre. No habría sido difícil para el

no haber reconocido la importancia de señalar. Si el héroe de Haarlem, aquel niño de buen corazón que en medio de la tempestad descubre una fuga en el dique de protección, no hubiera puesto el índice sobre el agujero, la ciudad habría desaparecido bajo un aluvión. Señalar es reconocer y, como sugiere la fábula, es permitir la existencia.

Tres argumentos para justificar el robo

1. Por antonomasia, los abuelos son los portadores de las historias orales, siempre más portentosas y esenciales que las escritas. Por lo tanto, un abuelo taciturno –como fueron y son los míos– representa una pérdida invaluable para el aspirante a escritor, por no decir una estafa descarada. Hacía falta una compensación.
2. Me acojo a la interpretación que, según Benjamin, los coleccionistas le dan a la fórmula latina *Habent su afata libelli*: cada ejemplar tiene su destino, y el de este libro –así lo dictaba su fisonomía– era mi colección.
3. ¿Cómo podría llamarme escritor si no atiendo a la larga tradición de saqueos bibliotecarios?

agua encontrar y encadenar las frases indicadas en este libro que robé y lleva por nombre *Vida amorosa en el Lejano Oriente*.

Pienso: si mi abuelo señala hacia el horizonte desde su biblioteca, al punto exacto por donde el sol aflora³, y sigue la línea imaginaria –que es siempre una línea punteada porque la imaginación reside en los intersticios de lo visible– que se desprende de su índice e imita la curvatura de la Tierra, llegará a encontrarse a sí mismo: el oriente más lejano es ese mismo punto desde el cual señala; de extenderse la línea un poco más, volvería al cercano oriente, ahí donde podría estar mi abuela, un oriente tan próximo que no haría falta señalarlo porque, por fortuna, se puede tocar (yo, que estoy tan lejos de mi lectora, me consuelo con que señalar sea una palpación imaginaria: cuando te señalo, hago patente el deseo, que es otra forma de tocar).

En mi cercano oriente estaba el libro, a la mano. Ahí me esperaba la *Vida amorosa en el Lejano Oriente*, sin pretensiones, exhibiendo el lomo desnudo y marchito antes que la pasta dura, todavía roja, cerezo en flor⁴. Extendí la mano hacia él y él hacia mí: un libro es una mano tendida.

En las bibliotecas se repite una y otra vez el fresco de Miguel Ángel en el que Dios le infunde a Adán la chispa de la vida; entre dedo y dedo está la lectura, la posibilidad del contacto. Sin lector no hay libro y sin libro no hay lector. Miguel Ángel sabía que la creación no es Dios ni Adán, no es lo ya constituido, y no importaba retratarlos ya enteros, ya de carne y hueso, o al menos de músculos abultados y venasⁱⁱⁱ palpitantes, aunque no creados. El momento de la creación es ese, el espacio entre dos, la conexión en potencia:

³ Un poema sobre las consecuencias que tiene en el desierto el hecho de que en Bogotá nos enseñen que el oriente lo determina la presencia de montañas. Puede que los versos finales sean: “Aquí, en el más viejo oeste, me oprime a menudo/la sospecha de que no habrá amanecer”.

⁴ Un poema o un ensayo que considere la hermandad del cerezo japonés y el gualanday colombiano (precisamente puede ser la misma que hay entre la poesía y la ensayística). Nota: no olvidar el ocobo.

cuando Dios reconozca a Adán, pero también cuando Adán reconozca a Dios. Tal vez Miguel Ángel supo leer de manera correcta la primera frase del Génesis, “En el principio creó Dios los cielos y la tierra”, y tenía por cierto que el creador no precede a lo creado, es el momento de la creación lo que en un instante pone a Dios y al mundo en la existencia. Tal vez recordó que Parménides dice algo muy parecido (porque todo es siempre lo mismo) cuando afirma que Eros fue el primero de todos los dioses.

En la bóveda de la Capilla Sixtina, Dios señala hacia Adán –quien, a juzgar por los ojos consternados de Dios, pareciera estar en el más lejano de los orientes– y extiende el brazo como si la vida dependiera del contacto, como si no bastara ser todopoderoso para poder tocar. Es tanto el ardor, tanto el arrojito, que no solo se le tiemplan los músculos de la muñeca^{iv}, sino que en las venas se le agolpa la sangre y traslucen verde y verdad: no es la muerte lo que nos hace mortales, es la búsqueda del amor: la única vida que en realidad representa una pérdida es la vida amorosa.

Acaso la inmortalidad no sea la ausencia de muerte, sino la insignificancia de esta: el ser llega a ser inmortal cuando dejar de ser no tiene importancia (lo contrario sucede cuando decimos morir de amor, porque enamorarse es desear que aquel otro se convierta en nuestro destino, y es sólo entonces cuando el cuerpo reconoce, plenamente y con horror, que tiene un único y verdadero fin [enamorarse es rabiar contra la muerte]). ¿No habría sido ese el estado de Dios antes de la creación? ¿Qué puede importar una partida que no deja a nadie atrás? De ahí las plañideras. De ahí el hombre que en la cruz exclama

Amor luctuoso

Sobre la disolución del matrimonio en la Antigua China, la *Vida amorosa en el Lejano Oriente* dice algo que no puedo olvidar (y no alcanzo a dilucidar bien por qué): “No podía separarse el marido de su esposa cuando los suegros de ella, o bien uno de ellos, hubieran muerto durante el matrimonio y la esposa hubiera llevado por ellos los tres años usuales de luto”.

con fuerte voz: Eloi, Eloi, ¿lema sabactani? De ahí que el temor marque arrugas alrededor de los ojos de Dios y que su mirada, anegada de congoja, no se pose sobre Adán sino sobre el vacío que lo separa de él; no sólo eso, también las canas: un pelo canoso delata el acercamiento a –o de– la muerte. Miguel Ángel retrata a un Dios que admite con dolor la necesidad del otro y que, al hacerlo, obtiene un cuerpo.

¿Será este el Dios verdadero? No es el que a través de Isaías dice “Yo, el Señor, creador de todo, que extendiendo los cielos yo solo y afirmo la tierra sin ayuda”. No es lo que Aristóteles llamó el primer motor inmóvil, aquel que lo mueve todo y a quien nada lo mueve (¿conmueve?). Antes dije “verde y verdad”, y pensé que no era más que un capricho de aliteración, pero este retrato de Dios, a pesar de su ubicuidad popular, me cautiva; presiento que en él Miguel Ángel desvela el misterio divino y lo hace de manera literal: de las cinco escenas que contienen a Dios, ninguna lo presenta tan desnudo como esta. En la creación de Eva, en la creación de los astros y las plantas, en la separación de la luz de la oscuridad, y en la separación de las aguas y la tierra, Miguel Ángel retrata un Dios más familiar: de mirada fiera y soberana, y cubierto por un manto de un rosado pálido, casi cereza. En estas escenas Dios nos da la espalda^v (por no decir otra cosa) o cruza los brazos o, si los abre, no es para alcanzar, sino para separar. Sólo cuando se lanza hacia Adán, el manto que ocultaba la sangre verde se desprende y queda lo que podría ser un paño menor, una túnica blanca –quizá de lino– que descubre a Dios hasta los hombros^{vi} y los muslos, que desvela la necesidad.

El fresco data de una época en que el arte era provocado por la inspiración divina, cuando los artistas eran meros canales a través de los cuales las deidades se manifestaban. ¿Querrá decir esto que hablo del autorretrato de Dios? ¿Del resultado divino de una búsqueda semejante a la que aquí elaboro? Una posibilidad: como antes lo hice yo, Dios

siente desprecio del cuerpo –este es el imperativo del todopoderoso, de quién pregunta “¿Hay otro dios fuera de mí, o hay otra Roca?” y se responde a sí mismo “No conozco ninguna”– y, con el pincel de Miguel Ángel, crea su propia ficción –sea *hrönir* o *ur*–: el deseo del deseo. En manos del Creador, esta creación es inusual: no es palpable, no es barro, no es hecho, es algo que se queda por fuera del tiempo, pero que puede entrar en cualquier momento. Si para la humanidad el milagro es la multiplicación de los panes y los peces, la hechura a partir de la nada, para la divinidad el milagro debe de ser la multiplicación de sentidos, la nada a partir de lo hecho, el espacio aparentemente vacío de lo posible; en definitiva, el arte. Si esta no es la ficción (el deseo) de Dios, ciertamente es la mía. A fin de cuentas (y de cuentos), visto desde la divinidad, este es un libro milagroso. Clarice Lispector dice (y más que darle la palabra, me la da ella a mí):

Y también el milagro se pide, y se consigue, pues la continuidad tiene intersticios que no la interrumpen, el milagro es la nota que queda entre dos notas musicales, es el número que queda entre el número uno y el número dos. Basta necesitar y se consigue. La fe es saber que se puede ir y comer el milagro. El hambre, esta es quien es en sí misma la fe; y tener necesidad es mi garantía de que siempre se me dará. La necesidad es mi guía.

Me extiendo hasta la *Vida amorosa en el Lejano Oriente*, el sendero que se abre ante mí, y voy tras mi cuerpo necesitado como el Dios de Miguel Ángel fue tras el suyo (o quizá, como le pasó tantas veces a Lispector, lo que hago es aplazar el momento de escribir; quizá nunca dejé de calentar y esto sea un preámbulo incesante y cobarde, un prefacio de nada, pero es que si no escribo, como a ella, “el mutismo me sumergirá para

siempre en las olas. La palabra y la forma serán la tabla donde flotaré sobre las olas inmensas de mutismo”. Esta necesidad que me guía, este amor, es lo que me salva; no su satisfacción, sino la necesidad en sí misma, el deseo de milagro: el hambre de hambre).

Como cualquier otro, el libro guardaba el soplo de la vida. Este quizá más, a juzgar por el óxido de las páginas, evidencia de un intercambio vital: el contacto con el aire exige ceder partículas, ceder cuerpo, aunque sea una ínfima parte. ¿No es la vida un perpetuo desgaste? Algo como la erosión: el roce, frotamiento y fricción de los cuerpos, un proceso que en ocasiones es lento y pasa desapercibido, y en otras se acelera y resulta violento. Hablo del desgaste natural del mundo, el ir y venir que resulta en la pérdida de sí mismo; no el desmoronamiento, pero sí el amoldamiento; no la roca que se disgrega, sino la roca

que deviene en
valle o meseta, en lo
haber sido por sí
¿Cómo habrá
libro que ahora
regazo y pareciera
gato? Lo examino

erosión

(Del gr. ἔρωσ *érōs* 'amor sexual' y ἰόν *ión* 'que va')

1. f. Señal que queda en una cosa tras el paso de otra.
2. f. Amoldamiento provocado por el contacto.
3. f. Acción por la cual un cuerpo adquiere carga eléctrica por pérdida o ganancia de una o más partículas.
4. f. Degradación del ánima de una boca de fuego, originada por falta de homogeneidad de su metal o por deficientes condiciones del proyectil o de la caja, o por excesiva velocidad o prolongación del fuego.

caverna o arco, en
que no pudiera
misma.
sido para este
tengo en mi
dormir como un
con cuidado y

exagero mis gestos, quiero que de lejos me confundan con un ciego que consiente a su lazarillo antes de abrirse camino con él⁵. ¿Se deberá el desgaste únicamente a la humedad? ¿O tuvo el tejemaneje de alguno de mis abuelos algo que ver (y si el libro puede delatar en su deterioro al lector, ¿se puede descubrir en el lector el deterioro del libro?)? Casi de inmediato llego a un veredicto: se trata de un caso de malquerencia. Si no fuera

⁵ Un aforismo: “El perro es la estrada del ciego”.

por el agua, el libro podría estar impecable, tan sólo un poco viejo. El único consuelo de los libros no leídos es la erosión de los elementos naturales y del tiempo, el deterioro de un amor desinteresado, que no busca provecho, sí, pero que por lo mismo está desprovisto de deseo o cualquier tipo de inclinación; no confundamos *usura* con *interés*.

No hay esquinas plegadas, no hay glosas en los márgenes, no hay líneas subrayadas o resaltadas, tampoco sellos o firmas de propiedad. Ni dedicatoria tiene. No sólo me refiero a la ausencia de una nota a mano alzada que nombrara a mi abuelo o a mi abuela y declarara la intención de un regalo (el más sensual de todos –siguiendo a Barthes– porque se toca con algo más que la piel), sino que el libro carece de la dedicatoria común y corriente que suele ocupar la página previa al inicio. ¿Cómo es posible que no haya destinatario para un libro llamado *Vida amorosa en el Lejano Oriente*? Porque eso es la dedicatoria: nombrar, entre muchos, a un lector particular; tender la mano para todos, sí, pero extenderla –como la extiende Dios– para uno solo. Aquella página, casi toda blanca y a menudo ignorada, deposita su peso, todo, en las pocas palabras de una encomienda que, en esa pausa que precede la lectura, invoca un destinatario y pone el libro en movimiento.

El autor es Adolf Tüllmann. Sobre el año y el lugar de su nacimiento, sobre sus publicaciones y credenciales, sobre su vida en general, no hay información. Es probable que el libro tuviera sobrecubierta –y, en una de las solapas, la nota biográfica del autor, como es costumbre en estas ediciones de encuadernación cartoné–, pero que el agua la haya arruinado por completo: sin su protección no habría quedado un libro húmedo, sino un destrozo, un espacio vacío en la biblioteca de mi abuelo (o no tan vacío, porque entre libro y libro siempre queda otro por escribir, basta que un lector lea los dos y ponga en el medio su lectura; en las bibliotecas no hay espacios, únicamente libros en potencia). Si

fue así, si el agua fue tanta que hasta la sobrecubierta se llevó, no podríamos hablar de salpicadura ni de riego, tal vez de gotera sí, pero seguro de aguacero, y entonces no sería exagerado decir que Adolf Tüllmann sacrificó su vida –o el recuento de esta, que es lo mismo– por proteger el pelo^{vii} cereza de mi abuela.

El sacrificio fue absoluto. Pareciera ser que todas las copias de este libro y de los pocos otros que publicó Tüllmann –dedicados en su totalidad a la vida amorosa (en el lejano oriente, en los pueblos naturales, en los pueblos civilizados, en París y en los

Estados Unidos;
que el plan
cubrir todos los

sacrificio

6. m. Acción a que alguien se sujeta con gran repugnancia por consideraciones que a ello le mueven.

7. m. Acto de abnegación inspirado por la vehemencia del amor.

cabe imaginar
original fue
pueblos, pero

Tüllmann murió de aburrimiento antes de lograrlo. Seguramente le hubiera ido mejor si se hubiera dedicado a la astrología y no a la etnología: el amor, se sabe, es mejor buscarlo con la cabeza en las nubes que con los pies^{viii} en la tierra)–, en español y en otras lenguas, todos encuadrados de manera similar, carecen de una sobrecubierta que dé razón de su biografía⁶. Puede que estemos hablando de un hombre que se dedicó a escribir, no para ser leído, sino para salvaguardar el peinado de señoras sin sombrilla. Puede que estemos hablando de un visitante extraterrestre que quiso entender la vida amorosa⁷, es decir, penetrar y extenderse en su misterio, lo mismo que Dios⁸. Ante la incertidumbre del

⁶ Una colección de microrrelatos compuesta exclusivamente por las múltiples notas biográficas que pudo haber tenido Adolf Tüllmann (si somos tan inmensos como Whitman y contenemos multitudes, ¿por qué repetir la misma biografía?, ¿por qué darle protagonismo a uno solo de los muchos que llevamos dentro? Cada libro fue escrito por uno diferente, basta ya de cantarle en la nota biográfica siempre al mismo mí-mismo).

⁷ En una de las notas biográficas, Tüllmann proviene de Venus, planeta del amor, que –según una canción de Mitski Miyawaki– fue destruido por el calentamiento global, probablemente debido a que habitantes quisieron demasiado. Su obra sería, entonces, la tentativa de entender el deseo, el impulso terrible que incendió su hogar.

⁸ Un artículo sobre los paralelos entre la fe religiosa y la ufología titulado “I want to believe we are not alone”.

pasado, será mejor decir que Adolf Tüllmann es el autor de cinco libros, y nada más (o, si se quiere, un escritor que fracasó a tal punto que ahora ha sido reducido a un mero personaje ficticio de este libro, lo mismo que Enoch Soames). Apenas un dato; la vida se perdió.

¿Hace falta lamentarlo? Ya está dicho que no hay pérdida cuando la vida no fue amorosa, y en el libro no hay dedicatoria, no hay mano extendida, como si Tüllmann, prendido a su escritorio como una piedra, jamás hubiera llegado a abrir la puerta de su casa, jamás hubiera salido a vivir el conocimiento que acopiaba –y aquí el falso cognado es relevante: *conocimiento* y *cimiento*, ambas pétreas e inmóviles como dos peñas ponderosas–.

Esta pareciera ser la maldición de los expertos: sin importar cuánto estudio, el ornitólogo no podrá volar, el tanatólogo no sabrá morir. Todo lo que contiene el índice – fidelidad e infidelidad, monogamia y poligamia, los celos, la prostitución, el pudor, hechizos de amor y afrodisiacos, el preludeo erótico, la cópula, enfermedades venéreas, boda y matrimonio–, nada lo tuvo Tüllmann (y siendo así, esa primera sección del libro estaría mal titulada: no es índice, es anular). ¿Para qué el acopio de tantas palabras y la amasadura de sus significados si no hay pan de vida? ¿Para qué la reserva de provisiones

Un ejemplo de experticia (I)

Élie Metchnikoff, Premio Nobel en Medicina y primer promotor de la tanatología, estaba convencido de que era necesario publicar estudios sobre la muerte para que aquellos que estuvieran enfrentándola –es decir, la humanidad, de la cual todos nos desligamos, como Iván Illich, cuando se trata de pensar la mortalidad– tuvieran un mejor entendimiento de ella y le temieran menos. Metchnikoff tenía otra idea un poco más extravagante: sospechaba que era una bacteria intestinal lo que causaba el envejecimiento –y por ende la muerte–, y que la mejor forma de combatirla era el ácido láctico. Como es de suponer, no importó cuánto pudiera saber él sobre la muerte: una vez al día, sin falta, bebía entero un pichel de leche agria.

si no habrá de recibirlas boca alguna? Si es cierto que sin dedicatoria no hay movimiento, la vida amorosa se queda allá, en el lejano oriente. No viene por nadie, aunque ya esté aquí.

No hubo con quien modelarse, no hubo quien fuera viento o lluvia, no existió un surco por el cual moverse. En la página en blanco solo está Adolf Tüllmann, hombre de piedra en disgregación perpetua y sin atisbo de fin, ajeno a la ventura de perderse a sí mismo (porque las piedras jamás, paloma, qué van a saber de amores). ¿Qué vida puede sacrificar alguien que debido a la falta de desgaste es inmortal? Pero este es un juicio apresurado, porque

basta con echarle una ojeada al libro, que a pesar del título está compuesto en gran parte por pesados bloques –y en ocasiones páginas enteras– de texto ajeno, y digo ajeno no porque haya sido escrito por otra persona, sino porque Tüllmann lo trata con desafecto y guantes de látex, lo usa como mero cimiento en vez de ensuciarse las manos, desenterrarlo del libro original y moldearlo como si fuera barro; no hay artesanía. Este, por supuesto, es el mal de la cita académica en general, tan distante y solemne, tan desdeñosa del polvo, más desencuentro que encuentro.

las leyes del movimiento comprenden también el reposo, dos caras de una moneda, o mejor la moneda misma, sea que esté dando vueltas en el aire o puesta sobre una mesa (como aquí estoy puesto yo, empezando a sudar).

Antes de ser cinética, la energía existe en su potencial: en la quietud hay vida y la maldición de los expertos no es tal. Hace falta imaginar que el ornitólogo, hecho una

se cumpliría en sólo unos pocos casos de auténtica inmovilidad, quizá ninguno más triste que el del propio Isaac Newton, que a pesar de haber sido el legislador del movimiento de los cuerpos, movió poco o nada el suyo,

estatua con binoculares, vuela a través del cuerpo vaporoso del pájaro y alcanza a sentir el vacío en su propio vientre,

tanto así que de la lista de pecados que escribió al final de la adolescencia –apenas 57, muchos llanamente inanes–, el peor, al menos en lo que concierne al cuerpo, es la gula. Es decir, en últimas no hubo pecado, y sin este no es posible el amor.

como si de ahí recién se hubiera volado una bandada cautiva. Hace falta imaginar que al tanatólogo, pasmado y quedo ante una nueva pérdida, se le va corriendo un poco de vida con el muerto. Hace falta imaginar. Se nos olvida que el estudio es observación aplicada, es necesario que el estudioso se tienda sobre lo estudiado como una sábana o como la noche. En este revestimiento es inevitable la confusión –pues señalar, premisa indispensable del estudio, es una palpación ulterior, una línea punteada que se desprende de nosotros y envuelve y reconoce y llena sus intersticios con aquello otro–, tal como sucede en la cópula: yo

El gozo del cuerpo

gozo

3. m. Llamada que levanta la leña menuda y seca cuando se quema.

soy ese, ese es yo.

–sea en reposo o en

movimiento– es posible únicamente bajo las leyes que lo rigen, y es obligación pagar un precio –la moneda que está en la mesa o en el aire dando vueltas– para poder ceñirse a ellas, un precio que dicta el principio de acción y reacción: para obtener la gracia de

Un ejemplo de experticia (II)

Élie Metchnikoff también pensaba que se podía desarrollar un instinto de muerte. En el libro *La naturaleza del hombre: Estudios en filosofía optimista* escribió que entre más se alargara nuestro periodo de vida –si evitábamos las enfermedades y los accidentes–, más factible sería llegar a poseer dicho instinto, lo que significaría la reconciliación con la muerte (él calculaba que el periodo óptimo estaba “significativamente por encima de los cien años”). Puede que esto sea cierto y se deba a que cada muerto significa, en parte, nuestra muerte, y es así, practicándola en otros cuerpos por suficiente tiempo, que empezamos a comprenderla. Pero ese es el pacto: más vale hacerle caso al doblar de las campanas de John Donne y –a la manera de Dios– participar de ese cuerpo que no es nuestro, que pudo serlo y que pierde a su dueño.

perderse a sí mismo es forzoso hacer la concesión de perderse a sí mismo. Gozar del cuerpo es un gesto de renuncia, esto es, de amor.

Asumamos entonces que así fue, que Tüllmann accedió a hacerlo y, hecho mortal, le fue permitido conocer (la fuerza incesante del verbo hace del monolito del conocimiento un amasijo) la vida amorosa; alrededor del mundo un millar de señoras de pelo reluciente lamentan su sacrificio. Y, sin embargo, aunque no de piedra, aún reposa solitario en el blanco de la página sin destinatario. Pareciera que no hay cambio, que el libro permanece estancado en el lejano oriente. Pareciera que se conoció el amor, sí, pero que no se vivió. Pareciera, tan sólo pareciera, porque la vida amorosa de Tüllmann es imaginaria, pero vida al fin.

Las pistas del cambio, ligero y definitivo, se anuncian en el índice: puede que a Tüllmann se le haya ido la vida en el aguacero sin quien pudiera serle infiel, contagiarle una sífilis o provocarle un episodio de celosía, no podemos hablar de monogamia y mucho menos de poligamia, y así podríamos descartar uno a uno los capítulos del listado, todos excepto uno: el preludio erótico. Es cierto que la vida amorosa de Tüllmann reposa lejos en el lejano oriente y también es cierto que no vendrá, pero si sabemos de ella es porque se anuncia y se descubre, asume el riesgo de poner el cuerpo, de abrir la puerta, aunque sea apenas un resquicio.

La buena nueva me llega como el sonido de la flauta –de caña y con lengüeta de cobre– que los jóvenes hmong usaban en sus ritos de cortejo: “con ese instrumento liliputiense podían producirse diferentes sonidos, audibles a kilómetros de distancia en las noches tranquilas, correspondiéndole a cada uno su significado especial en el abecedario erótico”. Era un muchacho quien tocaba la flauta, con la esperanza de que el

sonido llegara hasta los oídos de una muchacha: “esta reconocía que la melodía era para

corazón de flor

1. m. eufem. Órgano sexual de la mujer.
Sin. puerta de jade

flauta

1. f. eufem. Órgano sexual del varón.
Sin. flauta púrpura, flauta jade, tortuga de gran tamaño, brote de bambú de jade

tocar la flauta

1. f. eufem. Realizar una felación.
Sin. alimentar la tortuga

vuelo de fénix

1. m. eufem. Posición sexual en que el varón se aproxima a la mujer por detrás.
2. m. eufem. Tener relaciones sexuales.
Sin. robar el aroma y el jade, hacer volar al viento y jugar con la luna, peinar la redcilla, alcanzar la gloria, jugar a nubes y lluvia, acariciar el viento y provocar a la hierba, lides de brisa y luna, alegría de los peces en el agua, fénix y dragón enlazados y revueltos

**Eufemismos usados por Langling Xiaoxiao Sheng en el Jin Ping Mei, la llamada quinta novela clásica china, obra que Tüllmann cita frecuentemente y con profusión (por poco y la escribe entera).*

ella y entendía su significado.” –(el de la melodía, sí, pero también el propio suyo, porque el preludio erótico es el teatro de la conexión potencial, la apertura de creación: el muchacho reconoce a la muchacha y la invita a que esta lo reconozca de vuelta, y de esta forma pasan a existir y toman un sentido, tal como ocurre en este libro ahora mismo)– “Sólo después de un preludio así, se daban cita los jóvenes para hablar a solas”. Como si fuera un joven hmong, Tüllmann cita a Arkady Fiedler y su libro *En el país de los plátanos salvajes* (un título oportuno para el libro en el que este trío se da cita), y yo cito al segundo a través del primero para revelar su mensaje en clave –el de Tüllmann, aunque pudiera ser también el de Fiedler–. Pero quiero embadurnarme las manos. Quiero mancillar,

llenarme de polvo –y a los ojos^{six} de O’Connor ser escritor–; me inclino por la cita romántica, por un encuentro verdadero del que nadie salga intacto:

⁹ En una de las notas biográficas, Tüllmann es el mismo Pierre Menard. Para ello tendré que componer un texto que coincida palabra por palabra y línea por línea con el relato de Borges (pero en vez del Quijote, dirá *Jin Ping Mei*; en vez de Cervantes, dirá Xiaoxiao Sheng).

*Cuando ambos se querían mucho
y no podían casarse todavía, no podían olvidarse a sí mismos
en las cabañas paternas o en su proximidad: los espíritus lares
tomarían muy a mal semejante falta de
respeto. Para evitarlo, los enamorados solían irse
en las noches por el campo, lejos hasta donde
estaban, montadas sobre altos postes,
las torres de observación.
Sólo entonces caían
uno en brazos de otro.*

Más que destacar la pericia de los enamorados que saben que el único escondite seguro es el mismo puesto de vigilancia, Tüllmann revela su disposición: en lo alto –desde donde estudia los pormenores de un mundo antiguo, un oriente más lejano que el oriente de hoy, y los pone (como si cantara) por escrito– despliega sus brazos_x y espera a que alguien caiga sobre ellos y pueda caer él también (porque el buen amor apunta siempre hacia abajo, nunca hacia arriba, no busca lo patente sino el abismo, aquello que de otro modo sólo podría conocerse con la muerte). El erotismo, dice Bataille, es la promesa de la vida (no la vida en sí misma).

No habrá dedicatoria, pero hay libro. No es la mano de Dios, es la de Adán, sin venas hinchadas ni músculos_{xi} tensos, una mano tendida sin ganas de amor, pero dispuesta a recibirlo. Yo, que por tanto tiempo me lo guardé, estoy dispuesto a darlo hoy, hoy sin hora y fecha, en el hoy de la tinta que espera el tejemaneje futuro de algún lector (y algunas líneas ya están en los oídos de mi lectora, a salvo de cualquier temporal). Soy

la muchacha expectante y esta una noche tranquila. Soy la boca hambrienta en pos de pan. He aquí el ardor, he aquí el arrojo, he aquí la necesidad del otro.

Y pienso: si señalo hacia el horizonte desde mi escritorio, al punto exacto donde aguarda la *Vida amorosa en el Lejano Oriente* y sigo la línea imaginaria que se desprende de mi índice (lo que en efecto haría de esto, no un proyecto, sino un proyectil) e imita la curvatura de la Tierra, llegaré a encontrarme a mí mismo, por quien alguna vez sentí desdén y ahora busco. Hay camino. Y extenderé la línea vuelta tras vuelta –atravesaré mil y una noches, o una noche eterna– para seguir hilando (lo que haría de esto, no un proyectil, sino una costura), para seguirle el paso a Sanín y “pensar que una cosa es otra cosa, que cada cosa es una casa y que todas son mi casa”. Dejaré mi seña por donde vaya. Tantas serán las vueltas y tal la erosión que, al final, de la Tierra quedará una miga de polvo –el corazón de la manzana–, y, de mi cuerpo encendido

tal vez encontrar mi cuerpo verdadero, porque con cada vuelta habrá un yo distinto, y si es cierto, como escribe Borges, que en el *hrönir* de undécimo grado “hay una pureza de líneas que los originales no tienen”, entonces puede que cada onceava vuelta encuentre un cuerpo más puro que este con el que tecleo; “el deseo no es cosa ligera”, dice Carson, y puede que pese más que el hecho¹⁰.

(¿qué más podría esperarse de semejante fricción?), un reguero de ceniza, pero ojalá no una nube de la que vuelva a llover, sino tizne minúsculo y diseminado, como puntos

porque insiste Bartlebooth que el objetivo definitivo, después de armar y desarmar este rompecabezas, es desaparecer. Imagino en mi casa

¹⁰ Un relato triple: la vida del protagonista contada según las líneas sinuosas que componen la vida humana según Yourcenar: lo que un hombre ha creído ser (en primera persona, narrador no fiable), lo que ha querido ser (en segunda persona, una carta, ya que Carson asegura que es ahí donde el escritor descubre la imagen ideal de sí mismo), y lo que fue (en tercera persona, narrador omnisciente). Apuesta: el primer relato será una versión mediocre del segundo, y el tercero será imposible o fatalmente aburrido.

suspensivos que alguien llegue a confundir con una puntada, tres moscas en la mesa o los lunares detrás de tu rodilla^{xii}.

una puerta colosal cuya apertura no deje casa alguna o, si no es posible, deje una tan grande como el mundo: cada vez que alguien señale estará hurgando entre lo mío.

El camino pudo haber sido cualquiera, ya lo dije y es cierto, pero ahora que trepo a la torre de observación donde espera Tüllmann y me convierto, con tanta facilidad, en guardián nocturno –y descubro que *vigía* proviene de la misma raíz que *vigor* y *vela*–, es difícil no convencerme de que yo era el destinatario de esta melodía de flauta; nadie cree que el azar sea capaz del buen amor.

En el país de los plátanos salvajes –el Vietnam donde nos damos cita Fiedler, Tüllmann y yo–, cerca del pueblo de Nghĩa Lộ, tenía lugar la denominada Fiesta de la Primavera, una celebración tai que congregaba en una cueva oscura a los adolescentes “que no tenían pareja y esperaban hallar en la gruta la compañía de su vida. Muchachos y muchachas entraban por separado a la caverna y permanecían en ella todo un día con su noche, al principio a la luz de una antorcha, después en la total oscuridad”. Se trataba, pues, de una cita a ciegas y a sordas: la jornada transcurría en total silencio, por lo que el encuentro (la creación) lo determinaba la colisión fortuita. Pero esta no es una etnografía sobre el pueblo tai, sino un relato. ¿Sus protagonistas? Chon, “enamorado perdido”, y Nhun, que “le correspondía de la misma manera”. En vísperas de la Fiesta, Nhun convenció a su amado de hacer parte del rito: irían agarrados de la mano^{xiii} y “no se dejarían separar por nada de este mundo”. Así lo hicieron y fueron separados. Antes de que se apagara el fuego de la antorcha, Chon se fijó en qué dirección estaba su

¿Por qué correr el riesgo? Montaigne sugiere una posibilidad: “el amor se funda tan sólo en el placer; y lo posee, en verdad, más delicioso, más vivo y más agudo:

amada. Hacia allí caminó a tientas. “Cogió con fuerza a una muchacha que chocó contra él. Sin embargo notó en su aliento que no podía ser Nhun. No podía él emitir sonido alguno, pues cualquier palabra equivalía a un verdadero delito. Y no se encontraron aquella noche. Nhun siguió su camino y Chon siguió el suyo, pero lo que allí vivió, no lo olvidó jamás”.

un placer avivado por la dificultad. Necesita picazón y escozor. Sin flechas y sin fuego, deja de ser amor”.

La historia la escuchó Fiedler del propio Chon, o al menos eso dice él, así como Tüllmann dice haberla leído en el libro de Fiedler (¿y por qué no sospechar también de mí?¹¹). Sea como sea, el insinuación de que Nhun de Chon, y que aquella no fue más que un fortuna: ¿por qué otra nombre por fuera de la fue con ella –se asume– de su vida? No se nos posibilidad de que el azar lleve a un final feliz. Para esta, mi historia, exijo la buena fortuna del amor accidental y prohíbo que la rijan algún dios.

azar

(Del ár. *zahr* ‘dado’; literalmente ‘flores’)

1. m. Casualidad, caso fortuito.
3. m. En los juegos de naipes o dados, carta o dado que tiene el punto.
4. m. En el juego de trucos o billar, cada uno de los dos lados de la tronera que miran a la mesa.
5. m. En el juego de pelota, esquina, puerta o ventana.
6. m. En el juego del amor, flor que se deshoja para confrontar el deseo propio y adivinar el ajeno.

final del relato es ese: la era el auténtico destino chica con la que tropezó accidente de la mala razón se dejaría su historia a pesar de que que Chon pasó el resto permite siquiera la

Aquí empezó, empieza y empezará, o jamás lo hará, mi vida amorosa en el lejano oriente; el viaje circular, por suerte, carece de principio y de final. Me sumo a la tradición de Marco Polo (tanto el hombre como el juego, analogía del amor), pero sobre todo a la de las prostitutas “espléndidamente ataviadas y extraordinariamente perfumadas” del

¹¹ Un aforismo que falta pulir: “La narrativa es siempre un recuento, sea literatura o sea historia, lo que quiere decir que la cultura, lo mismo que un pueblo chico, se sostiene en pie gracias a las habladurías. La poesía, en cambio, es el gran malentendido que estas provocan”.

puerto de Quinsai (lo que hoy se conoce como Hangzhou, donde, a lo mejor, Bartlebooth pintó una de sus marinas) que describe *En la corte del Gran Kan*: “son tan expertas en las artes de la seducción y del engatusamiento, que los extranjeros, si han disfrutado una vez de sus encantos, quedan como maravillados, vuelven a su patria embargados por aquel hechizo y hacen lo posible por intentar volver”.

¿No son artistas del mismo talante estas mujeres y Marco Polo? El propio Tüllmann precisa que lo maravilloso del mercader de Venecia no estriba en su proeza de trotamundos, sino en la riqueza con la que supo relatar sus aventuras. Puede incluso, como rumorán algunos historiadores, que el viaje nunca se haya realizado, que Marco Polo no haya navegado más que su escritorio –lo mismo que Tüllmann y yo–, pero es que el deseo –ya dije– pesa más que el hecho.

“Lo importante de la literatura”, dijo alguna vez Borges, “está en su capacidad para sugerir. Cuanto más ambigua y sugestiva sea la creación, cuanto más se distancie del creador, mejor es la obra”. Y Sontag, a quien seguramente le agradecería sumarse a esta cita con Borges, escribe: “el arte es seducción”. Si esto es cierto, y lo que yo pretendo conseguir es, no distanciarme, sino acercarme al creador (¿al Creador?), a mi cuerpo, tanto como

En el mismo libro, cuyo título – y quién sabe cuánto más– inventó Tüllmann, Marco Polo describe también las casas “bellamente amuebladas” donde vivían las prostitutas, algo que sería decididamente inopinado y trivial para cualquier otro momento (lo mismo que este rodeo), pero que es significativo –porque quiero que lo sea: no se puede estar ciego ante la casualidad (que es conjunción, concurrencia, contacto de dos cosas cualesquiera), aconseja Kundera, no se puede dejar perder esta dimensión de la belleza– para este libro que quiere ser eso mismo: una casa de citas que esté bellamente

pueda, entonces esto no es un libro, es un show de amueblada.

estriptis, un baile de mesa (de escritorio) en un club nocturno, un lap dance –si *lap* se traduce en *vuelta* y no en *regazo* (pero si la última ocurre, que sea el regazo de mi lectora)– en el que lenta y, ojalá, sensualmente me deshago de las páginas que me visten hasta que llegue la página definitiva, la que ya no sea vestimenta sino cuerpo auténtico.

Tüllmann, escéptico, me dice: “un rasgo característico de muchos escritores pornográficos es el querer describir en cada caso más cosas de las que realmente pueden describirse”. Dice también que, incluso cuando Xiaoxiao Sheng lleva a cabo lo imposible y, a través de los ojos mortales de su protagonista, describe el cuerpo de una mujer en toda su desnudez aunque esté cubierto por un vestido, los resultados son más bien decepcionantes: “Su blanco cuerpo era suave y bien empolvado. Los piecillos asomaban como estrellas titilantes. Formaba su pecho^{xiv} senos en plenitud. Su algo innombrable estaba cuidadosamente guardado entre los muslos^{xv}, estrechamente cerrado y en toda su lozanía”. No es un

Sheng quería evitar de la mujer por su tenía a su disposición

<p>describir (De <i>des-</i> y <i>escribir</i>)</p> <p>2. tr. Moverse a lo largo de una línea sin intersticios.</p> <p>3. tr. Borrar con el codo lo que se escribió con la mano.</p>

eufemismo. Si Xiaoxiao llamar el órgano sexual nombre anatómico, “corazón de flor” o

“puerta de jade”. Ese “algo” que rehúye un nombre propio pareciera indicar una cierta intimidad impenetrable, inasible e invisible aun para el escritor más pornográfico, algo como una habitación hermética en las entrañas de la casa. Puede que así sea, pero no me interesa la pornografía (al menos no escribirla), no quiero describir hasta las últimas consecuencias porque sospecho que lo indescriptible no es más que el fin del deseo, el hartazgo de los sentidos.

(Alguien dirá que estoy empezando a contradecirme –o que empecé hacerlo páginas atrás– y tendrá razón. Mi consuelo: el amor –la búsqueda de refugio por medio de la aventura– se sostiene sobre la tensión de fuerzas contrarias, como un acto de funambulismo o un pulso [que además de ser enfrentamiento es extensión y eco del corazón] del que nadie salga ganador).

Ahora que empiezo a sentirme extraviado vuelvo a Marco Polo para no perder el norte, y reluce entonces un detalle que antes me pasó desapercibido: él no describe a las prostitutas directamente a través del cuerpo, sino de aquello que lo recubre: el atavío espléndido, el perfume extraordinario. Y recuerdo que Mata Hari jamás se desvestía por completo, que al final de su espectáculo conservaba sus joyas –aretes, collares, pulseras, ajorcas–, el tocado que de tan fastuoso era corona, y el famoso sostén de oro incrustado con pedrería preciosa. Nadie nunca se atrevió a acusarla de estafadora. Y pienso que si los extranjeros de los que habla Marco Polo hacían lo posible por volver a Quinsai era porque los embargaba la impresión de que aún había más cuerpo por descubrir.

La picardía de Mata Hari desveló la paradoja de la lencería: la desnudez se exalta cuando no es definitiva, basta con un retal para extremar el deseo. ¿Cómo puede ser el cubrimiento descubrimiento? Lispector, mientras se engalana “como las mujeres bíblicas” para esta cita, responde:

Arreglarse es un rito tan grave.

La tela no es un mero tejido,

es materia de cosa.

Es

a esa tela a la que con mi cuerpo doy

cuerpo. Ah, ¿cómo puede un simple paño ganar tanta vida? Mis cabellos, hoy lavados y secados con el sol de la terraza, son de la seda más antigua. ¿Linda? Ni un poco, pero mujer. Mi secreto ignorado por todos y hasta por el espejo: mujer. ¿Aros? Dudo. No. Quiero la oreja sólo delicada y simple: algo modestamente desnuda. Dudo más: riqueza aún mayor sería esconder con los cabellos las orejas^{xvi}. Pero no resisto: las descubro, estirando los cabellos hacia atrás.

Ah, pero no me basta una sola cita con ella (sobre todo ahora que la leo tan arreglada). Quiero oírla decir, quizá refiriéndose al tacto de Xiaoxiao Sheng cuando se refiere a lo innombrable, que “el nombre es añadidura, e impide el contacto con la cosa.

El nombre de la cosa es cosa”. Quiero más, imaginar que está Sontag, y habla por

<p>adolecer (Del lat. <i>adolescere</i> ‘estar en proceso de crecimiento’) 1. intr. Revertirse a un estado adolescente e inmaturo. 2. intr. Sufrir cierto defecto, carencia o vicio.</p>
--

un intervalo para la quiero adolecer e celosa de Borges y encima de ellos:

“cuando el arte es bueno es porque tocó lo inexpresivo, el peor arte es el expresivo,” –dice refiriéndose, tal vez, a lo que llamé *pornografía*– “aquel que transgrede el trozo de hierro y el trozo de cristal, y la sonrisa, y el grito”. ¿Cómo tocar lo intocable? Pienso en una ecuación cuya solución tiende a cero. Pienso en rodear la cosa, dar vueltas y vueltas

alrededor de ella, hasta que esté toda cubierta. De esto se trata: de dar cuerpo a lo incorpóreo, de tender tejido sobre lo invisible para adivinar sus líneas, algo parecido a cazar fantasmas. Este baile no consiste únicamente en desnudarse. Le doy vueltas por encima y alrededor de mi cabeza (que para eso es redonda como el mundo) a las prendas (a las páginas) de las que me despojo y las arrojo sobre lo que antes parecía no estar allí. Dice Calvino que en Quinsai, última perla engastada en el Imperio mongol, Marco Polo le confesó al Gran Kan que algo de Venecia se filtraba en su descripción de las ciudades invisibles. Hoy, muy cerca de allí, confieso que algo de mi cuerpo encarnará en lo que aquí estudio.

Ya había advertido que en este revestimiento es inevitable la confusión de la cópula, ahora sé que también es necesaria. “La parte más inalcanzable de mi alma y que no me pertenece es aquella que limita con mi frontera de lo que ya no es yo y a la cual me doy. Toda mi ansia ha sido esta proximidad infranqueable y excesivamente próxima. Soy más aquello que no está en mí”. Lispector habla del alma y yo del cuerpo, pero el atávico y rancio dualismo cartesiano no nos podrá separar: *alma*, originalmente, significó ‘soplo vital’ o ‘respiración’, y basta meditar un poco para notar, como Marco Aurelio, en qué consiste el hálito de la vida: “viento, y no siempre el mismo, pues en todo momento se vomita y de nuevo se succiona”. El alma no es más que la mecánica del pulmón. Así, cuando bailo (como ahora, amarrado a los sesenta de la cintura^{xvii} de Lispector) y me desnudo y cubro con mis ropas cosas al azar, lo que hago es señalar –y sembrar– mi cuerpo intocable.

A Tüllmann no le hizo falta recurrir a estas medidas desesperadas, quizá de ahí provenga su escepticismo. ¿Cómo podría él entender mi apuro? A la *Vida amorosa en el lejano oriente* le bastó un lomo oxidado y una cubierta dura y cereza para cautivar a mi

abuelo y luego a mí; Tüllmann es aquel joven que en el *Jin Ping Mei* se limita a sacudir un hibisco en flor¹² para llamar la atención de su enamorada (el equivalente oriental al barbarismo occidental de lanzar piedrecillas a las ventanas, o a lo que hoy sería un mensaje de texto a la madrugada, más bárbaro todavía). Pero ese es Tüllmann, sin ganas de amor. Por mi lado, no hay nada que desee más; no puedo apostar todo en la fisonomía del libro. Si bailo al ritmo de una percusión atolondrada, si froto y froto en la muesca –la senda– del mundo, si arriesgo el fuego perpetuo de mi casa, es porque reconocí en mí la urgencia que Miguel Ángel sorprendió en Dios.

A falta de un hibisco floreado, erijo un metro y medio por encima del suelo un estrado de bambú y juncos como solían hacer los tai en la estación seca del año para dar ocasión, igual que en la Fiesta de la Primavera, al contacto. Para esta celebración, en vez de cueva, había plaza, y, en vez de azar, elocuencia e ingenio:

*Las muchachas se sentaban
arriba del podio y hacían girar
la rueca a la luz de una o varias fogatas. Debajo
se reunían los muchachos, que cantaban
toda clase de coplas improvisadas: serias y sentimentales,
alegres y llenas de chanzas,
mordaces y en su mayoría
también muy atrevidas. Las muchachas*

¹² Un ensayo sobre las posibilidades de la belleza infeliz, como es el acto dulce y cruel –que muchas veces cometí de niño– de arrancar las flores del hibisco, y de estas, sus pétalos, para poder saborear con la lengua el néctar que guarda el cáliz. Nota: Tener en cuenta *Beloved*, todo, pero en especial esta frase: “Un año de anhelo, cuando violar parecía el solitario obsequio de la vida”.

no se quedaban atrás y contestaban con alguna canción

no menos jocosa,

sentimental

e incluso cáustica.

Se trataba de un examen en forma, pues

el muchacho que sabía descifrar

los enigmas propuestos por la muchacha solicitada

recibía como premio el permiso de sentarse

sobre el estrado

al lado de su adorada.

Lo que Fiedler describe *En el país de los plátanos salvajes* no es más que un rito de coquetería (vocablo de origen francés que hacía alusión a las mujeres –como Lispector– y hombres –como Tüllmann, o eso quiero imaginar– que se preocupaban en demasía por estar bien arreglados), y las coplas, un entrecruce de dos antiguas formas de poesía japonesa: el *renku* y el *katauta*. En el primero, también llamado *haikai-no-renga*, varios poetas se daban cita para barajar, uno tras otro, versos vulgares, cómicos y siempre agudos. El segundo fue un juego de pregunta y respuesta –sin esta última el poema se consideraba incompleto– que en sus orígenes representaba teatralmente la conversación entre hombres y dioses, y que luego devino en poesía amorosa: el intercambio entre amante y amado (así que no ha habido mayor cambio).

Estos son los juncos que se entrecruzan en mi estrado. Soy el muchacho atrevido que canta desde abajo, soy la muchacha cáustica que responde en lo alto, soy el enigma

por descifrar, soy el deseo de que aquí se siente (y se sienta) alguien adorado, soy la ruela, soy el fuego, y estas son mis coplas.

Sin importar el punto cardinal o el tiempo del que provenga, un libro es la posibilidad de contacto, de comunicarse tan íntima y contundentemente que se confunde –esto es, que pierde los límites, el recipiente y la forma, para derramarse– con, y sobre, el amor. Este libro mío es la comunicación –y la comunión, pues el libro es figurada y, por poco, literalmente la ostia sagrada: un cuerpo que, al empaparse de otro, provoca el milagro de la transmigración– con la *Vida amorosa en el Lejano Oriente* de Tüllmann, es su llamado y su contestación, el recorrido de su texto –del tejido, de su piel^{xviii}–, maraña de otros muchos, que a su vez llama, cita, concurre y desemboca en todavía más texto; es lectura, larga caricia a un cuerpo que pareciera no acabar.

Si no alcanza a serlo, que al menos sea mi legajo (que Borges se jacte de las páginas que ha legado, a mí me enorgullecen las que he legajado): este libro que ahora escribo para rellenar el espacio que dejé en la biblioteca de mi abuelo es lo que ha dejado el tiempo en mí después de la erosión, de desnudar y denudar (ese verbo que tomo prestado de la biología y la geología, y que despojado de la s pareciera acusar aún más desnudez, mayor intimidad). En últimas soy yo, pero yo soy pudoroso.

Puede que esta, la acumulación interminable de cuerpos, sea lo más cercano al paradójico cuerpo divino, pero jamás llega a serlo por completo. La suma infinita de mortalidades no es la inmortalidad, sino una mortalidad indefinida que

Sobre el pudor (I)

La hermandad etimológica entre *pudor* y *repudio*, sumada al hecho de que una antigua acepción del primero haya sido ‘hedor’, sugiere que el pudor, en vez de ser una forma de dignidad exagerada, es lo contrario: la renuncia tajante y visceral al propio cuerpo; es decir, asco de sentir asco. La inmortalidad es el paroxismo del pudor.

En la China del Lejano Oriente también lo eran, según lo que Tüllmann cuenta que *El hacedor de pantalones celestiales*¹³ de Daniele Varè cuenta. Sumamente recatados. Tanto que cuando el médico visitaba a una paciente debía llevar consigo una estatuilla de marfil o porcelana, la efigie de una mujer desnuda, para que la enferma pudiera indicarle dónde le dolía el cuerpo sin tener que desnudarse. En ocasiones, el pudor era tal que alcanzaba para dos y la muñeca vestía un

sin duda se relaciona con el número de Euler –el cual Sarah Glaz calificó de escapista y embaucador– y por lo tanto es insondable para la humanidad, pero también para Dios, que puede comprenderla mas no encarnarla.

manto que le cubría el vientre. En otras, la enferma se escondía detrás de un biombo de bambú o una cortina de seda y únicamente asomaba el índice para señalar el dolor propio en el cuerpo ajeno. En los casos más extremos ni siquiera hacía acto de presencia y designaba a alguien de la servidumbre –considerada, en cuestiones de intimidad, parte

Sobre el pudor (II)

En las llamadas “partes pudendas” es donde se concentra nuestro sentido de vergüenza. ¿Por qué allí? Porque no hay cosa que avergüence –y que asuste y repela– más al hombre que la falta de control. El cuerpo en general es muy susceptible a esta: muevo un dedo con el orgullo de saberme mi propio títere, y la mano, con un espasmo, se ríe de mí. Las excreciones, todas, son vergonzosas porque son incontrolables, la enfermedad nos aterra porque no tenemos potestad sobre ella, y los órganos sexuales, particularmente, son el recordatorio físico de un apetito animal, es decir, instintivo y poco racional. El hombre, que no tiene otra excusa para diferenciarse de los animales –y poder subyugarlos sin remordimiento– que el control absoluto del raciocinio, se impone el pudor, que es el tabú del cuerpo. Etsu Inagaki Sugimoto, en su autobiografía *Una hija del samurái*, recuerda que su madre, refiriéndose a la extraña costumbre del beso, le advirtió sobre la perversión de los occidentales: “He oído decir, hija mía, que esos extranjeros acostumbran a lamerse la boca uno al otro como los perros”.

¹³ Un aforismo: “Todas las vestiduras, por fundamento, son celestiales, y por lo tanto es falso decir que hay un representante de Dios en la tierra y que ese es el Papa, porque en realidad hay varios: todos los sastres del mundo”.

de la familia china– para que se encargara de darle indicaciones al médico haciendo uso de la muñeca: la experiencia vicaria es siempre un gesto de servidumbre, pues un cuerpo sano significa poner el cuerpo nuestro al servicio de otro. De esto depende exhibiendo las dolencias de un cuerpo enfermo en un cuerpo que no puede doler. lo que Aristóteles llamo *catarsis* erróneamente: no hay purificación sino lo contrario, una mescolanza: mi cuerpo es tuyo, tu experiencia es mía. Nos prestamos para evidenciar no sólo el dolor ajeno, también el amor, como en aquel episodio de *Seda* en que una sierva le cede el cuerpo a su ama para que Hervé Joncour pueda amarla a través de él.

Semejante pudibundez, cercana en todo caso a la occidental, era mal vista en el Japón. Allí, al oriente de un ya lejano oriente, el pudor “se refiere menos al cuerpo que a los indicios de sus sentimientos y excitaciones. Ninguna cosa le es más inconcebible y desagradable al japonés (...) que el sorprenderle en alguna manifestación de sus circunstancias íntimas”. El encuentro es ahora con Thomas Raucat –cuyo verdadero nombre era Roger Poidatz, y cuyo seudónimo había sido escogido por su semejanza fonética con la frase japonesa “泊まろうか” (*to-ma-ro-u-ka*), que traduce algo como “¿Deberíamos pasar la noche?”, el cierre de una cita amorosa, como esta que se anuncia– en *La honorable excursión*, cuyas páginas guardan los comentarios de un joven nipón que se queja de los occidentales (quizá de mí):

Sobre el pudor (III)

El sentido erótico tiene su simiente en el ocultamiento. A diferencia de Parménides, Aristófanes no creía que Eros fuera el dios primordial, sino el hijo de la Noche y la Oscuridad, del doble encubrimiento: no sólo las vestiduras, también el velo que tiende el tabú sobre nuestra imaginación. El erotismo es la cara inversa el pudor: eso que debería darnos asco, en realidad, no da asco. Esta es la irreverencia definitiva del cuerpo (y la razón por la que la infracción –cualquiera que sea– es siempre un buen afrodisiaco).

*Tienen aversión a mostrar
Por pudor, dicen.
los cuerpos
de antemano
En cambio, a la primera
le muestran sus sentimientos
sus emociones, todo eso que,
constituye su personalidad.
pudor para ocultar
la alegría o*

*su cuerpo desnudo. ¿Por qué?
Esto es una puerilidad. Todos
se parecen y todos sabemos
cómo se ven los demás.
persona que ven
familiares, sus excitaciones,
más que su cuerpo,
¿Por qué carecen de
todo eso? Se alteran ante
el dolor.*

Desatiendo la queja, de este pudor no carezco: me criaron como varón (y el asco de sentir asco se traduce aquí en miedo de sentir miedo), soy doblemente pudoroso, y admitirlo es en sí mismo inconcebible y desagradable, una falta de pudor. Este occidente mío en el que viví ya demasiado tiempo es chino de un lado y japonés del otro. El lejano oriente de Tüllmann es este mismo punto occidental desde el cual señalo una muñeca de porcelana porque soy incapaz de desnudarme y decir: es aquí donde me duele el amor.

varón

(Del lat. *varo* 'burdo, zafio, bruto')

1. m. Persona con un título nobiliario circunstancial.

2. m. Travesaño, viga de madera tosca o vara de gran tamaño.

la aprendiz de geisha, de voz amable y delicada, que “en el mes más frío debía ponerse a cantar al primer albor ante una puerta abierta cara a la helada y la niebla hasta que salía el sol para obtener la voz dura,

No es un problema particular. Cuando a Michel de Montaigne se le ocurrió ensayar¹⁴ por primera vez esto que ahora ensayo yo, se encontró con el mismo obstáculo: “Quiero que me vean”, escribió, “en mi manera de ser simple, natural y común, sin estudio ni artificio. Porque me pinto a mí mismo. Mis defectos se leerán al natural, mis imperfecciones y mi forma genuina” –y es aquí cuando el cuerpo de Montaigne recuerda el pudor:– “en la medida que la reverencia pública me lo ha permitido”. El anhelo de ser visto, libre y naturalmente, se encuentra pronto con la restricción de la mirada ajena; justo en el momento en que prorrumpe, el deseo pasa a ser imposible.

Hablo, una vez más, del desgaste, siempre el desgaste.

El roce de la mirada modifica aquello que observa, no sólo en la mente del observador, también en el cuerpo observado; los ojos ajenos son uno el viento y el otro la lluvia, y el cuerpo nuestro, la corteza terrestre. Y aunque esta es la esencia del asunto, la entraña y la

férrea y áspera que exigía la convención japonesa” (y sea esta una cita a ciegas, pues Tüllmann ofrece el título del libro, *Danzas japonesas*, pero no el autor, como quien se prohíbe mencionar el nombre de un mal amor; yo presumo que se trata de Marcelle A. Hincks).

Nuestra época (I)

Las palabras de Montaigne, “quiero que me vean”, se distorsionan y exacerban hoy cuando todo pareciera depender de la visibilidad. Depende de ella porque la tecnología nos ha hecho saber que nuestra visión es –o debería ser– ilimitada, y toda extensión en capacidad viene acompañada de un deseo mayor de colmarla. El problema entonces no es la necesidad de ser vistos y reconocidos (es decir, de sabernos existentes), es el deseo de ser vistos, así, en abstracto, de que ojos se posen sobre nosotros sin importar cuáles ojos sean esos, como un loco que se desmigaja para todas las palomas de la plaza pública sin pensar que algunas son aves de mal agüero.

¹⁴ Un ensayo sobre el ensayo (obligatorio, por tradición, para el ensayista [véase el prefacio]).

médula, fingimos que no es así. Es más fácil ser la roca que se disgrega, imponer nuestra mirada sobre las otras, como si el ojo propio pudiera abarcar todo sin la ayuda de un espejo. Desconocer la fricción, negar que el otro afecta, nos obliga a inventar y simular lo que oculta nuestro punto ciego. ¿Por qué? Porque el mundo es un laberinto de espejos¹⁵, algunos lisos, limpios y llanos, otros cóncavos o convexos, y hay espejos rotos que yerguen los fragmentos afilados como fauces. La ceguera propia es a veces más amable que la distorsión ajena.

Ya está dicho: la erosión puede ser violenta y causar graves pérdidas. Aunque es ineludible, o precisamente por esta razón, le oponemos resistencia e insistimos ser soberanos. La confesión de amor se toma por humillante y en la boca del que la pronuncia queda ese sabor amargo que tiene el hueso^{xix} de la cereza, como si no confesar pudiera menguar lo que ya se salió del cauce. El agua, confesa o no, no deja de correr. Aún así, cerramos de un portazo –no sea, como pensé yo, que nos desvalijen la casa–, sin tener en cuenta que recluirse, aunque sea a voluntad, no deja de ser una prisión. Thomas Merton, a quien Lispector cita (quizá con la intención de que corresponda a sus celos), dice que “la soledad es necesaria para la sociedad como el silencio para el lenguaje, y el aire para los pulmones^{xx} y la comida para el cuerpo”, y luego aclara:

Nuestra época (II)

Quizá un símbolo de nuestros días sea la partenocarpia, la producción de frutos sin semillas para –generalmente– optimar el consumo. Erradicamos el escollo de la semilla para quedarnos con la sola carne, la superficie agradable, y fingimos que en el fondo nunca hubo hueso por roer aunque nos cueste la cosecha futura. En el otro extremo están quienes roen tanto el hueso que lo ingieren, y no se enteran sino hasta muy tarde que algunas semillas, como la de la cereza, se transforman en cianuro.

¹⁵ Un artículo sobre los laberintos de espejos en *El circo* de Chaplin, *La dama de Shanghái* de Welles, y *Operación Dragón* de Lee. Nota: Empezar por verse las películas.

La verdadera soledad es sin un yo. Encuentra en sí interminables fuentes de bien para los otros. La falsa soledad es egocéntrica. Y porque nada encuentra en su centro, busca arrastrar todas las cosas hacia ella. Pero cada cosa que ella toca se infecta con su propia nada, y se destruye. La verdadera soledad se abre. La falsa soledad cierra la puerta.

Sea como sea, no somos en solitario. La cópula del ser, debía de saberlo Montaigne, exige otro. Incluso en la primera persona del singular se oculta –a manera de elipsis– un plural: decir *soy* lleva implícito un *para*, algo semejante a una dedicatoria. Si se es, se tiene sentido, “pues lo que está vivo” – escribió Lispector– “va hacia”, como voy ahora yo al encuentro de Butler y Cavarero, que me esperan sentadas en un libro de Rivera Garza:

excepto en el caso de Dios, que puede ser por sí mismo (“Yo soy el que soy”), o –con mayor grado de dificultad– en el caso de la Rosa de Stein (“Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”). Para todos los demás, el principio de identidad haya su final en cada nuevo plural.

*yo existo en
importante medida para ti,
en virtud de tu existencia, si pierdo
de perspectiva el destinatario, si no tengo un tú
a quien aludir, entonces me he perdido a mí misma. Es posible*

*contar una autobiografía sólo para otro, y uno puede
referenciar un “yo” sólo en relación
con un “tú”: sin el tú
mi historia es
imposible.*

¿Es *para* la preposición que el singular elide? En ella hay sentido y movimiento, sí, pero también hay una finalidad y una intención que no corresponden a la naturaleza del ser. El objetivo de vida –o la vida objetiva, o la vida como objeto– es posible únicamente como impostura. No puedo ser *para* ti porque la existencia no es facultad y tú no eres término. Soy *para*. Esa es mi única opción, y aun así pareciera que hablo de pretensión o voluntad. No quiero malentendidos. Es preferible ponerme las palabras de Lispector en la boca_{xxi} y rumiar: ser es ir *hacia*, sin complemento ni prerrogativa, pero con movimiento y dirección.

En la Antigua China hasta los dioses estaban sometidos a la ley de la causa y el efecto, ley que podía ser ignorada, mas no destruida o alterada a voluntad. Para designarla, los chinos hallaron la palabra *tao* –el camino–, un solo ideograma compuesto por dos trazos: el ir y la cabeza. Algo de taoísta tenía Lispector. Quiero –y querer no es

Dos precisiones sobre la cita de Rivera Garza

1. En el libro original el fragmento es citado en bloque, como si fuera textual, pero en realidad no es idéntico al original, se trata más de un parafraseo.
2. Rivera Garza advierte que el fragmento de Butler “sigue” a Cavarero, pero entremezcla las palabras de la última con la primera sin hacer distinción alguna (lo que evoca la figura del sampleo: la cita impura y sin atribución clara).

Ambas apuntan al verdadero propósito de la cita: terminar enredados, que no se sepa qué es de quién.

sólo mi facultad, también es mi potencia— ser efecto de su causa. Tüllmann me comprende: “Por supuesto que no les bastó a los chinos el dirigirse por el *tao* únicamente. También ellos, al igual que todos los demás hombres, necesitan tener alguna vinculación de uno u otro tipo con las fuerzas sobrenaturales. El culto de los antepasados cumplió en China, durante milenios, con esta misión”.

Si no es *para*, si no es *hacia*, que sea *con* (y así mi historia con Butler será posible): esto no es para ti, esto es contigo. Esto es un proceso natural. Si la erosión es artificio, lo es como elaboración y transformación, no como simulación o doblez; lo mismo que el obi de las japonesas del lejano oriente: florido durante las fiestas de los cerezos en flor y rojizo como las hojas de un arce cuando llegaba el otoño; se vestían *con* y no *para* la ocasión. Pareciera ser que la primera preposición es siempre más atractiva que la segunda. A quién le importa si mi abuela se tinturó el pelo para mi abuelo o para el espejo, para impresionar a sus amigas o para disuadir a la muerte (tan enamoradiza de las canas). Importa más saber con qué ocasión, de la mano de qué, cuál conexión: ¿en compañía de un labial del mismo color, con la actriz de la telenovela de moda o junto a la flor de un amarrabollo? Sean las tres.

Para, *hacia*, *con*, no importa cuál, importa el rigor de la preposición en el ser, la relación de dependencia, el acoplamiento constante que es la identidad y la existencia. El cuerpo que aquí señalo y desnudo miembro a miembro no es exactamente el mío: las piezas de porcelana —palabra derivada del italiano antiguo que se usaba para referirse a las conchas lisas y brillantes de los cauries, un tipo de caracol marino (y el caracol no es más que un cuerpo que se resguarda en otro cuerpo que a la vez le es propio)— que lo

constituyen son prestadas, no porque estén a la espera de devolución, sino porque asisten a un fin último, son ocasión de cuerpo. No son regalo, pues son producto de un trueque (en su rodilla, alguien lleva puesta mi pierna^{xxii}), sí son don –doble– de extensión: me doy para extenderme en ti, extiéndete tú en mí (y en esta última línea, en cuanto a fórmula matemática, es perfectamente factible que x sea igual a n).

preposición

(Del lat. *praepositio*, *ōnis*, y este calco del gr. *πρόθεσις próthesis*)

y, por lo tanto, donde Barthes escribe “el regalo es caricia, sensualidad: vas a tocar lo que he tocado, una tercera piel nos une”, yo escribo “prestar es caricia, sensualidad: vas a tocar con lo que he tocado, una misma piel nos une”.

Esta es la desnudez posible, siempre a medida del otro, para bien o para mal. Si existió otra, fue sólo para Dios, omnipresente y sin punto ciego, que se conoció a sí mismo por sí mismo, pues es uno y es multitudes: “Hagamos el hombre a nuestra imagen”, dice en el Génesis; Dios es la iteración infinita de Dios. Pero esta desnudez, como a Él, no la podemos comprender. Lo único que sabemos es que la rechazó, por eso la creación, por eso el choque entre cuerpos¹⁶, por eso Adán, por eso nosotros. Pero se me ocurre que, a lo mejor, Adán también gozó de ese estado de desnudez primordial en el paraíso (tal vez a

Tomar prestado el cuerpo divino

Esto es la experiencia mística, la comunión con los términos invertidos: al extenderme en Dios, que es infinito, me acoplo a la unión cósmica y pierdo, momentáneamente, el cuerpo. Algo semejante ocurre en la sensación extrema que produce el orgasmo (y, probablemente, la muerte): es tanto el cuerpo que tengo que ya no cabe en mi cuerpo. Sirva como ejemplo *La honorable excursión* de Raucat: “En el clímax de nuestra excitación sentimos los dos en un momento, embriagados de nosotros mismos y del embrujo de la noche, la idea de arrojarnos al mar, cuyas olas nos llamaban, susurrando sin cesar, abrazados los dos en su obi, gozosos de cuerpo y alma, uniéndonos así en un sacrificio a la luna al eterno mundo de espíritus de nuestros antepasados”.

¹⁶ Un poema sobre los *crash test dummies*, el Gran Colisionador de Hadrones y el amor.

esto se refieren los biólogos y geógrafos cuando hablan de *denudar*); esto le escribe Montaigne al lector: “De haber estado bajo la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza te aseguro que me hubiera gustado muchísimo pintarme del todo entero y del todo desnudo”.

Sí, bajo la ley del paraíso fuimos del todo desnudos –no *estuvimos* porque *estar* implica tránsito y accidente, es decir, erosión, mientras que *ser* es endógeno y permanente¹⁷–, pero Montaigne se equivoca con el reflexivo: jamás, por mucho que le hubiera gustado, habría podido haberse pintado él mismo. Antes de morder el fruto prohibido (acaso una cereza) del árbol del conocimiento, antes de ser expulsado del paraíso, Adán fue desnudo sin saberlo. La mirada de su creador lo definía por completo y sólo Él pudiera haberlo pintado (y lo hizo, de la mano de Miguel Ángel, muchos años después, capturando en detalle el desgano de quien no sabe aún que su existencia depende del dedo^{xxiii} que lo señala). Esto ya lo había escrito Kundera:

*en el Paraíso el hombre aún no
era hombre. Más exactamente: el hombre
aún no había sido lanzado a la órbita
del hombre. Nosotros hace ya mucho
que hemos sido lanzados y volamos por el vacío
del tiempo que transcurre en línea recta. Pero aún sigue
existiendo dentro de nosotros una estrecha cuerdecilla
que nos ata al lejano y nebuloso Paraíso en el que Adán se inclina*

¹⁷ Un artículo sobre las implicaciones que tendría la unión de estos dos verbos en idiomas como el inglés y, según la hipótesis de Sapir-Horf, aquellos que los hablan.

*sobre la fuente y, siendo totalmente distinto de Narciso, no intuye
que esa pálida mancha amarilla que ha aparecido allí es
en realidad él mismo. La nostalgia del Paraíso
es el deseo del hombre de no ser hombre.*

Nos aterra nuestra condición natural: Dios rechaza la desnudez del paraíso, nosotros la anhelamos (me refiero al ansia inmemorial de inmortalidad). Todos somos descendientes, al menos en espíritu, del primer emperador de China, Qin Shi Huang, quien se autoproclamó Hijo del Cielo, representante de Dios en la Tierra, y envió a quinientos hombres y quinientas mujeres en busca del –mal llamado– elixir de la vida por el océano oriental. Ni uno solo regresó: sabían que volver sin la poción mágica significaría la muerte; según la leyenda, los mil descubrieron y poblaron Japón. El emperador murió, no sin antes haber dejado más de ocho mil cuerpos de piedra, los guerreros de terracota, para que protegieran su tumba.

El tiempo es un viaje al lejano oriente y a cada vuelta se presenta la disyuntiva: detrás de la puerta abierta, la vida amorosa del cuerpo; detrás de la puerta cerrada, la inmortalidad de la piedra –lo que el emperador Huang habría conseguido en realidad de haber bebido el elixir–. Estamos entre la espada y la pared. Todos, alguna vez, hemos puesto el cuerpo al servicio de un mal amor y (como en aquella canción de Ismael Rivera) hemos pasado por la temible tortura china: de un cesto con varios cuchillos el verdugo amado toma uno al azar y lee lo que está inscrito, en cada uno se especifica qué parte del cuerpo cortar con él. No es una sola espada, es un enjambre de ellas. Y ya puesto el cuerpo, no queda más que verlo atravesado vez tras vez, “pero un cuchillo dice, misericordiosamente, ‘corazón’”, y sabemos que sería el fin de la tortura, pero también el

fin del amor, no importa cuán malo, y en vez de rogarle a la suerte que sea el siguiente, rogamos: por favor, que nunca llegue, por favor, que sea el último.

Un dolor así, escribe Tüllmann, no tendría otra expresión que la de “un rugido tal que podría ablandar piedras”. ¿Podría? Las espadas cercenan, pero la pared permanece impasible, dura y fría. De los ocho mil guerreros que vigilan la tumba del emperador no hay uno que pueda decir lo que es la sangre. No importa cuán tenaz el rugido, no importa que el fragor –el naufragio, la fractura, el fracaso– haya llegado a estas páginas o a otras mejores, no hay piedra que se ablande. La Tierra persigue su propio oriente como un perro su cola, los amores –igual que los imperios– se suceden uno tras otro, y las paredes, que han sido testigos de todo, no tendrán una sola historia que contar.

Esta noche me atengo al filo de la espada. Sé que bajo tierra los guerreros inmortales siguen de pie, intactos, custodiando una tumba que nadie tiene intención de saquear, pues ¿qué tendría para perder un hombre que encargó su cuerpo a un puñado de piedras? Dos mil años enterrados y pudieron ser dos mil más: nadie los buscaba. A mí que me señalen y me busquen las espadas. Si sangro, sabré que estoy vivo (y será por eso que, en la canción, Maelo bendice la despedida como bendijo la llegada, y a pesar de todo, a final, le pide tortura china a quien lo abandona).

Cuánto se juega en un solo lance. Pesa la preposición como pesa la noche, ¿cuántas casas, cuántos techos han cedido ya? Puede que la gotera en casa de mis abuelos, la biografía perdida de Tüllmann y el vestigio marrón de las páginas sean consecuencia, ¿por qué no?, las grietas de la bóveda advierten que ni la Capilla pudo resistirlo. Hoy que en mis brujos hay candelas, como en un condenado, reconozco en mí la mirada de Dios. De cerca –tan cerca que huele a cal– encuentro no sólo arrugas, sino lo que parecen ser dos ases fúnebres. ¿Es eso lo que Vallejo llamó las ojeras de la Muerte? Sí, en este lance se

juega la suerte del universo todo y sin condicional: la vida depende del contacto y no basta ser todopoderoso para poder tocar.

Hablé de consternación, hablé de congoja y hablé de temor. Era terror. No supe ver la sangre en la sangre. Vi el espacio, la ausencia de contacto, y debí callar, pero dije *vacío*. Vi el brazo extendido y no reconocí el terror que Tüllmann revela tras *La puerta de los gorriones felices* de Varè:

*Parecían ataúdes, si bien eran más altos
y no tan largos. A un lado había un agujero
del tamaño preciso para poder sacar
una mano por él. En cada caja estaba un preso. Una vez al día
venía un carcelero que les daba a todos los que sacaban una mano
comida y bebida. Una vez que
clavaban sobre un reo la tapa de una
de aquellas cajas, ya no se volvía
a abrir. Cuando durante tres o cuatro
días seguidos no salía de una de ellas
la mano mendicante a la hora de comer,
se quemaba la caja con todo su contenido.*

Sin súplica no queda más que una caja en llamas. Y el terror no es el fuego en sí, pues el amor mismo es una cosa llameante. El terror es que, sin súplica, sin brazo extendido, no hay diferencia entre la caja y una caja vacía. El hombre es la creación de Dios, no porque sea criatura, sino porque su existencia es equivalente a la creación de

Dios. El hombre, hecho cuerpo, representa la vida verdadera, el inicio del movimiento o su potencia, el efecto de una causa que antes no era.

¿Qué hay más aterrador para un dios que la imposibilidad de comunión con su propia creación? ¿Qué es un dios si no creencia? ¿Qué es terror?: la necesidad del otro. Del creyente. Del que señala y dice: tú eres el que yo creo que eres, porque te percibo o te imagino; tú eres porque yo soy. “El nudo vital”, dice Lispector, “es un dedo que señala; y aquello que fue señalado despierta como un miligramo de radio en la oscuridad tranquila”. Sin seña, la oscuridad desespera, embravece y rabia. La historia de Dios, como todas –que son conjunción y necesidad de testigo y testimonio–, es una historia de terror:

En el monte Horeb, por lo demás desolado, ardía una cosa llameante: una zarza que, a pesar de ser más fuego que árbol, no se consumía. Y de entre las llamas, llamó una voz, una lengua^{xxiv} como de fuego: ¡Moisés, Moisés! Dos veces pronunció el nombre, la primera con ardor, la segunda –desliz divino– con temor de que el prodigio no bastara para ser atendido. Una sola vez es llamado, dos veces es ruego, no hay incendio ni espina que pudieran haberlo protegido del silencio. Qué podía importar entonces que el fruto de la zarza fuera el fuego, el milagro verdadero fue que hubo respuesta: “heme aquí”. Y entonces sobrevino el terror, tanto que por poco se extingue la zarza inextinguible, porque dijo Dios a Moisés, acaso para encubrir su descuido: “yo soy el que soy”; y de inmediato pasó a ser el que Moisés dice que es. No hay anuncio sin heraldo.

Evasión

La religión, según su etimología, es la acción y el efecto de amarrarnos intensamente a algo, generalmente a la divinidad. Dicho de otra forma, la religión es el miedo de caer, pero ¿caer a dónde? Ahora que escribo sobre Dios cuando debería estar escribiendo sobre mí, sospecho que temo caer en el fondo insondable de mí mismo. De nuevo, el pudor. Esto es un rezo para que Dios interceda por mí, para que se ponga en mi lugar y atravesase la pasión de la que no soy capaz. Hago con Dios lo que Dios hizo con el hombre.

Por fuera de esta historia, Dios no es, pero es: este es su misterio. Su existencia más allá del relato del mundo no es comprensible para nosotros, igual que el árbol que cae en el bosque: antes de que lleguemos a oírlo, existe, pero por fuera de nuestro entendimiento. La luz –y Dios es todo luz, de ahí su nombre– elude las leyes de la mecánica, que son las leyes de los cuerpos, del plural, y las únicas que conocemos. La ley divina le pertenece y lo rige solo a Él, y de ella sabemos una sola cosa: no fue suficiente. No podemos saber la razón, “pues, ¿quién ha conocido la mente del Señor?”, pero lo que sí podemos, lo mismo que San Pablo y todos los romanos, es intuirlo.

pues, aunque pudiera pensarse que rige también a los muertos, no es así. John Berger escribe que la memoria de los muertos puede pensarse como una forma de imaginación relativa a lo posible. Expulsados del movimiento, más no de sus leyes, los muertos aguardan en el reposo eterno a que alguien los señale. Eso es un espectro: la mirada revela el cuerpo y un muerto lo recupera en ese instante en que alguien logra verlo. No hay nada más sólido que un fantasma, el lío es que los vivos caminan entre muertos como ciegos.

Arthur Koestler dice –esto me sopla al oído Chantal Maillard– que la intuición “es como una cadena montañosa de la que sólo vemos las cumbres sobresaliendo por encima de un mar de nubes”, pero si el asunto es intuir a Dios, lo que vemos es el pie de la montaña, si acaso su falda, y es la cima que descuella entre las nubes más altas lo que tendríamos que concebir: adivinar la zarza que corona el monte.

La primera pista: hay fuego de por medio. Las velas que Vallejo enciende en los ojos arrugados del Dios de Miguel Ángel palpitan ante una pregunta: ¿cómo podría sentirse vivo quien no tiene algo que perder? La segunda: Su palabra. “Y el Señor dijo: No es bueno que el hombre esté solo; le haré una ayuda que le corresponda”. Esta es la

confesión de quien no puede errar; el hombre, hecho por y a imagen de Dios, no es más que una sinécdoque de la divinidad. La intuición: la necesidad de amor.

No es posible examinar este amor bajo una ley o la otra, es necesario buscar en el intersticio, en el vacío legal donde se consumen –o se consuma el encuentro de– la luz y la mecánica. El problema es de economía y contrato. ¿Cómo se lleva a cabo el intercambio entre lo divino y lo humano? ¿Dónde está el umbral? Algo semejante a los arcos del shintō que se pueden ver –y que vemos a través de lo que Tüllmann vio– en Japón: el *torii*, esa especie de puerta sin encarnado, que encuadra representa la frontera sagrado:

chinto

(Del náhuatl. *chiltic* ‘rojo’)

1. m. rur. coloq. *El Salv. y Hond.*

Menstruo (|| sangre procedente de la matriz).

cierre, marco rojo
el todo y la nada, y
entre lo profano y lo

Dentro de los templos del culto sintoísta, no existen imágenes sagradas sino símbolos estrictos y serios. Sólo se erigen pórticos torii a la naturaleza, colocados en lugares cuya contemplación conmueve directamente el corazón humano debido a la extraordinaria belleza del paisaje. Sólo la naturaleza pudo reflejar lo divino, las imágenes humanas no lo habrían logrado jamás.

Yo sé de un *otorii* (no puerta, sino portalón) que flota sobre la bahía de Hiroshima, en un mar que no siempre es mar porque hay días en que baja la marea y se revela que lo que parecía flotar a la deriva siempre estuvo enraizado, como si Moisés extendiera sobre él la vara –que también es serpiente– y permitiera el paso por la nueva costa. Puede que aquí esté el umbral, en lo que no es una cosa ni la otra, sino el salto entre las dos.

Puede que sí, pero se puede mucho más. Quizá no allí, en la isla de Itsukushima, pero sí en esta página, en el deseo de que llueva como llovió sobre las páginas de la *Vida amorosa en el Lejano Oriente*, no, más, que llueva por cuarenta días y cuarenta noches y la marea se eleve quince codos por encima de todos los altos montes –y el zarzo, aun sumergido, seguirá ardiendo; no hay diluvio que pueda lo que no pudo el terror–, que el agua llegue a salpicar el dintel de un *otorii* desmesurado. Sólo entonces habrá de separar el umbral las aguas de las aguas: de un lado, el cielo, la bóveda desde la que nos busca Dios; del otro, los mares, donde pareciera flotar a la deriva la humanidad. Pero esta imagen mía –me dice Tüllmann– es demasiado humana para reflejar lo que en parte es divinidad. Habrá que enmarcar algo de naturaleza.

En el golfo de Alaska se derrite un glaciar, se derriten dos (aunque puede que sea el mismo partido por la mitad. ¿Son todos los glaciares uno solo y desperdigado?). El agua clara, rica en minerales y sedimento, se vierte sobre –mas no desemboca en– el agua salada y oscura del mar. Es tal la diferencia en densidad y temperatura que, a pesar de compartir el oleaje y la espuma, las aguas no se confunden en un solo cuerpo. Algo misterioso ocurre por debajo de la superficie. Hay una división clara, pero el movimiento es conjunto y la mezcla ocurre sin que podamos distinguirla.

Qué fácil sería decir: comulgar es la comunicación entre lo divino y lo humano, entre el glaciar, que es cielo cuajado por el frío, y el mar, oscuro y salado, incapaz de no

desandar su paso por la tierra. Este, sin embargo, es un reflejo distorsionado, porque tarde o temprano las aguas pierden el límite y terminan por confundirse, y comulgar no admite término. No hay sustantivo para comulgar: es acción perpetua, nunca su efecto.

Puede que la respuesta, como descubrió Dupin, esté escondida a plena vista, en el origen del *torii*, en el umbral del umbral.

La leyenda –o una versión de esta– dice que Amaterasu, diosa del sol, se enclaustró en una cueva después de pasar por los tormentos de su hermano, Susano, dios de las tormentas. Iracunda y agravada, Amaterasu decidió (¿deicidió?) privar al mundo de su luz inmanente, y la tierra fue caos y vacuidad. En la oscuridad estrecha, los dioses

Pero ¿cuál era la pregunta? ¿Vale la pena ir atrás, buscar dónde empieza el hilo y devanar hasta obtener un ovillo cabalmente esférico? ¿O es mejor el devaneo, el amorío pasajero? Puede que se escriba mejor sin camino, cuando en vez de encontrar respuesta, se olvida la pregunta. “¡Lo que hablo con Dios no debe tener sentido!”, dice Lispector y yo digo con ella, “Si tiene sentido es porque me equivoco”.

restantes fraguaron un plan para que la diosa saliera: instalaron una percha descomunal al frente de la cueva y allí se posaron todos los gallos; *torii* traduce: donde moran los pájaros. Los gallos cantaron por orden divina y la canción se filtró por donde la luz no había podido escapar y llegó a los oídos de Amaterasu. ¿Cómo era posible que amaneciera

Sobre la leyenda y el mito

Ambos relatos comparten el sentido maravilloso y su resistencia al paso del tiempo. Sin embargo, la leyenda, más que un relato, es un muestrario de versiones que se crea a partir de un conjunto de elementos. La propia palabra pone el énfasis en el lector, que es quien escoge cuál de las variantes será relatada (lo que no descalifica todas las otras). El mito, por otro lado, no está atado a elementos concretos: con cada recuento varían los actores, el escenario, las circunstancias. Aun así, es siempre el mismo relato.

sin ella? Solo asomarse fue suficiente, uno de los dioses tiró de ella mientras otro cerraba la cueva para siempre. Y hubo luz.

Qué fácil sería decir ahora: comulgar es luz, un correr perpetuo e inasible; pero ya quedó escrito que el intercambio de lo divino y lo humano no lo rige una ley o la otra. ¿Dónde se consume y consume el encuentro de la luz y la mecánica? Por un resquicio de nubes vuelve a asomar la intuición (que esta vez es, también, iluminación), el claror de la zarza que desciende hasta el cuerpo amado, se tiende sobre él y lo revela, y el cuerpo lo revela de vuelta: se traza una sombra, el vestigio de que algo ocurrió. Umbral: palabra que proviene de *lumbre* y evoca lo umbrío. El sabor no está en la manzana ni en el paladar, la poesía no está en el poema ni en el lector, comulgar no está ni en la luz ni en la mecánica. Si la luz puede tomar un cuerpo, esa es la sombra.

Desde el imperio bizantino se ha representado la divinidad en la carne con una marca clara: la aureola, que también se denomina nimbo, como si se tratara a la vez de corona luminosa y oscura nube de tormenta. La iconografía cristiana confiesa: el cuerpo consagrado es un cuerpo perpetuamente acosado por la luz, no hay instante en el que no proyecten sombra. El de los santos y las santas, que dedican su vida a Dios y renuncian por deber a los deseos carnales. El de la Virgen María, que cede su vientre para dar a luz por medio de la luz. El de Jesús, que no es más que un instrumento, el pacto por el cual Dios participa de la carne del hombre y el hombre obtiene a cambio la salvación, que es una forma de la inmortalidad.

Sobre la maculada concepción

En el libro de Lucas, cuando el Ángel Gabriel le anuncia a María el nacimiento de Jesús, dice: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra”. ¿Pero cómo puede tener sombra lo que es sólo luz? Es cierto que sin Él no hay sombra (tan similar a *siembra*), pero tampoco la hay sin María. Jesús es la conjunción de la luz y el cuerpo, es decir, la sombra, es decir, la mácula.

Así pareció resolverse, desde el principio de los tiempos, esta economía misteriosa: en la sombra, Dios halla el cuerpo, y el hombre, la posteridad. “Y sucedió que a la puesta del sol un profundo sueño cayó sobre Abram, y he aquí que el terror de una gran oscuridad cayó sobre el”. Este es el anuncio del pacto que páginas adelante se confirma. Dios le ofrece a Abram un nombre con el que será recordado –Abraham, padre de multitudes– y le ofrece también la multitud que lo recordará: su descendencia; “Te haré fecundo en gran manera, y de ti haré naciones, y de ti saldrán reyes”. Dios ofrece la posteridad terrenal, y ¿qué pide a cambio?: “Seréis circuncidados en la carne de vuestro prepucio, y esto será la señal de mi pacto con vosotros”.

Puede que se trate de un canje justo. Dios, inmortal, va tras el cuerpo mortal, y el hombre, mortal, está dispuesto a concederlo si consigue la inmortalidad. Pero un canje justo implica que, de lado y lado, se consigue lo que se quiere o necesita, y Dios no quiere, obtiene; Dios no necesita, tiene. En el corazón^{xxv} de la eucaristía late un engaño, en la miga, en la uva: es Dios quien come y bebe de nosotros; nuestro cuerpo es el pan, nuestra sangre, el vino, y su mano, la mano mendicante. La divinidad no admite la carencia ni el terror, se reviste de luz para no ser descubierta, deslumbra, y con voz de ángeles, no sea que en la suya conste la flaqueza, dice algo como “¡Salve, muy favorecida!”. A mí, como a María, me turban estas palabras, y aquí estoy preguntándome qué clase de saludo será ese, dónde estará el favor y de quién es el beneficio.

Dios se lanza desde lo no existente, quiebra su propia ley y busca la vida verdadera en su creación como el cazador busca a su presa para poder comer. ¿Cuánto por existir? ¿Cuánto por un creyente? Nuestro instinto primordial de supervivencia no es más que un eco del de Dios. No habrá opción que se descarte, ni siquiera la de maniobrar las cuerdas vocales de aquel al que llamas hijo para decir: tomad, comed; esto es mi cuerpo. Qué

fortuna que la voz mortal permita la mentira. Y así, el hombre consagra el cuerpo, abre la boca para recibir pan insulso, no advierte que en realidad está abriendo la puerta; Dios entra y toma lo que puede –sin llegar a encarnarlo, pues su divinidad se lo impide–.

Negarnos nunca fue una opción, lo que pudo haber sido canje degradado en extorsión. A la famosa pregunta de Maquiavelo –quien podía ser leído, según Bufalino, como pedagogo de la seducción–, Dios pareciera responder: es mejor ser temido para ser amado. ¿Qué mejor alivio para el terror que aterrorizar a otro? Y así, antes de poner a su propio hijo en holocausto, pide al de Abraham –como si el pacto previsto no hubiera sido suficiente– y sólo cuando ve el cuchillo en la mano lo absuelve. Dice, siempre tras la máscara de una voz que no es la suya: “Ahora sé que temes”. Aquel que lo sabe todo, esta vez, no lo sabía. Tampoco lo supo sino hasta después de que su hijo exhaló el espíritu, el velo del templo se rasgó en dos, la tierra tembló, las rocas se partieron, los sepulcros se abrieron, los cuerpos de muchos santos que habían dormido resucitaron y un centurión, por fin, se asustó. La atrición nos despoja del *no* que llevamos a flor de labios^{xxxvi}. Dios participa de nuestro cuerpo en forma de despojo.

¿Quién sería capaz de una cosa así? El amante. El amor, por ser garante de vida, es intrínsecamente corrupto: en su origen está el llamado a la persecución inmoderada. En el amor y en la guerra, todo se vale. Con cuánta ligereza repetimos el refrán, cuán poco nos entristece nuestra condición. Sin saber, defendemos lo indefendible. “El hombre, este par mío, que me ha asesinado por amor, y a eso se lo llama amar, así es”. Palabras que fueron de Lispector, palabras que ahora son mías, palabras que pudieron ser de Abel: no hay cosa que Caín no hubiera hecho para ser reconocido, Dios debió de haber sido el primero en saberlo, tanto por experiencia como por omnisciencia.

Adiós la desvergüenza de hablar de amor y guerra como si fueran antípodas, que si lo son, será porque uno es el extremo oriente y el otro el extremo occidente, y cada tanto, cada vuelta, convergen en un mismo punto. En Susanoo, por ejemplo, que atormenta a su hermana después de que Izanagi, padre de ambos, la nombre soberana de los cielos y lo expulse a él. Las condiciones están dadas para que se presente una nueva iteración del mito de Caín y Abel; si Susanoo atormenta a Amaterasu, es porque no hay forma de darle muerte a un dios. ¿De qué tormentos es capaz del dios de las tormentas? ¿De qué se esconde la diosa soberana? De un cielo que antes de la destrucción fue cielos, de una tierra sin campos de arroz –es decir, grano, es decir, semilla, es decir, futuro–, de un caballo desollado sobre su telar –el de la diosa– y una sierva muerta.

Semejante crueldad le pareció incomprendible a Amaterasu. ¿Qué sentido podía tener algo así? La diosa alcanzó a sospechar de la maldad. Sólo cuando oyó a los gallos cantar llegó a sentir que en su corazón, en la región más caliente del sol, se encendía la flama incipiente de una crueldad comparable, y comprendió. El canto de un nuevo día le dolió como le dolió a Borges que la Plaza Constitución renovara el aviso de cigarrillos después de la muerte de Beatriz Viterbo, pues comprendió que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. En definitiva, que el mundo seguiría, indiferente, amaneciendo sin ella.

En el amor y en la guerra, todo se vale. El refranero no es más que un hombre enfermo de moralina al que por viejo llaman sabio, y los filósofos moralistas, me dice Tüllmann, son maestros de la costumbre. ¿Qué más podemos esperar, entonces, del antepasado de Sugimoto, un samurái que encuentra a su concubina, la dulce Kikuno – que traduce “campo de crisantemos”–, hablando en voz baja y a solas con un paje, y, aunque no existiera “ninguna razón para suponer que los corazones de ambos tramasen

ninguna cosa indebida”, por convención, en aras de proteger lo que llamamos con nombres como honra y honor, los condena a ambos al harakiri? El relato de Sugimoto, recogido por Tüllmann, recogido por mí, termina así:

*Aquel antepasado prohibió
a sus descendientes,
para siempre, plantar
crisantemos o tener a alguien
en la familia o en la servidumbre con el nombre
de Kikuno. La ensangrentada habitación fue
cerrada y nunca
se la volvió a abrir.*

Alguien llegará a acusarme de estar hablando de celos y no de amor, y Tüllmann tendrá que intervenir por mí, con él traerá a Raucat y entre ambos me defenderán. El primero traerá a colación su libro predilecto, el *Jin Ping Mei*, para recordar que el protagonista, Ximen Qing, vive un episodio muy similar al del samurái. Las circunstancias no son importantes, sí lo es la descripción de aquello que provoca en Qing una cólera de vivo rojo: “No hay ningún acento de un amor celoso, sólo clamaba en él su lesionado amor propio de hombre”. El segundo sumará un caso más, esta vez el de una geisha que se siente despreciada cuando un huésped extranjero prefiere a una mujer común y corriente sobre ella: “No experimentaba nada parecido a esos cuernos simbólicos que la leyenda le coloca en la cabeza^{xxvii} a la mujer celosa. Sin embargo, es humillante el verse pospuesta a una señorita que no es más bonita que una, que está peor vestida y que no es de clase

distinguida por el mero hecho de que ella no es ninguna geisha. ¡Caprichos de un hombre sin educación!”.

La máxima número 324 de La Rochefoucauld dice: “Hay en los celos más amor propio que amor”. Es difícil, no obstante, encontrar el punto en que termina uno y empieza el otro; no hay amor que no busque provecho. Si dependemos de los otros para existir, es natural buscar que el amor se nos dedique sin pausa, cada segundo que pasamos sin ser señalados nos reduce un poco. El amor que creemos merecer se traduce primero en un instinto de supervivencia y luego en uno de salvación –igual que la guerra–, y es entonces que se torna corrupto. Qing sufre porque la mujer que lo ama se casa –por obligación– con otro, un hombre al que él detesta. Si la vida de la mujer que ama le será dedicada a este nuevo hombre que vale tan poco para él, ¿qué valor tiene Qing en realidad? Lo mismo sucede con la geisha y el samurái. Sobre este último caso, Tüllmann escribe la razón de la condena: “a una muchacha japonesa se le enseña desde la niñez a dominarse y, cuando se casa, se esperaba de ella que no dedicase a sí misma ni un solo pensamiento”. A Kikuno no le estaba permitido permitir la existencia de otro, ni siquiera la suya misma, únicamente la de su esposo. Hablar con un paje, reconocer a otro, era pecado.

En el paraíso Adán estaba dedicado por completo a Dios, para eso había sido creado, para corresponder sin tregua su amor todopoderoso. Para que esto fuera posible, Adán es creado a semejanza de la divinidad, y esto implica que necesita lo mismo que el Creador; por ende, la creación de Eva. Entonces ocurre la desviación: “el hombre dejará a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y serán una sola carne”. No podía ser de otra manera. Quizá la ley divina, por ser de sólo uno, era cabal, constante e inamovible, pero la ley de los cuerpos, nacida de la colisión azarosa, es caótica y variable.

Adán no conocía otra cosa que la luz infinita, era un hombre cegado, sujeto a la oscuridad invariable. Ante esto, Eva representa la posibilidad. El pecado nace cuando la mujer le ofrece al hombre comer del árbol de la ciencia –del conocimiento–, lo que en otro mito se representa por medio del fuego prometeico. Adán y Eva muerden la carne del fruto y de inmediato reconocen la propia, se ven a sí mismos, y el amor que era sólo para su creador se desvía. Ahora que se saben desnudos, corren a protegerse con las hojas de la higuera (¿por qué especificar la planta con la que se cubren, pero no la que comen? ¿Y si son el mismo y el fruto prohibido era el higo?). El pecado, escribe Simone Weil, es una mala orientación de la mirada (algo a lo que Newton jamás sucumbió).

En consecuencia sobrevino la expulsión, el primer castigo de muchos, el primer signo de la seducción de Dios. El hombre, sujeto ahora al amor propio, se viste, esconde y disfraza para no ser rechazado, lo mismo que sucede en una primera cita. Sin embargo, quedó en nosotros –en la estrecha cuerdecilla que teje Kundera, tal como quedó en Montaigne– el deseo de ser vistos del todo enteros y desnudos. “Todo lo que el hombre desea vanamente en real en Dios”, dice Weil palabras de Kundera, deseos imposibles están en nosotros como una marca de nuestro destino”. Sólo en la libertad primaria, sin las constricciones del conocimiento, en el paraíso, puede el hombre

desiderativo

(Del lat. *desiderare* ‘echar de menos’)

1. m. Que expresa o indica un deseo.
2. m. *Astrol.* Privación o declinar de un astro según la época del año.

este mundo es perfecto y y, como si comentara las añade: “Todos esos

Sobre el pudor (IV)

El pudor, evidencia del pecado del cuerpo, tiene su origen en la primera confrontación del hombre con el animal. El fruto del árbol le abre los ojos a Adán y Eva: ellos también son animales y puede que el cuerpo los traicione, por lo tanto, corren a esconderlo. En el *Jin Ping Mei* se describe un beso: “Sacando la lengua como lo hacen las serpientes, la introdujo Ximen Qing en la boca de ella”.

presentarse al natural, lo que quiere decir que el ser puramente desnudo, en últimas, es un asunto de fe. La primera línea de los ensayos de Montaigne guarda esta sospecha también: “Lector, esto es un libro de buena fe”.

La total desnudez (¿denudez?) no sólo es símbolo de transparencia, también lo es de la inexistencia de amor propio. Significa deshacerse tanto de las vestiduras como del cuerpo, deshacerse de uno mismo para dar paso sin impedimento; no abrir la puerta, sino derrumbar la casa. Pero, sobre estos deseos imposibles que marcan nuestro destino, Weil dice que “son buenos desde el momento en que ya no aspiramos a realizarlos”. Deseo la desnudez, pero no realizarla: la vida amorosa ha hecho de esta casa un hogar, tengo mucho que perder. Desde el occidente me limito a señalar, a imaginar, lo mínimo: la muñeca de porcelana que soy en el lejano oriente, como si pudiera encontrar mi cuerpo entero y desnudo, perfecto y real, en el jardín que Dios plantó en esa dirección, o quizá más allá, donde se yergue el árbol de la vida, al oriente del oriente, que también es el centro del Edén.

El deseo tendrá que bastar y lo hará. No importa realizar la desnudez, sino deseársela. Mi resolución es la misma que la de Lydia Davis: “Lo que pienso a estas alturas es que estoy apuntando demasiado alto, que tal vez *nada* es demasiado, para empezar. Tal vez por ahora debería intentar, cada día, ser un poco menos de lo que usualmente soy”. Davis es mi guía, y su guía es el zen, hermana del taoísmo. Para Lao Tse, fundador de este último, era posible encontrar lo verdaderamente esencial únicamente en el vacío. Esto escribe Okakura Kakuzō en *El libro de té*: “Sólo en el vacío es posible el movimiento. Quien pueda hacer de sí mismo un vacío en el que los demás puedan penetrar libremente, será dueño de todas las situaciones”.

Ten en cuenta, me dice Tüllmann, que “es concebible que Lao Tse no haya existido nunca y que sus enseñanzas constituyan únicamente una compilación de pensamientos de varios moralistas”. Sí existió, Tüllmann, pero logró ser sin ser. Algún día este libro no estará compuesto por otra cosa que citas y se dudará de mi existencia, yo no seré más que un rumor de boca en boca. Por ahora estoy viciado, como Lispector, por el condimento de la palabra, “y por eso el mutismo me duele como una destitución. Mas sé que debo destituirme: el contacto con la cosa tiene que ser un murmullo, y para hablar con el Dios debo juntar sílabas inconexas” (¿no fue esto lo que estaba sucediendo más arriba, como en aquel devaneo en el que deseé devanear? Ah, pero ahora sé a dónde voy, sigo el camino en línea recta y devano el ovillo rotundo. Lispector dirá que me estoy equivocando).

Y ¿qué hacer con Dios? ¿Qué hacer con el amor y su corrupción? Eso mismo: desnudarse, dar paso, reconocerse cuerpo ante el otro. Hay un horror en nuestra fundación, una habitación cerrada con llave, la misma que guarda –todavía sangrienta– el cuerpo sin vida de Kikuno y el paje, el desenlace de la persecución inmoderada, el instinto del Dios cazador al que somos semejantes. “We learned the Whole of Love”, escribe Dickinson, lo que en español traduce: “Aprendimos el todo del amor”. Mas en el inglés original se revela una homofonía: *whole* que es *todo* y podría ser *hueco*. Y está también este poema, con traducción (lo que vendría a ser la consumación de la cita) de José Manuel Arango:

Sukiya

Esta casa es lo que Kakuzō llama la cámara del té o *sukiya*. El nombre también podría traducirse a “Casa de la Fantasía, por el hecho de ser únicamente una construcción efímera, levantada para servir asilo una impulsión poética”. Otra traducción: Casa del Vacío. Una última: “Casa de la Asimetría, por estar consagrada al culto de lo Imperfecto, y que siempre queda voluntariamente algo inacabado a fin de que la imaginación pueda acabarlo a su gusto”.

*Aprendemos el agua de la sed
y de la travesía de los mares la tierra,
el arrebató de la angustia
y la paz del recuento de batallas,
el amor de su hueco memorioso,
de la nieve los pájaros.*

Se nos enseña que el amor es una cavidad por rellenar a como dé lugar –algunos la suelen ubicar en el corazón, otros en el estómago^{xxviii}–, pero esto era cierto sólo para Dios, esta es la condena del todopoderoso: el único amor del que la divinidad sin límite es capaz es el amor incondicional. Dios ama sin remedio y su condición divina le prohíbe admitirlo, su hueco memorioso es grande como la memoria del mundo y no importa cuánto se vierta en él, siempre quedará una ausencia. Porque Dios ama tanto, porque jamás sonrío, porque debe dolerle mucho el corazón, Vallejo lo consagra. Hay instantes como este en los que Dios aliviana su carga y se sacude de encima la crueldad del amor prohibido, se rebela y revela, por medio de inspiración divina, la verdad; no sólo la compasión de Vallejo, también el verdor de la sangre en Miguel Ángel y la traducción alternativa de Isaías: donde dice “extiendo los cielos yo solo y afirmo la tierra sin ayuda” puede decir “extiendo los cielos yo solo y afirmo la tierra, ¿y quién estaba conmigo?”; lo que antes era alarde de poder se convierte en clamor. La confesión de amor es la rebelión de quien se niega a ser humillado por la condición natural del deseo.

El hombre, que es todo cuerpo y limitación, está libre de semejante carga. El amor es garante de vida, pero no tiene por qué ser corrupto. La corrupción ocurre justamente

cuando se imita a Dios, cuando se finge soberanía, cuando se niega la erosión, es decir, el cuerpo. Se trata, una vez más, del pudor, del miedo a tener miedo, de represar el agua que no deja de correr. En las ciudades del imperio del Kan, con el fin de evitar incendios, se prohibía tener luces encendidas en la noche. La oscuridad era ley y, no obstante, cada tanto se desataban las llamas: la naturaleza es irrefrenable.

Ah, amor mío, no temas

la carencia: ella es

nuestro mayor destino. El amor

es mucho más fatal de lo que

yo había pensado, el amor es tan inherente como

la propia carencia, y estamos protegidos

por una necesidad que se renovará

continuamente. El amor ya está, está

siempre. Falta solo el golpe de

gracia. Que se llama pasión.

El amor sí es cavidad, es una puerta hecha para estar abierta. Dejar que el agua corra permite condicionar, moderar, apaciguar; ella pasa, se lleva lo cedible y a cambio deja algo, aunque sea un desastre (en el poema de Dickinson, Arango se toma una libertad de más: no es *hueco memorioso*, es *molde memorioso*). Tüllmann, me parece ahora, siempre tuvo ganas de amor, pero sabía que poner el cuerpo es siempre más atrevido que lanzarlo. Nuestra cultura, obsesionada con la persecución amorosa –que en ocasiones raya en la depredación y se disfraza en la figura del salvador–, olvida que el desnudo de

la diana expuesta es siempre mayor al de la flecha cazadora. Esto, María Moreno, lo llamó hace poco “sensualidad” (en Vallejo hay una suerte de eco: “Amor, ver sin carne, de un icor que asombre/y que yo, a manera de Dios, sea el hombre/que ama y engendra sin sensual placer!”). Pero si ha de ser una flecha, que sea la de Acestes, el cual, según Anderson Imbert, “disparó al aire y su flecha ardió en las nubes como un astro fugaz”.

¿Es esto lo que me dispuse a escribir cuando me senté en el escritorio? Todos los enamorados creen estar inventando una nueva forma de amar. Estoy agotado, sudoroso, y molido, pero muy poco ha cambiado. “El amor no es el lugar del bien”, eso me dijo María Moreno mientras escribía esto, “el deseo siempre tiene algo oscuro”. Sí, María, es una sombra.

El verdadero propósito, acaso, era perderse. Tüllmann me cuenta que Marco Polo y dos parientes emprendieron un viaje comercial al lejano oriente, pero el objetivo se malogró: “permanecieron 17 años enteros en la lejana China. Cuando por fin regresaron a Venecia en 1295, se les había olvidado ya, dándolos por perdidos, y buen trabajo les costó el que los reconociesen de nuevo como miembros y herederos de los Polo y como auténticos venecianos”. Creí ir en busca de mi cuerpo, y en realidad buscaba perderlo. ¿O al contrario? No conseguí ninguna de las dos.

La casa que es mi cuerpo en esta noche eterna ha recibido tantos ocupantes que soy menos yo de lo que era cuando fui ese hombre que pensaba en silencio, pero aquí sigo, sentado frente a la mesa. ¿Qué hice? Pensar con amor, nada más, o como lo escribiría el maestro de los eufemismos Xiaoxiao Sheng: “Puse mis ojos en los árboles y el corazón en los campos cultivados”.

i	Uñas
ii	Dientes
iii	Venas
iv	Muñeca
v	Espalda
vi	Hombros
vii	Pelo
viii	Pies
ix	Ojos
x	Brazos
xi	Músculos
xii	Rodilla
xiii	Manos
xiv	Pecho
xv	Muslos
xvi	Orejas
xvii	Cintura
xviii	Piel
xix	Huesos
xx	Pulmones
xxi	Boca
xxii	Piernas
xxiii	Dedos
xxiv	Lengua
xxv	Corazón
xxvi	Labios
xxvii	Cabeza
xxviii	Estómago

Note

Varias de las definiciones que se encuentran en los recuadros tipo diccionario fueron tomadas del Diccionario de la Real Academia Española.

Vita

Economista por credencial, freelancer por necesidad y escritor por aptitud. Ganador del “Concurso Bonaventuriano de cuento y poesía 2018” en la categoría cuento, segundo premio del VII Certamen Internacional de Microrrelatos “Cardenal Mendoza” y finalista de unos cuantos otros. Fue el editor senior de la revista literaria *Rio Grande Review* y su trabajo ha aparecido en publicaciones como *Cartel Urbano* y *El Malpensante*, además de un par de antologías.