

RODRIGO FRESÁN

La parte recordada



LITERATURA RANDOM HOUSE

La parte recordada

RODRIGO FRESÁN



LITERATURA RANDOM HOUSE

SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleerebooks



@Literaturarandomhouse



@megustaleer



@Litrandomhouse

Penguin
Random House
Grupo Editorial

*Para Ana y Daniel:
inolvidables,
todo el tiempo y en todos los tiempos,
antes y ahora y siempre.*

† * 了

*Para Claudio:
memorable.*

La memoria cree antes de que el conocimiento recuerde.

WILLIAM FAULKNER,
Light in August

A los trastornos de la memoria van ligadas las intermitencias del corazón. [...] Un hombre que duerme está rodeado por el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos. Los consulta al despertarse por instinto, y lee en ellos en un segundo el punto de la tierra que ocupa y el tiempo transcurrido hasta su despertar, pero sus filas pueden mezclarse, romperse. [...] Hay errores ópticos en el tiempo como los hay en el espacio. [...] Así como hay una geometría del espacio, hay una psicología del tiempo en la que los cálculos de una psicología plana ya no serían exactos, porque en ellos no se tendría en cuenta el tiempo y una de las formas que adopta, el olvido. [...] El amor es el espacio y el tiempo hechos sensibles al corazón.

MARCEL PROUST,
À la recherche du temps perdu

Creo que es cuestión de amor: cuanto más se ama un recuerdo, más vivo y singular es. [...] Diría que la imaginación es una forma de la memoria. La imagen depende del poder de asociación, y la asociación está dada e impulsada por la memoria. Cuando hablamos de un recuerdo personal, vívido, no estamos haciendo cumplidos a nuestra capacidad de retención, sino a la perspicacia misteriosa de Mnemosyne, por haber recogido tal o cual elemento que la imaginación creadora puede querer emplear cuando lo combine con recuerdos e invenciones posteriores. En ese sentido, tanto la memoria como la imaginación son negaciones del tiempo.

VLADIMIR NABOKOV,
Strong Opinions

Si alguna de las cualidades de nuestra naturaleza puede considerarse *más* maravillosa que las demás, yo creo que es la memoria. Parece haber algo más incomprensible en el poder, en los fracasos, en las irregularidades de la memoria, que en cualquier otro aspecto de nuestra inteligencia. La memoria es a veces tan fiel, tan servicial, tan obediente y, otras, tan veleidosa, tan austera; y otras más aún, tan tiránica e ingobernable. Somos un milagro en todos los aspectos, pero nuestra facultad de recordar y de olvidar me parece algo particularmente insondable.

JANE AUSTEN,
Mansfield Park

Tengo miedo... Tengo miedo... Mi mente se va... Puedo sentirlo... Puedo sentirlo... Mi mente se va... Puedo

sentirlo... No hay duda al respecto... Puedo sentirlo... Puedo sentirlo... Puedo sentirlo... Tengo mie...do... Buenas tardes, caballeros. Soy una computadora HAL 9000. Operativa en la fábrica H.A.L. de Urbana, Illinois, el 12 de enero de 1992. Mi instructor fue Mr. Langley y me enseñó a cantar una canción. Si quieren oírla, puedo cantarla para ustedes.

HAL 9000,
2001: A Space Odyssey

Recuerda cuando eras joven, brillaste como el sol
No hay dolor, vas retrocediendo.

PINK FLOYD,
«Shine On You Crazy Diamond / Part IV» y «Comfortably Numb»

I

LOS LIBROS, LAS VOCES, LOS FANTASMAS, LAS PISCINAS,
Y EL TIPO DE COSAS QUE SÓLO SE CUENTA A SÍ MISMO
CUANDO SUEÑA QUE ESTÁ DESPIERTO Y DESIERTO Y
DESNUDO Y VOLANDO Y CAYENDO

Miramos al mundo una vez, en la infancia.
El resto es memoria.

LOUISE GLÜCK,
«Nostos»

Todo el tiempo es todo el tiempo. No se altera. No se presta a sí mismo a advertencias o a explicaciones.
Simplemente es.

KURT VONNEGUT,
Slaughterhouse-Five

Me gusta recordar las cosas a mi manera. El modo en que yo las recuerdo, no necesariamente la manera en que sucedieron.

DAVID LYNCH,
Lost Highway

No tenía recuerdos coherentes de éxtasis o de dolor, pero una experiencia aguda de cualquiera de ellos constituía una revelación brusca de la totalidad de su memoria. El presente parecía una pequeña mesa iluminada en torno de la cual cuatro personas jugaban a los naipes, pero más allá, en la oscuridad cavernosa entre bastidores, en medio de las bolsas de arena, asomaba la escenografía del jardín del ayer y del bosque del mañana. El presente reclamaba su protagonismo, pero la verdad parecía yacer en algún lugar entre la mesa de naipes iluminada y la soledad de la caverna.

JOHN CHEEVER,
Journals

El arte consiste en la persistencia de la memoria. Los escritores lo recuerdan todo, en especial lo que les duele. Desnuda a un escritor por completo, señala sus cicatrices, y él te contará la historia de hasta la más pequeña de ellas. Está muy bien tener un poco de talento si quieres ser escritor, pero el único requerimiento real es la habilidad de recordar la historia de cada cicatriz.

STEPHEN KING,
Misery

No siempre podemos contar la historia completa de nosotros mismos.
El Pasado acaba de marcharse. Sus restos, lo declaro, son ficción en su mayor parte.

DENIS JOHNSON,
Tree of Smoke y «Doppelgänger, Poltergeist»

Cómo seguir —una vez que todo lo que ha de suceder ha sucedido— hasta alcanzar el final; siendo el final aquello que, recuerda él ahora, es lo único que falta por pasar, lo último a hacerse presente y por venir.

O mejor aún:

¿Cómo finalizar —una vez sucedido todo lo que había de suceder— cuando no se puede seguir?
¿Cómo detenerse pensando en que ya no hay nada más allá?

Nada por vivir o por decir o por escribir o por leer o por inventar pero, aun así, soñando con que todo aquello que resta por recordar sea inolvidable; aunque en verdad nada se desee más que el poder olvidarlo.

Sí, lo mejor de ambos mundos, se dice él, encima del mundo. En demasiados aviones olvidadizos hasta confundirse unos con otros. Volando sobre un desierto único e inmemorial que contiene a todos los desiertos.

Arribas y abajo.

Pero ambas partes como parte de una misma acción: como los dos movimientos, de entrada y salida y de ascenso y descenso. Como cuando se respira y se aguanta la respiración y vuelve a hundirse bajo el agua. Y se queda ahí hasta perder toda noción de espacio y tiempo. Y ahí permanece hasta que ya no se aguanta más pero sabiendo que debe ascenderse despacio y con cuidado hacia la superficie para evitar el burbujeo de la sangre y el hervor de las neuronas.

De nuevo, lo mejor, una opción en dos tiempos: *The End / To Be Continued...*

Y entre el adiós y el hasta luego —con todo el pasado por delante— él, ahí.

En el cielo azul y en el suelo amarillo.

Colgado de sendos signos de interrogación donde se enganchan un par de cadenas que descienden hasta ese asiento que las une. El sitio donde hamacarse a pensar en cómo seguir pensando en cómo finalizar pero recién luego de *no* haber comenzado —porque ése nunca fue su estilo para escribir, aunque sí fue su estilo como lector en más de una ocasión— al igual que lo hicieron tantas novelas escritas a mediados del siglo XX.

Empezar preguntando.

Con un personaje diciendo algo así como «¿Y qué haremos ahora para llevar todo esto que nos ha venido sucediendo no a buen puerto sino a buen aeropuerto?». Yendo hacia atrás para poder impulsarse hacia delante, columpiándose en la misma trayectoria breve pero amplia del péndulo que hipnotiza primero y después ordena hacer esto o aquello que jamás se haría en plena conciencia y por propia voluntad. Comportamientos impropios, actos inconscientes, creerse un perro aullando al final de una canción que habla de haber terminado de leer un libro, etc.

Y esos signos de interrogación funcionando, también, como uno en rojo STOP y el otro en verde WALK. Y él, entre uno y otro, dudando en ese amarillo que no se detiene ni camina: ese amarillo amarillento que nada tiene que ver con el girasoleado amarillo Kodak para capturar y preservar memorias o con el de ese taxi siempre por venir y al que en más de una ocasión se espera en vano bajo la lluvia y con un brazo extendido hasta el calambre y un silbido en los ojos y rogando por que se detenga para subirse allí y ser llevado lejos y a un sitio mejor. No. Es otro amarillo. Es un ex amarillo Ese color que alguna vez fue amarillo y que es, en verdad, el color sepia de la memoria. El pálido y parpadeante color intermedio que es lo que indica que todo está por cambiar. Y que sólo depende de uno el cruzar o no, el ser atropellado en el centro de la calle o el llegar seguro al otro lado en tiempos en que, de producirse un accidente, los que pasaban por allí ayudaban en lugar de tomar fotos caras y lentas de revelar.

Y así dar comienzo para recibir final. Señales parpadeando al mismo tiempo, aunque por separado, postes enfrentados al costado de un camino pero como si estuviesen conversando de un lado a otro: dos flechas apuntando en direcciones opuestas pero que, se sospecha, acabarán uniéndose tarde o temprano. Señales que lo condujeron hasta aquí. Guías desorientadoras mientras utiliza esos signos de interrogación para preguntarse si alguna vez no escribió algo parecido a todo esto en las primeras páginas de un libro suyo.

De ese libro que fue el último libro que escribió.

Y lo que había escrito en su último libro no había resultado *tour de force* sino viaje forzado. Atravesar una avenida ancha —¿La Avenida Más Ancha del Mundo?— esquivando vehículos de tantas cosas y de tantas personas. Algo que, más que inolvidable, resultaba —no era lo mismo aunque lo pareciese— imposible de dejar de recordar. Del mismo modo en que no era lo mismo adentrarse en la batalla de Waterloo con plena conciencia de ello que el —recién tiempo después — descubrir que se anduvo dando vueltas por ahí sin saber de qué se trataba todo ese desordenado fragor de batalla entre batallas, de que allí sonaba y rugía un *greatest hit* bélico.

Sí: una cosa era el *hacer* historia y otra muy diferente era el *ser* historia.

Y así él ahora se pregunta si recuerda o no el haber inventado o soñado los recuerdos. Porque los recuerdos tenían la cadencia líquida de los sueños y la calidad futura de los inventos; porque lo que se piensa que pasó y lo que se recuerda que pasó acaba siendo lo mismo que, en otro

tiempo y en otro lugar, él habría cambiado sin duda ni demora por un montón de letras, por un puñado de palabras, por un manojito de páginas.

Después de todo, «acordarse» era sinónimo de «recordar». Y, de ahí, tal vez era que se acababa acordando lo que se recordaba: se llegaba a un pacto en cuanto al recuerdo, se firmaba una tregua a mitad de camino entre lo sucedido y lo que se acordaba que sucedió.

Se pregunta entonces si él recuerda o si él acuerda.

Y se responde que...

Seguro de estar indeciso, ahí está él. Ahí está por fin, finalmente, y ahí está porque ya no hay otra posibilidad de sitio donde haber acabado para poder acabar. Fue a dar ahí, sí, porque ya no le quedaba nada por recibir. Y ahí sigue desde hace horas pero con ritmo de siglos. Encaramado al peor y menos afortunado perfil de la cara de una montaña del desierto de Abracadabra, a pocos kilómetros de Monte Karma.

Aquí, en la cumbre de su borrascoso y casi lunático e inestable *Mare Intranquilitatis* donde alguna vez entrenaron astronautas domésticos soñando con ser salvajes ahí arriba, lejos. Aquí, donde él da pequeños pasos y saltos gigantes, sintiéndose ingravido y agudo al mismo tiempo.

Un desierto bipolar como todos los desiertos: calor de día y, ahora, frío de noche. Más de cincuenta grados a la sombra cuando no hay sombra y menos cinco grados a la luz de la luna. Limpio por las mañanas y en las noches soplando la diatriba de sus recuerdos como un ventilador de mierda donde ya no poder olvidarse de ser a solas la mala persona que nunca pudo ser del todo —pero sí casi por completo— en buena compañía. Solo y con un poco menos de conversación consigo mismo y —pronto, cambio de estilo, puro presente después de tanto pasado— un poco más de acción para con los demás.

Y junto a atracciones incluyendo hasta a una desmesurada vaca verde y telepáticamente parlante previa ingestión de su leche glauca y fosforescente. Sí: bebió esa leche prendido a sus ubres primero, desesperado, y luego mojándola en unos bizcochos que había comprado en una panadería de Abracadabra. Bizcochos a los que por aquí llamaban «salomés» o «dalilas». O «sodomas» o «gomorras», no está seguro, era igual: su nombre era instantáneamente olvidable, lo importante era el efecto de su factura al mezclarse con la leche esmeralda. Bebió esa leche: la misma leche que en su momento bebió su hermana Penélope, en este mismo desierto. Leche de ese color tan sci-fi: del color de esas letras y números y signos y códigos cayendo en cascada en aquellas películas de *Matrix*. Películas de las que recuerda poco más allá que el que, a medida que se sucedían las explicaciones, se entendía cada vez menos la trama. Casi igual que en cualquier conspiración de cualquier vida a este lado de la pantalla, pensó.

Pero bebió esa leche y algo se abrió en él: un vuelo de recuerdos, médanos de memorias.

Volví a regresar yendo con una poderosa alegría, como si por primera vez se conjugara correctamente el verbo «recordar». Desde este desierto, de pronto, despegaben aviones, libros, amores, muertes, teléfonos celulares, células interconectadas y partículas aceleradas. Y todo tomaba forma y adquiría solidez brotando de ese sabor. Ese sabor hasta ahora desconocido pero inmediatamente identificable: el sabor de su vida, el sabor del pasado. Zumo de suma memoria.

Sentía haber renacido. Lo que no implicaba o impedía que continuase siendo, desde siempre y para siempre, tan enumerativo, tan referencial, tan juvenil y tal vez tan adolescente en lo que hacía a predicar la buena nueva de títulos y de nombres y de fechas y de lugares de nacimiento o de muerte. Sí: él siempre y desde siempre quería invitar a todos sus maestros y amigos a su fiesta. Y ser un poco como Jay Gatsby: ocultarse a la vista de todos pero detrás de los demás. Hablar de todos para no hablar de sí mismo. Espiar para que no lo descubriesen. Puertas abiertas y barra libre y hay más espacio al fondo. Algo que no iba a cambiar nunca en él: estaba siempre listo para alistarse. Y para marchar hacia el frente armado con las listas de cuestiones tan difíciles de apuntar: porque nunca se quedan quietas, porque sus márgenes y límites parecían confundirse o fundirse. Las listas que no eran otra cosa que las herramientas de la memoria y del recuerdo atornillando —como las butacas inmóviles de un avión atrapado por una tormenta perfectamente inolvidable— a la repetición de ideas recurrentes y de perdedores juegos de palabras y de chistes perfectamente malos. Una y otra vez, en *ritornellos* mareantes y brotes anafóricos. La memoria copiaba. La memoria volvía sobre lo mismo. La memoria plagiaba, reincidía, alteraba ligera o completamente un determinado recuerdo o tropezaba con la misma piedra por el solo placer de volver a cruzarse con ella y decirle «Hey, piedra... ¿qué haces por aquí?». Y la memoria lo hacía para no olvidar y determinando, al mismo tiempo, lo que era olvidable. Había que saturar antes para destilar después. Y recién entonces leer qué era lo que había quedado ahí, luego de tanta palabrería arrastrada por la corriente.

Y siempre pensó que la idea de toda esta maniobra y estética era la de que sus propios y cada vez más contados —y contando menos— lectores lo leyesen no subrayando sino tachando y quedándose con los ítems y opciones que más les gustasen. Con lo que les pareciese más correcto o apropiado: *multiple choice* y todo eso soplando en el viento del desierto bajo un cielo sin paredes, porque la memoria es, ¡cielos!, viento y desierto al mismo tiempo.

El desierto (STOP) y el viento (WALK) y él entre uno y otro, como entre paréntesis, contándolos y enumerándolos.

Así:

Ese viento que no cambia de temperatura y que no responde a la fragancia de una Rosa de los Vientos sino a la voracidad de una Planta Carnívora de los Torbellinos.

Viento cantando «Wild is the Wind» —por momentos la versión de Nina Simone, por otros la

de David Bowie; nunca la de Johnny Mathis— a través de esos cactus gigantes con los brazos en alto como clamando al cielo y con forma de diapasones para que el viento los haga rezar, cubiertos de espinas y de arrugas, como santos martirizados o cosmonautas perdidos.

Viento soplando en círculos desde hace milenios, desde que toda esta nada era un océano primero y un bosque después y un glaciar antes de ser lo que era ahora.

Viento que tenía la capacidad de realinearse en el sentido contrario a las agujas de un reloj para soplar hacia atrás durante meses y sepultar civilizaciones milenarias.

Viento que una vez leyó —catalogado en las páginas de una novela con desierto y hombre en llamas— al que se llamaba «_____» y al que se describía como a «un viento secreto», porque su nombre había sido borrado por un rey luego de que su hijo muriese dentro de ese viento; y él ahora está dentro de ese mismo viento para morir él y recuperar el nombre de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado; no un hijo exactamente, pero lo más parecido que jamás tuvo a un hijo.

Viento que sopla desde la Ciudad Ventosa de la que cada vez que alguien abre aquel libro — como alguna vez lo abrió él— partirá ese episódico y joven y judío y errante aventurero que cruzará este mismo desierto recitando versos de antiguas odiseas y buscando también a su propia Musa: una entrenadora de águilas y domesticadora de médanos.

Viento que ahora da un paso atrás y le dice al desierto: «Tu turno, amigo, de dar un paso al frente».

Y el desierto avanza y se cuenta:

El desierto como un cielo que se cayó al suelo y al que ya nadie se preocupa por proteger.

El desierto como el más alien de todos los sitios y donde nada cabe pero aun así hay sitio suficiente para que allí dentro coexistan y se citen Jesucristo y el Diablo.

El desierto como la vista que ve más lejos pero que a la vez se ve desde más cerca y que él atisbó por primera vez en las ilustraciones de *Le petit prince* («Dibújame una vaca verde», alucina ahora) y en *Lawrence of Arabia* (saliendo de allí, avanzando despacio desde el fondo de la pantalla, proclamando que «Nada está escrito») y en aquella sofocante viñeta a toda página de *Le Crabe aux pincés d'or* (Tintín y el Capitán Haddock apoyándose y sosteniéndose el uno en el otro y tambaleándose por las dunas de «el país de la sed», deshidratados, mientras el insoportable perro parlante Milou, con una felicidad fuera de lugar, hablaba con la boca llena y con un hueso de camello entre sus colmillos).

El desierto como incierto y frágil y rompible juramento —agrio y amargo— de leche y miel y de Tierra Prometida.

El desierto como hipnótico e *hipgnótico* y tan ilustrable (se le pedía al desierto que se quedase quieto o que mirase a cámara diciendo «freeze») en tantas de aquellas portadas de rock progresivo de los '70s con soporíferos mares cubiertos por sintetizadores ascendentes que

arrancaban los tímpanos para luego arrojarlos escaleras abajo desde lo alto de esas pirámides topográficas y oceánicas.

El desierto como un océano de arena donde nadar como ese nadador de médanos en una de las imágenes fotografiadas para ese disco que desearía que estuviese aquí, como tantas veces estuvo, sonando mientras él escribía: ese disco que sí resuena en su memoria (se lo conoce desde la primera nota hasta el último verso) y que ahora vuelve a ser su soundtrack para los deseos concedidos. Para ese deseo que él había deseado y que se había hecho realidad y que (como suele suceder con lo que se desea durante años y se concede en cuestión de segundos) no sabía muy bien qué hacer con eso, con lo que se le había concedido.

El desierto como liviana pero asfixiante arena que se escapa entre esos mismos dedos que alguna vez sostuvieron sin esfuerzo una pluma pesada.

El desierto como el lugar más fácil de contar y de poner por escrito: porque basta y sobra con no describirlo, con darlo por hecho y por deshecho, con superpoblarlo todo apenas diciendo «desierto» y sabiendo que ya está todo dicho sobre ese vacío hasta los bordes.

El desierto como la contradicción permanente: el todo de la nada, el silencio del de Sonora, la vitalidad del Death Valley, la nada del todo.

El desierto como el esperanto de los paisajes.

El desierto como idioma que, se supone, todos deberían entender. Ese idioma universal (luego de un cierto tiempo habitando un desierto se descubre que no hay gran diferencia entre un desierto y un glaciar: uno y otro son paisajes diferentes pero que se expresan en un dialecto diferente de una misma lengua) pero que en verdad muy pocos comprenden por no estar allí. El del desierto es un idioma que sólo se puede practicar donde ese idioma transcurre. Y que, quienes lo hablan y consiguieron dominarlo son, por lo general, gente que llega desde muy lejos y lo mira con boca y oídos y ojos nuevos y lo entiende como a ese sitio para muchos vacante pero en el que ellos, por fin, encuentran todo aquello que buscaban en vano en todas partes y hasta en otros planetas que pueden llamarse Arrakis.

El desierto como algo donde nadie ni nada puede esconderse pero donde sí es tan fácil extraviarse o darse por perdido para de pronto encontrarse pensando cosas «de espaldas, mirando un punto, pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido».

El desierto que —él estaba convencido de ello; de algún modo pensaba lo mismo respecto a los aviones— era uno solo: patagónico o siberiano, siempre el mismo. Y conectado bajo tierra por un túnel cavado por gusanos gigantes. *Wormholes* espacio-temporales yendo y viniendo bajo dunas de nombres diferentes incluyendo hasta esa playa fundacional y casi terminal de su infancia. Porque las playas son como muestras gratis de desiertos, o su prólogo, o su coda, pensaba. Y, también, las playas son trampas perversas: son desiertos que terminan en agua que no se puede beber, que no apagan la sed sino que la encienden aún más.

El desierto donde espejismos y oasis compiten por ser los más creíbles.

El desierto como ese sitio incierto aunque más real que cualquier otro, cuyo mapa nunca se asienta y su tinta, paradójicamente, nunca se seca del todo y sus coordenadas se escapan como arena entre los dedos y en donde todo se funde y se confunde: lo leído con lo escrito y lo vivido con lo inventado y por eso no hay voz que se atreva a contar desiertos en un GPS porque su estilo es, siempre, vanguardista y experimental.

Y ¿habría sido eso, finalmente, su estilo: algo a lo que una vez alcanzado ya no había razón alguna para seguir, para seguirlo? ¿El desierto como ese espacio libre a aprisionar con vientos de encadenantes palabras porque allí todo crece? ¿El desierto como paréntesis entre los que hay tres puntos para denotar algo que falta, algo que decidió omitirse? ¿El desierto como ese sitio que se contempla desde el paréntesis que es toda ventanilla de avión en el aire? ¿El desierto en el que en el principio era el Verbo y el verbo era «desertar»?

Y ahí está y ahí sigue él: desertor, suspendido y en suspenso, siempre alerta y sin descanso.

Y, ah, volver a añadir los signos de interrogación que, nada es casual, tienen la forma de anzuelos, o de garfios. Signos de interrogación que son como paréntesis a los que se ha retorcido y dado forma. Curvas afiladas y punzantes ensartando tanto a quienes leen como a quienes son leídos y que —buscó y encontró y se enteró él leyendo lo escrito por otro— vienen haciéndolo así desde el siglo VIII. En cambio —se añadía también allí— la estaca del signo de admiración se afiló y clavó recién seiscientos años después porque, claro, aquéllos eran tiempos más de preguntas sinuosas que de certezas rectas. Así, desde entonces, ganchos tirando de todos ellos, de los que aguantaron la respiración hasta aquí como quien hace un paréntesis largo para ver cuánto se aguanta sin respirar.

Si —como dijo el autor de la novela favorita de sus padres— la buena escritura es como nadar bajo el agua aguantando la respiración, entonces a él le gustaba pensar que la buena lectura era como abrir la boca bajo el agua y de pronto descubrir que se podía respirar. Así le gustaba pensarlos a sus lectores —como anfibios de tierra firme y de arena movediza— cuando aún escribía mucho para que lo leyesen algunos. Para que —ya no le importaba la cantidad sino la calidad— lo leyesen a él como alguna vez se había leído a todos: como cuestión de vida o muerte entendiendo a la lectura como herramienta para conseguir una forma de inmortalidad. Primero, leyendo a los muertos por siempre vivos. Y después —si había algo de suerte y tal vez un poco de justicia— ser leído por los vivos aunque ya no se estuviese de este lado de la biblioteca sino a la espera de ser abierto y revivido en los estantes de más allá.

Ser leído como por Alejandro Magno: durmiendo con la *Iliada* junto a una daga debajo de su almohada. O como en esas reuniones de hace siglos en las que la gente se juntaba para leerse en voz alta (supone que el mismo libro siempre debía ser otro con otra voz) esos pliegos comprados

como si se tratasen de materia precisa a los que posteriormente cada familia encuadernaba y le grababa su Ex-Libris. Ser leído como trayendo a los lectores por la pista por la que se carretea y se despega. Todos atados a un asiento y con un libro en las manos, hasta avanzar por la turbia e inquieta superficie de los cielos donde cada estrella es una letra suelta. Haciéndolos volar hasta que cayesen —como esas mascarillas de oxígeno que no servían para nada— dentro de uno de esos cilindros de metal con extremidades motorizadas que a él siempre le evocaron a las cruces santas y voladoras donde se clavaban mesías cabeza arriba o apóstoles cabeza abajo.

Todo eso justo antes de que...

Y los paréntesis, ah, los paréntesis.

Los paréntesis para —como en otras ocasiones, ya se dijo y se hizo— espantar aquí y desde este principio a los que se asustan fácil o se rinden enseguida.

Los paréntesis que se acercaban caminando por el ala del avión como una pesadilla a 20.000 pies de altura y a los que sólo un pasajero puede ver y al que, porque todos están dormidos, nadie le cree que los ha visto cuando sus gritos los despiertan. Y son gritos de pesadilla: gritos que se cabalgaban como si fuesen la más nocturna de las yeguas.

Los paréntesis como un monstruo turbulento, sí. Un monstruo que, en su caso, no es —como en aquel episodio de *The Twilight Zone* que vio por primera vez hace tantos años— un engendro tosco y mal maquillado. No: su criatura que avanzaba por el ala es muy diferente. Su criatura era un niño con el cabello rojo y en llamas y a lomos de un enorme jabalí blanco embutido dentro de una armadura de acero y jade (tal vez pariente lejano de esta gigantesca vaca verde cuya respiración es más fuerte que la de las turbinas de una aeronave) y, ah, ya se ofrecerán pertinentes explicaciones en cuanto a los orígenes de semejante visión.

Los paréntesis como rayos y truenos.

Los paréntesis como «estamos atravesando un frente tormentoso».

Los paréntesis como ese también desértico y ventoso todo y nada de nube que ves al otro lado de la ventanilla.

Los paréntesis como una tregua del paisaje y de lo que se transmite a los ojos.

Los paréntesis no como la gaseosa pausa que refresca al presente y demora el futuro (llegada una cierta edad se piensa tanto más en lo que se hizo que en lo que se hará o ya no se hará) sino como sólido continuum que arrastra hacia ese atrás cada vez más amplio.

(Los paréntesis que aquí se abren.

Los paréntesis que aquí se cierran.)

Pero que, no por cerrarse, desaparecen.

No.

Los paréntesis como tajos y cortes, como interrupciones e interferencias.

Y fue William S. Burroughs quien dijo que cuando haces una incisión en el presente por ella se

cuela el futuro.

Puede ser, de acuerdo; pero, matiza él, el bisturí con que se hacen esas hendiduras curvas, esos paréntesis, eso es el pasado.

Los paréntesis entonces se convierten en otra cosa sin por eso dejar de ser ese sonido alternativo en el que puede oírse cómo suena esa voz que es la voz no con la que habla sino la voz con la que recuerda, la voz propia pero aun así irreconocible cuando se la escucha en una grabación: una voz que suena diferente a la propia sin dejar de serlo del todo.

La voz que le recuerda a esas otras voces con las que cada uno de sus libros pasados y que ya no pasarán hablaban, en cada oportunidad y título, en ese lenguaje particular dentro de un mismo idioma.

La voz que se le ha puesto a su voz luego de beber esa leche verde de ancestral vaca verde.

La voz con la que se recuerda a sí mismo.

Esa voz que suena así: así.[*]

Un sonido que ahora lo arrastra hasta entonces. Hacia no hace mucho pero sí hasta tanto más atrás, si se trataba de considerar a ese breve territorio como el más amplio de los mundos autónomos. Una voz que lo llevaba —retrocediendo mientras todo avanza— hasta el fondo de su último avión: rumbo a los asientos de cola y los baños y la cocina donde conversaban las azafatas, cuchicheando sobre gremlins y langoliers y sobre ebrios y odiseicos turistas de First Class que se abalanzan sobre ellas como si ellas fuesen sirenas voladoras que no pueden sino atraerlos con su cantinela acerca de inseguras medidas de seguridad y de cómo acomodar el equipaje de mano arriba de sus cabezas o debajo de sus asientos. (Se acuerda de que, al pasar por allí y atravesar esa zona de turbulencias femeninas, una de ellas le mostró a otra algo en la pantalla de su teléfono; y que ésta emitió ese sonido que ciertas mujeres emiten cuando ven a un bebé o a un gatito o un collar de diamantes o —como parte de una camada de terminales hembras omega dispuestas a destruir a un macho alfa— las fotos comprometedoras de un comisario de a bordo cuya ascendente carrera ellas pueden de pronto estrellar y hacer volar...) por los aires que todos respiraban y en el que seguramente se habían colado cenizas de las cada vez más frecuentes erupciones volcánicas, y residuos de los muertos que se arrojaron a esos volcanes estando vivos, y partículas de gasolina y aceite de motor y exabruptos, y esporas de la próxima gran pandemia que alguna vez viajó en las plumas de las aves y que ahora lo hace en la nariz de ese pasajero que no deja de estornudar junto a la puerta de emergencia sobre el ala de metal.

Aire cuya toxicidad no reconocerán nunca las aerolíneas que insisten en que la atmósfera allí dentro es tan limpia como la de un hospital donde en cualquier caso, se dice, el riesgo de contagio de algo grave es mucho más alto que ahí afuera y donde, estadísticamente e infecciosamente, hay

mayores probabilidades de morir que en cualquier otro lugar y por algo que no era por lo que se fue allí en primer lugar (recuerda a la perfección una vez, a lo largo de apenas cuatro días, durante una combinación LAX-JFK-LHR —las siglas de los aeropuertos como si fuesen las de las menos inteligentes agencias de inteligencia— cuando en las alturas percibió claramente el momento exacto en que una bocanada de mal aire rebotante de bacterias surtidas se deslizaba, bailando twist y watusi, bronquios abajo, y que horas después ya no recordaba nada mientras flotaba entre nubes color jarabe de codeína con una voz como de irreplicable robot).

Aire que, piensa él, no demoraría en ser envasado y vendido como droga *du jour* a ser inhalada en jardines de Bel Air por gente que, invariablemente, aspirándolo apenas a escondidas, exclamará: «¡Wow! Te hace sentir tan alto como si estuvieses volando tan alto».

Aire que ya empezaba a ser estudiado por organizaciones de salud pública como responsable de delirios delicados, de hablar no en lenguas pero sí en labios imposibles de ser leídos incluso por el ojo rojo de la computadora más poderosa y confundida.

Aire causante de que se ocurriese decir ese tipo de cosas que sólo se dice que se ocurren cuando se está allí, sintiendo que se vuela.

Aire que —como en una versión memoriosa del suero de la verdad— ayudaba y obligaba a recordar todo lo que se quiere olvidar porque se lo sospecha y confirma como inolvidable.

Así, cosas *airadas* que él escucha (¿experimentarán algo parecido, se preguntó entonces, aquellos que dicen tener oído absoluto y para los que cada sonido que escuchan es una nota de la que puede llegar a brotar toda una sinfonía?) mientras camina en línea recta por el aire anguloso de un aeroplano.

«¿Eres feliz?», dice 29A.

«No me hagas una pregunta tan triste», dice 29B.

«No hace mucho leí acerca de la muerte de una turista en el Caribe, en la isla de St. Martin, como consecuencia de algo que bien podría considerarse accidente aéreo pero no exactamente: falleció al ser golpeada por la onda expansiva de un avión al despegar del aeropuerto. La mujer estaba en una de esas playas que empiezan justo donde termina la pista. El aire en movimiento la golpeó en el pecho y le provocó un ataque cardíaco. O tal vez fue que ella también salió volando y se golpeó la cabeza al caer... Y ya que estamos en tema, déjame que te explique con exactitud qué es lo que sucede cuando un avión choca con un ave o, mejor dicho, un ave se estrella contra un avión... Ocurre en ocho de cada diez mil vuelos. Por lo general, el ave sale perdiendo, ja; pero hay casos en los que... El auténtico problema no pasa por el momento del impacto sino por los pequeños desperfectos y fisuras no detectadas entonces y que, con el tiempo... Es algo así como ignorar a esa pequeña mancha en la piel que antes no estaba allí y no hacértelo ver por un

dermatólogo apenas te lo descubres y ya sabes...», sonríe 17K.

«Para serte muy sincero y hablarte con la verdad absoluta, debo confesarte que soy un mentiroso incorregible», susurra 9C.

«I have no house only a shadow. But whenever you are in need of a shadow, my shadow is yours», masculla el feo durmiente y borracho 21D, y después añade algo en cuanto a que lo arrojan por un barranco y a que le tiran un perro encima y que hay un jardín al que hay que proteger de los niños.

Y 14J —una voz que podría ser de hombre o de mujer, una voz aguda— dice cosas graves como «Ah, el amor. Yo ya no sé qué es eso. Ni quiero saberlo. Tal vez el amor sea esa larga inercia que sigue a un breve impulso... Tal vez no. Me limito a disfrutarlo mientras dure. Como a las Pringles. Ya sabes, ese snack de ingredientes inciertos: uno no sabe qué son o de qué están hechas exactamente; pero lo mismo no puede dejar de masticarlas y tragarlas hasta que se vacía la lata. Lo mismo sucede con el amor, ¿no?... El amor no tiene fórmula precisa o composición exacta y vaya uno a saber a qué orden pertenece. Sólo podemos aventurar que el amor es el efecto de una causa. El amor que, al final pero desde el principio, siempre era y es y será amor *propio*. Porque para de verdad amarse a uno mismo, uno necesita enamorarse de otra persona y enamorarla y atravesarla y, al otro lado, encontrarse a la versión ideal de sí. Descubrir allí y entonces a quien siempre se había querido ser, a un yo transfigurado y excelso... Así, cada amor es como una batería que, al descargarse, no puede recargarse. Hay que cambiarla por otra. Como los modernos electrodomésticos que —a diferencia de los de hace tiempo, cuyo argumento de venta era que duraban décadas y hasta para siempre— se venden ya con fecha de caducidad y garantía por un par de años como mucho, como si ésta fuese una de sus más grandes virtudes: el durar poco para permitir una sustitución sin culpas por no haberlos sabido cuidar o haberlos usado correctamente, da igual, todo va a acabar descomponiéndose y rompiéndose... Como el amor que yo siempre pensé era originario de la West Coast, hacia donde vamos. El amor como territorio latiendo sobre una falla tectónica e intentando no pensar en que, tarde o temprano, tendrá tiempo y lugar The Big One. Y que entonces todo temblará y se romperán los corazones y todos a hundirse en el hasta entonces Pacífico pero ya no... ya no... ya no... Y ya no habrá nada donde alguna vez tanto hubo... ¿Sabías que en el tenis el término LOVE equivale a no haber anotado ni un punto... a cero absoluto?».

Y ese adolescente en el 22F lleno de tatuajes y con look de aprendiz de narcosicario y con sus orejas cubiertas por unos audífonos XL quien, de tanto en tanto, sin darse cuenta, suelta unos berreos rap-reggaetoneros de los que apenas se entienden palabras sueltas como «mami» y «culo» y «movidito» y «no estamos rústicos, estamos exóticos».

Y 9K explicando que «toda historia tiene dos lados... Por ejemplo, la explicación de por qué se

chocan las copas al brindar. Hay una muy poética que razona que el sonido es el único sentido ausente cuando se bebe. Tienes la vista y el olfato y el tacto y el gusto. Pero falta el sonido. Entonces ese *clink*. Suena muy bonito, ¿verdad?... Pero también está la versión histórica: se chocaban las copas con fuerza para que se mezclasen los líquidos de una a otra y asegurarse así de que se ha querido ser envenenado o no por el otro o al otro... Dime la versión que eliges y te diré cómo eres, ja».

Y esa anciana 13B: sus brazos tan delgados que no dejan de moverse como los delicados huesos emplumados en las alas de pájaros bailarines, sus ojos cubiertos por enormes gafas oscuras, su voz sorprendentemente juvenil cuando lo llama a él, de paso por el pasillo, confundiénolo con un comisario de a bordo, y le pide una botellita de vodka (y él siempre deseó conocer a ese genio del marketing que se las arregló para convencer al mundo entero de que el vodka no deja aliento a alcohol en sus bebedores cuando es más que evidente para cualquiera que eso no es cierto) y se la pide como si fuese la última cosa que ella querrá y ordenará y, casi imperial, le anuncia que «Some real things have happened lately».

Y 6C contando que «Una vez un médico forense me explicó que si de pronto comprendes que tu avión no llegará a destino, puedes escribir una última nota y tragártela, y que es más que seguro que los líquidos estomacales la preserven de todo impacto y que tus seres queridos puedan enterarse de cuáles fueron tus últimos pensamientos... De hecho, ahora que lo pienso, no estaría mal que se vendiera un tipo de papel extra resistente en las librerías de los mismos aeropuertos. Air Mail en el sentido más pleno y absoluto. Papel carta para que, por las dudas, todos escribiesen y tragasen sus despedidas para sus seres queridos antes de subir a sus aviones... Ser como botellas conteniendo mensajes...»; para que 6B le responda que «si el sol se apagase para siempre en este momento todavía tendríamos 8 minutos y 19 segundos de luz; del mismo modo sucede, aunque su permanencia en nuestra memoria es variable, con todas las cosas y personas que ya no están pero siguen estando, ¿no?».

Y el piloto —¿1X?— que de tanto en tanto sale de la cabina. Y se pasea con un —nunca mejor dicho— aire de satisfacción absoluta y seguramente pensando en las muchas veces que va a interrumpir la emisión de las películas en los respaldos de los asientos para comunicar tonterías improbables como la altura a la que se vuela o lo que se puede ver pero resulta imposible de ver desde la ventanilla del lado del avión en el que nunca tocó sentarse. El hombre sonriendo y deslizándose entre los pasajeros que lo contemplan como si se tratase de la súbita manifestación física de una divinidad. Y él no le sonríe pero sí lo mira fijo. E intenta leer sus pensamientos pensando en el misterio de que uno se entregue a ellos —a los pilotos de aviones— como se entrega a un médico. A ciegas y con los ojos muy abiertos. Y de que así se entre a un avión como se entra a un quirófano: intentando no imaginar demasiado de la vida privada y de los íntimos

problemas de quienes pueden decidir cortar más con el bisturí bajo esas luces poderosas o volar de menos con todas esas agujas temblorosas en ese tablero de controles. (Porque a él estos tipos siempre le inspiraron una enorme desconfianza desde mucho antes de aquel que decidió estamparse contra los Alpes con su avión lleno. O desde aquel otro: otro de Los Intrusos. Otro de sus inquilinos torturantes y supuestamente inspiradores por inframundana cortesía de su hermana Penélope para la que, acaso, haya sido la más monstruosa de sus performances, cuando pusieron en escena una suerte de revival de lo que alguna vez había sido la familia suya y la de Penélope. Aunque él sospechaba que se trataba siempre de la misma troupe y elenco pero bajo diferentes máscaras, y que en eso radicaba su talento acaso similar al «arte» con que se solía alabar, para su asombro e incompreensión, a todos esos escritores «camaleónicos» que escribían siempre libros «diferentes». Y a esa «gracia» e «ingenio» en ellos que, pensaba, no era otra cosa que la derrota disimulada de jamás haber alcanzado, con estilo propio e inconfundible y repetible porque así correspondía, porque no quedaba otra ni otro, la elevada cumbre personal de un Gran Tema. Entonces, durante una temporada, recuerda que tocó un Intruso en modelo alcohólico social de esos que siempre llenaban sus casas —y entonces las proximidades de la suya— de invitados. Festejando cumpleaños infantiles de sus hijos o de los demás, para así tener la coartada para beber una cerveza tras otra. Alguien quien, ya por las noches, cuando todos los invitados menos uno o dos habían partido —y a los que no les permitía marcharse insistiendo con un «another one for the air runway»— continuaba emborrachándose con dos o tres docenas de pequeñas botellitas que iba ordenando bajo su ventana, mientras sollozaba cosas del tipo «Ah, ese aeropuerto en Anchorage donde nos reuníamos todos, hombres y mujeres de todas las nacionalidades, por los tiempos en que éramos empleados de magnates y traficantes y bebíamos y donde reíamos hasta el amanecer, como bucaneros en Tortuga, antes de volver a soltar amarras... Nunca fui más feliz que entonces, en esos avioncitos secretos...». Para el imbécil, recuerda él, ese aeropuerto casi clandestino parecía ser una cruza entre Shangri-La de *Lost Horizons* y la Mos Eisley Cantina en *Star Wars*.) Y el piloto no paraba de evocar todo eso mientras a su alrededor, en vivo y en presente, orbitaban sus ululantes y pequeños pero tan expansivos trillizos con sus rostros cubiertos por una costra de mocos y mierda que, seguramente, alguien no demoraría en patentar como milagro facial y rejuvenecedor para menopáusicas. Y de nuevo, en el avión, otros hablan en otros idiomas que él no comprende. Como el incontrolable bebé 7A. (O tal vez fuese apenas la grabación del llanto de un bebé emitida por la misma compañía, en tiempos en los que hay cada vez menos bebés en todas partes; porque la gente está demasiado ocupada enviándose corazones en texts a textear

y contando que, de quedarse embarazada, no dudaría de introducirse uno de esos estimuladores BabyPods en la vagina para que su feto pudiese escuchar mejor a Bach o a The Beatles. Convirtiendo en verbo suelto lo que alguna vez fue sujeto. Escribiendo a partir de las palabras que le va sugiriendo la misma máquina esos mensajes con prosa de retazos y con voz entrecortada y parecida a aquella que alguna vez ofrendaba, oracular, la hora por teléfono. Relegando la locuacidad comparativamente decimonónica a algo a lo que ya casi nadie responde. Escribir sobre hacer el amor en lugar de estar haciendo el amor.) Un bebé entre dos padres que ya no lo escuchan y que no se sienten padres porque no entienden muy bien cómo y de dónde ha salido eso a lo que no se puede bloquear y...

Todas ellas son voces que se vocean en estado de disolución. Voces de quienes viajaban para olvidarse de dónde se viene para redescubrirse rumbo a dónde se iba.

Voces que buscan perder el quién se era para intentar encontrar el quién se pudo haber sido en el qué será.

Voces tomándose vacaciones de sí mismas.

Voces que eran como volutas de humo en el aire presurizado de la cabina.

Voces tan diferentes a la suya; porque cuando él viaja experimentaba el efecto opuesto: una potente intensificación de su persona y de su memoria. Algo parecido, pensaba, a lo que pudo sentir Odiseo en su largo viaje de vuelta, evocando todo lo que había dejado atrás y que ahora quedaba adelante con más precisión y sentimiento que nunca: Ítaca, Telémaco, Argos y la otra Penélope. Y así, en el recuerdo sus nombres inolvidables sobreponiéndose a las semillas olvidadizas de los lotófagos —tan tentadoras como esas bolsitas de frutos secos y salados que ahora ofrecían junto a algún *spirit*— y rechazando la amnesia que le ofrecía Poseidón y la inmortalidad sin pasado que le entregaba Calypso.

Y, de acuerdo, él no tenía patria ni mujer ni perro. Pero lo más cercano que había tenido a un hijo había sido Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado. Y quien ya no estaba. Ese cuyo nombre dolía tanto aunque —contrario a lo que aseguraba el meditabundo y pensante Marco «Muy Pronto Todos Te Habrán Olvidado» Aurelio— fuese algo externo a su cuerpo y que, por lo tanto, pudiese regularlo y hasta anularlo. Aquel a quien primero se refirió como a El Hijo de Penélope. Y luego, cuando Penélope ya no estuvo, a veces, como a El Hijo. Nunca como a Mi Sobrino. Así que Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado se le antojaba la mejor forma y fórmula de dirigirse a él, aunque no supiese dónde estaba o si seguía estando donde estuviese (y en algún momento de *À la recherche du temps perdu*, Proust asegura que cuando se pronunciaba un nombre ajeno se ejercía algún tipo de poder sobre ese nombre y quien lo portaba. Una especie de invocación mágica. Pero en su caso, pensaba él, era exactamente al contrario y al revés: mencionar su nombre, el nombre de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado,

lo sometía al influjo de su dueño aún más poderosamente de lo que ya lo estaba. Así que no diría nada, ni una de sus letras pero, sí, en memoria de Penélope, aclararía que, no, su nombre no era Heathcliff; porque el fantasma de Penélope jamás soportaría el que se lo pensara capaz de haber hecho algo tan vulgar cuando estaba de este lado de las cosas. El fantasma de Penélope que ahora se burlaba con desprecio de semejantes gestos y decía: «Ya ves lo que le pasó a Heath Ledger, cómo acabó. Sus padres eran fans de *Wuthering Heights* y le pusieron Heathcliff a él y Cathy a su hermana mayor y con esas cosas no se juega y, ah, ése es el castigo para los padres que piensan que sus hijos no son hijos sino juguetes... Como fueron los nuestros. Nos tuvieron para y por tenernos. Y, al poco tiempo, se aburrieron de jugar con nosotros y, ah, cómo se llamaban nuestros padres. Ah, sí: nuestros padres se llamaban —para el resto del mundo, para quienes eran personas maravillosas— “Esa Pareja que Viajaba en Velero por Todo el Planeta”»).

Y, sí, había demasiadas películas con escenas de padres y madres a los que les comunicaban las muertes de sus hijos (viéndolas, él no sentía nada; pero sí podía sentir, aun en la oscuridad de la sala, el fosforescente pánico de mucho espectadores, madres y padres, proyectándose en lo que les estaban proyectando) pero, que él supiese o hubiese visto, ninguna película venía con tío al que le informasen de la desaparición de su sobrino.

Y Penélope no era aquella Penélope de Odiseo, no.

Penélope era y había sido su hermana.

Y ella jamás lo esperó a él o esperó nada de él.

Y por eso y en su memoria él viajaba ahora. Para contradecir y sorprender a su fantasma. Arrojado por ese coro de voces pasajeras de pasajeros que a él le gustaba imaginar como enhebradas en una tan secreta cofradía que ni siquiera sus miembros sabían que compartían el rasgo en común de haberse cruzado con lo más cercano a una Penélope de verdad que él jamás había tenido, con una mujer a la que volver.

Pero, también, a una Circe.

O a una Beatrice.

Ella.

Sí, todos los pasajeros unidos aunque no lo supiesen —fantasea— por el haberla visto a Ella caer en alguna piscina de alguna noche de alguna fiesta. Voces que él pensaba en anotar y tragar y enseguida dejaba de pensar en anotar. Porque confiaba en no morir —tampoco le quedaban seres queridos— y porque, contra todo diagnóstico y más allá de cualquier tumor, él estaba seguro de que recordaría todo a la perfección. O al menos de que se convencería de que así sería porque ¿acaso no se finge cuando se recuerda, acaso no se finge recordar cuando se recuerda?

Y sin embargo, de regreso en su butaca, es como si nunca hubiese estado allí, como si no

hubiese oído nada para así poder convencerse de que había inventado o soñado todo aquello mientras paseaba por el avión. Lo único que tenía —lo único con lo que contaba pero que ya no cuenta— era ese perturbador espacio vacío que dejaba el olvido: el frondoso ruido blanco en un fértil agujero negro. (Y se acuerda de que con todo eso —*overnight to many distant cities*, sus luces ahí abajo, parpadeando y haciéndole guiños— él escribió por los tiempos en que aún escribía un relato raro protagonizado por Ella y por sus piscinas. Un relato que podía leerse, también, como un homenaje más o menos subliminal a «The Indian Uprising» de Donald Barthelme. Y, ah, ahí estaba parte del problema: a él le interesaba más Donald Barthelme que buena parte de los grandes escritores de su hoy inexistente país de origen y del continente donde alguna vez su país había existido. Barthelme, a quien nunca había conocido y quien ahora estaba muerto y casi olvidado por los suyos —aunque subliminalmente continuaba siendo muy influyente— como se olvida a una de esas modas que se siguió en su momento pero que no puede seguir siguiéndose porque ya fue seguida por otra moda a seguir; porque se comenzaba persiguiendo una moda para al poco tiempo acabar huyendo de ella. Y él mismo era y había sido prueba incontestable de semejante impulso. Barthelme, quien autorizaba a sus alumnos a «hacerse los locos» al escribir *así* siempre y cuando tuviesen en claro que, de hacerlo, tenían *también* la obligación muy cuerda de «romperles el corazón» a sus lectores. Y él se hizo el loco ahí, cuando escribió eso. Y de una cosa estaba seguro: al leerlo luego de escribirlo se le rompió su corazón. Y, por las dudas, él lo había escrito antes de leer «The Indian Uprising», sonando en sus ojos como un collage de voces. Y eso sucedía más seguido de lo que se pensaba: voces de otros desde el pasado comiéndose a la propia voz tantos años más tarde, vientos sobre vientos y desiertos bajo desiertos. Voces como... como... ¿cómo era aquello?... Ah, sí: como *cells interlinked* en el interior de células interconectadas en el interior de células interconectadas.) Y, en los auriculares, uno de los canales musicales del avión dedicaba una retrospectiva a la voz de esa banda que —aun siendo la que patentó el acto de separarse como definitivo gesto artístico— sigue junta más allá de modas y épocas y resonando en las voces de tantas bandas que se formaron tanto después. Y la voz de esa banda siempre en lo más alto, como ahora a miles de metros de altura. Y allí una canción que comienza con el sonido de un avión despegando o aterrizando, con esas maniobras en cada vez más largas e intrincadas pistas despistadas que en más de una ocasión llegan a durar más que el vuelo en sí y que parecen consumir a todo un día en la vida. Y —en versos de las canciones que siguen— todo el tiempo los tres tiempos siendo armonizados al mismo tiempo: «Oh, I believe in yesterday» y «I read the news today, oh boy» y «Tomorrow never knows». Y, por encima de todos ellos, «There are places I remember...». Sí, así suena el pasado que nunca muere y que ni siquiera

es pasado. El pasado que nunca pasa y que se la pasa cantando. «El pasado que yace sobre el presente como el cuerpo de un gigante muerto» (Nathaniel Hawthorne) y «El pasado que yace como una pesadilla sobre el presente» (Karl Marx) y «El pasado que es una cosa de lo más rara, porque está siempre a tu lado» (George Orwell) y que, allí, acostado y yéndose siempre temprano a la cama, se duerme con un ojo abierto y siempre cantando.

Y a él toda esa música que se sabe de memoria le recuerda a Tío Hey Walrus y, ah, la tentación de quedarse allí por un rato: en el antes de todo, en el principio de todas sus cosas. Pero se trata de un efecto pasajero y de una ilusión breve; porque aunque nunca se sepa —como entre sueños— lo que sucederá después, uno sigue leyendo las noticias que imaginan al ahora en el acto para así poder continuar recordando y creyendo en el antes. Se necesita del hoy para *believe* en *yesterday*. El hoy como el telón antes de levantarse y al que se mira fijo y casi seguro de que la verdadera historia —el consentido sinsentido, el drama o la comedia por venir pero escrito hace tanto, recitándolo tan sentencioso para distraerse así del saberse tan sentenciado— ya está justo *ahí*.

Y comprender entonces que sólo hay que saber inventar y soñar y recordar. *Thrice-Told Tales*. Porque está la parte inventada y la parte soñada y la parte recordada y —resultante de su fusión— la parte de todas esas preguntas que nunca son respondidas. Enigmas acerca de la realidad que —al no resolverse nunca del todo— ingresan casi sin darse cuenta en el territorio de lo mítico con la misma elegancia con que se atraviesan cortinas ligeras y transparentes pero que, aun así, no dudan en convencer de que al otro lado las cosas van a ser muy diferentes aunque todo parezca igual y tan conocido.

Y el sonido de las cortinas al correrse y separar a la primera clase de los sin clase. Y el sonido de los motores al encenderse y, oh, suficiente de todo esto y, hey, ¿es idea suya o el avión está mucho más vacío de pasajeros de lo que estaba al comenzar las maniobras para el despegue, uh? ¿Pequeña estampida de turistas que decidieron bajarse a último momento por premonición terrible o por no seguir ni subir aquí junto a este tipo que piensa y piensa y piensa porque ya no escribe y no escribe y no escribe? ¿Pánico a las alturas verticales o a las oraciones largas y horizontales? ¿Miedo a leer? ¿Miedo a volar? ¿Miedo a volar *leyendo*? ¿Miedo a recordar porque —lo ha comprobado muchas veces— él siempre recuerda más y mejor en el aire, volando, ahí arriba en ninguna parte pero por encima de todo?

Lo único que sabe ahora es que no existen los valientes, que nunca existieron.

Ahora sabe que todos siempre fueron y son y serán cobardes. Y que hay dos tipos de cobardes: a los que el miedo hace retroceder y a los que el miedo impulsa hacia delante. Y que los de más atrás son aquellos a los que la gente y la Historia acaba confundiendo y considerando valientes por el simple hecho de vivir para contarla.

Y, sí, él ahora tiene miedo a todo.

Pero —sólo retrocediendo para hacer memoria— se avanza. Se avanza como cuando escribía,

como cuando sentía como si volara en lugar de estar, como ahora, tan desierto en un desierto.

Y ha enumerado tantas posibilidades de cómo entender un desierto porque, finalmente y en principio, el desierto es lo más parecido a una intimidante página en blanco. El desierto no como el pasajero miedo a la página en blanco sino como la definitiva y valiente página en blanco en sí misma. La página en blanco reconociendo que ya no tiene nada que decir o añadir a todo lo ya expuesto a la intemperie, sin márgenes que lo contengan o líneas que lo ordenen y le den algún sentido y una salida de allí.

Y ahora que ya no escribe —que ya no sopla ni ruge— las páginas escritas por otro pero para él igualmente en blanco, porque nunca pudo leerlas, que le sirven para calentarse o para intentar convencerse de que se está calentando.

Ahora, en el desierto sobre el que vuelan todos los aviones de su pasado, él alimenta un pequeño fuego con las páginas, una a una, de un libro en el que nunca pudo avanzar más allá de sus primeros capítulos aunque lo intentase tantas veces y que tantas veces hubiese mencionado a su autor como a uno de sus favoritos.

Las páginas que, al caer allí, negras sobre blanco, primero son pura luz blanca y luego un estallido de rojo apuñalante atravesándolas. Y, entonces, la totalidad de la historia del universo — desde el principio que se intuye como un recuerdo improbable hasta el final que se imagina como una memoria imposible— reducida a segundos: todo acaba siendo fuego y siendo del fuego.

(Había leído en alguna parte que William Somerset Maugham había leído así a Marcel Proust, cruzando un desierto, despaginándolo a medida que se adentraba en él. Y había leído también que —en su momento, en los preliminares del proyecto de lo que definía por entonces como «the proverbial really good science-fiction movie»— el insomne Stanley Kubrick había «investigado» libros de fantaciencia de igual manera, como él ahora: arrancando las páginas, una a una, a medida que las terminaba. Y arrojándolas al fuego de una chimenea junto al lecho de una de sus hijas —entonces muy enferma, con una de esas enfermedades infantiles que llegan y se van como tormentas pasajeras pero furiosas— y a quien debía vigilarse constantemente. Allí, Kubrick iba imaginando pieza a pieza un film que «fuese desde el simio hasta el ángel», que obligase a «prestar atención con los ojos» y que, finalmente, tendría cuarenta y dos minutos de diálogo casi robótico entre hombres y máquinas y cien minutos de silencio cósmico. Y antes de todo eso, Kubrick había dirigido otra película basada en otro libro con otro nombre de mujer del escritor cuyo libro él ahora leía y quemaba.)

Y nada le extrañaba que aquí —en el aire *unplugged* del desierto no hubiese cobertura pero sí potente libre asociación de ideas— todo parezca estar relacionado.

Una de las razones de que existan las casualidades es la de poder decir que las casualidades no existen, piensa. Casualidades que eran como esas criaturas de las profundidades que de tanto en

tanto subían hasta la superficie para romper la quietud de las aguas con sus aletas. A veces las casualidades eran juguetones delfines, otras mortales tiburones y, en ocasiones, cataclísmicos leviatanes. Casualidades como ese ocasional momento en que se volvía evidente el que toda la vida y toda la historia seguían un patrón. Y que el efímero y supuestamente espontáneo momento de la coincidencia —pero que en más de una ocasión él sospechaba que llevaba mucho tiempo de calculada planificación— era aquel cuando el entramado se volvía evidente por apenas un instante. Como si se abriese los ojos aún más abiertos. Todo estaba conectado, bastaba con saber seguir el pulso de los nexos. Creer en las casualidades era como creer en Dios pero sintiéndose un poquito divino, parte del asunto; como cuando se escribía, de pronto, una muy buena frase que no se tenía la menor idea de dónde había venido. Después, claro, enseguida, todo volvía a no tener sentido alguno —incluyendo, a veces, a esa misma frase que segundos antes se antojó milagrosa— y se comprobaba que las casualidades sólo funcionaban bien en libros y en películas. Porque allí poseían una transparente y hasta en ocasiones obvia y vulgar función: la de acelerar una trama que no se movía o la de acelerar otra que iba demasiado despacio (el tipo de casualidad tosca y maleducada que era como un borracho al que apenas se conoce brotando desde el ángulo de una fiesta y aullando un «¡Pero qué casualidad!»; mientras que las casualidades elegantes y sutiles eran aquellas que recién se revelaban como casualidades al regresar a casa o, incluso, mucho tiempo después, cuando ya nadie se acordaba de ese bautizo o boda o cumpleaños y ya se entraba en la estación terminal de los funerales). En cualquier caso, él contaba casualidades para mantenerse despierto del mismo modo en que otros contaban ovejas para quedarse dormidos. Y mira casualmente a la Luna desde este paisaje lunar de la Tierra como si él fuese un simio ya listo para ascender a primer primate llamado Moonwatcher. (Y se acuerda aunque nunca deja de acordarse de esa inolvidable y muy silenciosa pero tan musical película: *2001: A Space Odyssey*. Y se pregunta si desde donde él miraba la Luna, desde este desierto, se podría ver la base en el cráter Clavius y la misteriosa y monolítica TMA-1 / Tycho Magnetic Anomaly One. Y se acuerda de que su personaje favorito de esa película siempre había sido el doctor pero también padre —y esto último, entre tanta inteligencia artificial confundida y tanto astronauta robótico por algún motivo le parecía un detalle importante— Heywood R. Floyd. Alguien quien siempre le pareció que lucía y sonaba —su rostro y su voz— como una especie de James Stewart en órbita. Look que décadas después, en la innecesaria *2010: Odyssey Two*, fue estropeado primero por el escritor Arthur C. Clarke y luego por el actor Roy Schneider a la vez que se arruinaba toda la mística establecida para nunca ser explicada de la primera parte. Y se acuerda también de que Stanley Kubrick buscó en más de una ocasión y en vano a otro Floyd, a los músicos de Pink Floyd, para que

colaborasen en sus soundtracks. Y nunca lo consiguió porque su idea era —por supuesto— la de manipular su música, la de ser otro más de la banda y poder firmar *también* eso y Pink Floyd se negó porque a sus miembros no les gustaba que alguien metiese sus manos en sus desiertos sónicos. Y se acuerda también de que la BBC sí contactó con Pink Floyd y que sí consiguió que improvisasen una jam-session en sus estudios y en directo como música de fondo para esa película casi muda del alunizaje del *Apollo 11* y que algunos creían había dirigido entre sombras Stanley Kubrick. *Moonhead*, la titularon. Y que mientras todo eso ocurría, él era un niño mirando todo eso en el salón de actos de su colegio —el Gervasio Vicario Cabrera, colegio n.º 1 del Distrito Escolar Primero, junto a su rival y hermano de tinta Pertusato, Nicolasito— en una pequeña pantalla de televisor. Uno de esos televisores que ahora serían como de juguete: primitivos e infantiles pero, sí, mucho más resistentes y duraderos. Un televisor plagado por interferencias verticales y horizontales y fantasmales y con antenas como orejas de conejo metálico. Viendo allí a los astronautas viéndolo a él y a toda la humanidad desde la Luna, con la misma distancia, tan íntima como lejana, con la que un escritor ve a sus personajes. Viendo allí lo que recordaría volviendo a ver — con los años y en cada aniversario redondo y selenita— en pantallas de televisores cada vez más grandes y planas y con mejor definición. Televisores ya hasta proponiendo que el espectador interactuase con las miles de series —espectadores que nunca interactuaron leyendo y escogiendo rostros y colores a todo aquello que se les ofrecía con la mejor letra— que empezaban y no terminaban porque eran canceladas o que se prolongaban sin motivo a lo largo de los años. Pero nada de ese progreso alteraba su memoria de ese paisaje blanco y negro que seguía siendo igual y el mismo más allá de la evolución de tubo catódico a plasma líquido. Paisaje que continúa llevándolo desde entonces —con un pequeño paso y dando un gran salto— hacia otros paisajes por venir, como si ya entonces pudiese recordar todo lo que conocería.) Paisajes como el que ahora, lunático como jamás lo fue, contempla siendo parte de él: este desierto en el que alguna vez entrenaron los astronautas ilusionados de que su billete saliese ganador en la lotería del Gran Viaje. Pensando en eso y en las cosas que piensa la última generación —la suya— que creció mirando a las estrellas y no a una pantalla mucho más pequeña que la de aquel pequeño televisor. Pensando en que la superficie de la Luna era como la de un desierto en la noche donde en lugar de brillar la Luna con su pálido fuego robado al Sol, la que brillaba era la Tierra y...

Lo mismo sucedía con esa otra variedad de desierto sobre el desierto: el cielo que no protege y, más allá, el espacio donde no se puede estar más desamparado; porque (como sucede entre una casualidad y otra) allí no hay paredes en las que apoyarse o cubrirse y esconderse. Sólo hay

puertas que se abren a otras puertas (y hay puertas que se convierten en camas y escritorios y mesas de comedor donde dormir y amar y crear y comer).

Y él —tan expuesto, nunca estuvo más afuera— se sentía ahora como un astronauta flotando en la pantalla curva y proyectado por tres proyectores de 35 mm sincronizados.

Y piensa y enumera: tres son los stages del monomito. Salida, iniciación y retorno. Y el sonido de los mugidos de la inmensa vaca verde ahí a su lado le recuerda tanto al sonido de aquel monomítico monolito.

Voces encimándose a las que vio y escuchó por la primera de tantas veces en ese cine que era como un palacio, más o menos a sus cinco o seis años, cuando ya sabía leer y escribir. A esa edad en que se está más abierto a todo estímulo sensorial. La edad en la que todo cuenta y en la que se recuerda todo, porque hay poco que recordar y casi nada que olvidar (salvo lo acontecido en esa extraña tierra baldía que es la propia prehistoria, durante los años que van del cero al tres y de los que, de tanto en tanto, llegan visiones tan breves y poderosas como relámpagos que, paradójicamente, se vuelven más frecuentes en la vejez, cuando queda poco por sumar y anticipar pero resta tanto por visitar).

La edad en la que hay tanto que inventar y en lo que soñar.

La edad en la que cuando se juega no se está jugando.

La edad en la que leer es la droga sin droga, la adicción sin los problemas del ser adicto.

La edad cuando todo sorprende y conmueve; porque no se tienen demasiados parámetros o precedentes para comparar ideas de tramas o vueltas argumentales y, sí, lo que imaginó otro siempre es igual de imaginativo que lo que imagina uno al imaginarlo. (La edad en la que, recuerda, lo que más le gustaba era leer a ciegas: elegir un libro nada más que por su portada y no saber nada de lo que lo esperaba allí dentro. Evitando aquellos con títulos demasiado explicativos, los títulos que no hacían otra cosa que subrayar algo que ya estaba allí en lugar de ocuparse de algo más difuso pero que parecía respirar en todas y cada una de las páginas. De ahí que nunca le hubiese interesado Jules Verne por anunciar/clarificar desde el comienzo cosas como *20.000 leguas de viaje submarino* o *La vuelta al mundo en 80 días* o *Viaje al centro de la Tierra* o *De la Tierra a la Luna* o el para él menos atractivo de todos: *Las tribulaciones de un chino en China*. Pero sí: era peligroso generalizar o dar por descontado; y así fue como se perdió de leer su formidable y vampírica y mecánica *El castillo de los Cárpatos*, anterior a *Drácula* y a *La invención de Morel*. Era un riesgo adquirir costumbres tan firmes, sí, pero prefería el riesgo de perderse algo para disfrutar de encontrar el sentido y tema de las diferentes tramas a medida que pasaban sus páginas. De ahí que optase por aquellos títulos que revelaban poco y nada aunque lo dijese todo. Como *David Copperfield* o

Matadero Cinco o *Martin Eden*. O, de nuevo, *Drácula*: su primera novela «adulta» y, de acuerdo, de cuyo protagonista ya lo sabía casi todo por películas y cómics. Y se acuerda de un cómic que era una continuación de esa novela que, lo supo enseguida, era *otra cosa*. Mucho más que todo lo que ya había visto en películas. En la revista *Creepy*. ¿O era *Eery*? Una de esas, en cualquier caso. Y también se acuerda de una viñeta al final de ese cómic, con Drácula cayendo por un acantilado y su ataúd haciéndose astillas y una de ellas, del tamaño de una estaca, clavándose en su corazón. Y de que antes de eso, un par de cuadritos antes, su padre había rodeado, con lápiz rojo, la estaca que, pensaba, era la que se clavaría en el pecho del vampiro: como si el cómic se tratase de una indicación en un *story-board* de alguno de sus comerciales a filmar. Y de que él —que cuidaba sus revistas y libros hasta casi lo patológico intentando que se conservaran aún más flamantes que en el primer día— casi se había vuelto loco de dolor y de furia al descubrir esa intrusión y marca. Y, sí, eso había sido motivo añadido para hacer lo que hizo y... Pero otro de los tantos usos prácticos que le dio a *Drácula* como *libro-manual-de-aprendizaje-instrucciones* sería el de confirmar la regla de que el libro siempre será mejor que todo aquello que el libro pueda llegar a inspirar en otra parte. Y, atención, el libro de *2001: A Space Odyssey* no era mejor que la película porque recién surgió a partir de la película. Y de nuevo, ya entonces: jamás caería en la tentación de leer resúmenes en solapas o contratapas. Y no lo hacía ni lo había hecho con esa especie de rabia ciega con la que ahora reaccionan algunos cuando les cuenta algo. Aullando «¡SPOILER! ¡SPOILER!» sin importarles que lo que está comentando sea el final de *La Odisea* o de *Don Quijote* o de *Madame Bovary*. No. A diferencia de aquellos que no quieren que nada suceda antes de que les suceda y creer así que todo comienza y concluye con ellos —en especial las series de televisión— a él le gustaba saber que ya todo estaba ahí: dispuesto, como en una fiesta inolvidable a la que se llegaba ya empezada, en el mejor momento, y de la que siempre había que irse antes de que acabase. Sí: a él le gustaba el que los libros fuesen como la vida, donde se podía suponer o anticipar pero jamás predecir con absoluta certeza.)

Así estaba ahora, así vuelve a estar él: incierto y difícil de interpretar. Impredicible. Todo él lado oscuro y a oscuras por todos lados, como una lunática anomalía magnética enterrada durante milenios en un cráter, sintiéndose tan cansado pero, al mismo tiempo, como si despertase cantando luego de un sueño de millones de años. «Full of stars» bajo las estrellas mudas con ojos en las estrellas y ojos en el humo —la solarizada pupila de astronáufrago dilatándose fuera de la órbita de Júpiter y más allá del infinito— y pensando en su propio y divino Star-Child.

Aquí está él ahora, habiendo venido en su busca y llegando hasta los mismos confines del

universo para encontrarlo. A su pequeño monolito. (Y recordando su vocecita poderosa como sólo puede serlo la voz de un niño diciéndole «Tengo una adivinanza: no soy persona ni animal ni cosa; pero si me nombras desaparezco. ¿Quién soy?». Y entonces él respondiéndole que no sabía. Y entonces el niño, que es la estrella por la que ahora él se guía, iluminándolo: «Soy el silencio».)

Y ése es el tipo de silencio —el silencio que no adivinó entonces pero que ahora resulta la única respuesta posible— que lo rodea. Porque hasta el canto ocasional de la descomunal vaca verde —un canto como de ballena, pero un canto mudo y telepático y ensordeciéndolo dentro de su cabeza— ya es parte de ese aire alentando ese fuego. Un fuego que se alimenta de un libro que no es exactamente de ciencia-ficción —aunque proponga un mundo paralelo y una historia alternativa— y que ahora, por fin y al final, él lee de hoja en hoja, antes de arrojarlas una a una a las llamas para que allí ardan las letras de *Ada, or Ardor*, de Vladimir Nabokov.

Letras que, juntas y antes de quemarse, dicen cosas como «Pierdes tu inmortalidad cuando pierdes tu memoria». O «Al recordar nuestro pasado nos encontramos siempre con ese pequeño personaje de larga sombra, visitante incierto y tardío, detenido en el umbral luminoso, al fondo de un corredor oscuro que va estrechándose en una perspectiva impecable». O «No demoró en darse cuenta de que el modo más apropiado (y, frecuentemente, el *único* modo) de tratar los recuerdos de su infancia realmente significativos (en cuanto al objeto particular que se proponía dicha reconstitución) que reaparecían en diversos períodos de su adolescencia y de su juventud, era el de verlos en yuxtaposiciones imprevistas que, al reavivar los detalles, vivificaban el conjunto». O «Si se percibe el Pasado como un almacenamiento del Tiempo, y si el Presente es el proceso de esa percepción, el futuro, por el contrario, no es un elemento del Tiempo, no tiene nada que ver con el Tiempo y la gasa vaporosa de su textura física. El futuro no es más que un charlatán en la corte del Tiempo». O «¿Existe algún uranio mental cuya descomposición pudiera utilizarse para medir la edad de un recuerdo?». O «Y, ya que hablamos de evolución, ¿podemos imaginar el origen del Tiempo, y los escalones o vados por los que transitó, y las mutaciones que desechó? ¿Ha habido alguna vez una forma de Tiempo “primitiva”, durante la cual, por ejemplo, el Pasado, aún no claramente diferenciado del Presente, dejase aparecer sus formas y fantasmas a través de un “ahora” todavía blando, largo y larval? ¿O es que la evolución no ha afectado más que a la *medida* del tiempo, del reloj de arena al reloj de cuarzo, y de éste al pulsar portátil? ¿Y cuánto tiempo necesitó el Tiempo Antiguo para convertirse en el Tiempo de Newton?... Tiempo Puro, Tiempo Perceptivo, Tiempo Tangible, tiempo libre de todo contenido, contexto y comentario corriente —ése es *mi* tiempo y *mi* tema».

Y ahí continúa él y ahí siguen y permanecen su tiempo y su tema, pasando páginas.

Y ahí sigue pasando su pasado en el que querría no pensar, pero no puede dejar de hacerlo,

porque ese pasado piensa todo el tiempo en él.

Ahí sigue, quemando páginas y apoyándose en el lomo de una enorme vaca verde (sintiendo el latido de su corazón de madre atómica) con la que, luego de beber su leche fluorescente, acaba de tener una larga conversación sobre su hermana muerta. Leche cuyo efecto hace que todo parezca brillar en la oscuridad, con el fulgor esmeralda de las más bélicas visiones nocturnas en modo *search and destroy*, causando que la paz de las constructivas ideas que siempre llegan sin que se las espere parezcan unirse con el mismo trazo que les da sentido y dirección a las constelaciones, ahí arriba.

Diamantes en el cielo sin fondo que a él le parecen el reflejo de los diamantes en el suelo: los diamantes locos que alguna vez recogió Penélope, vestida de novia marca Miss Havisham, pero abandonando ella el banquete nupcial en lugar de ser ella la abandonada. Los diamantes en los que él no creyó cuando se los contó Penélope y en los que ahora cree porque ahí están. El suelo con diamantes por los que alguna vez vagó Penélope, montando esta misma formidable vaca verde y donde y sobre ahora él duerme solo y desierto y tan lejos de todo consejo maestro con voz de niño: con esa voz que espera volver a oír pronto, porque para oírla de nuevo es que él ha venido hasta aquí.

Y aquí está la memoria de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado, en todas partes, alrededor suyo, mientras él piensa y canta: «Remember when you were young... Shine on, you crazy diamond... Nobody knows where you are, how near or how far...». Su estrella brillando entre todas las estrellas... Ahí están... Orión, Sirio, Andrómeda y Cassiopeia. Se las contemplaba como si fuesen notas musicales o fragmentos de un sinfónico gran cuadro en el cielo. Unidimensionales y planas. Una junto a la otra. En perfecta armonía y lineal composición. Las estrellas que eran como memoriosas células interconectadas en ese cerebro que era el universo. Las estrellas a leer casi como si fuesen los créditos de apertura en la película *in progress* (las diosas flotando allí, un poco como esas desnudas y silueteadas Bond Girls, mientras sonaba una sensual y orquestalmente seductora Bond Song) con los más sofisticados aunque tan primitivos efectos especiales de todos los tiempos. O, tal vez, mejor, como capítulos de una gran novela, piensa.

Sí: parece que las estrellas (desde el fantasma de las primeras y titánicas y muertas jóvenes hasta las más recientes y pequeñas y cautelosas y longevas) están todas conectadas entre sí. Como por guiones entre puntos, como en un vacío rebosante de posibilidades entre una y otra, como entre las líneas de la palma de la garra del espacio, como parte de una misma historia. Pero no lo están. No son más que planos geométricos separados por la distancia de años luz. No quieren decir nada, no tienen nada que contar. Y él lo sabe porque durante su infancia cayó en su trampa: en ese espacio en negro entre una y otra pensando en que allí había *algo*, en que allí estaba *todo*. Pero no: los mitos que se supone narraban las estrellas no son otra cosa que las ilusiones de

quienes las miraban fijo y fijadas en el cielo mientras todo se movía alrededor. Imposible orientarse por ellas, aunque así lo creyesen los antiguos navegantes, convenciéndose de que eran los dioses quienes los guiaban de regreso a casa. Lo cierto es que las estrellas son para desorientarse. Para demorar el retorno al punto de partida.

Y su comprensión e interpretación se ha complicado aún más con tantos aviones ahí arriba: con esas pequeñas y fugaces luces a las que no es lícito pedirles ningún deseo salvo el de que salgan puntuales y el de que lleguen a destino.

Aviones que a él, al menos, siempre le funcionaban como espacios en suspensión donde pensar mientras contemplaba a las estrellas por la ventanilla y a los convencidos de ser estelares ahí: en sus asientos o deambulando por pasillos, ajenos a las estrellas que ya no tenían trama ni contexto ni arco dramático evidente a no ser que se lo leyese desde la perspectiva de miles de milenios.

Así, impaciente e impotente, el hombre comenzó a escribir cuando se dio cuenta de que las historias ahí arriba, en lo más alto, ya no le satisfacían, piensa él. Inmensidades cósmicas e inabarcables y difíciles de resumir. Comienzos difusos y finales demasiado abiertos. *The Great Gig in the Big Sky*. Así, cree él, tuvo lugar la génesis de la narración, la necesidad de contar.

Así, los primeros escritores inventaron a los dioses y, con ellos, a la idea de un pasado inconmensurable a recordar y a tener siempre presente. Los hombres pusieron por escrito a esos dioses fuera del tiempo y del espacio y esos mismos dioses les autorizaron y les ordenaron escribir. Pero antes de inspirarlos a escribir fueron ellos —en la Biblia o en el Corán o en la Torah, fundamentando la idea de que, en el principio y hasta el final, no hay nada más sagrado que una buena historia— los que los escribieron. Y a continuación les hicieron crear luego de haberlos creado. Y les rogaron en sus oraciones que los dotasen de historias mejor contadas que las que los hombres podían imaginar. Los dioses crearon a los hombres para que les contasen cuentos de buenas noches. Historias con comienzos claros y finales precisos. De ahí que también, casi enseguida, los hombres rebelándose y yendo a la vanguardia y revelando historias con difusos protagonistas que no se quedaban quietos y vibraban y brillaban como diamantinas y locas partículas aceleradas. De ahí, también, la furia de los dioses ante el libre albedrío de ciertas creaciones de sus creativas criaturas.

Y ahí sigue él entonces: confuso y confundido donde alguna vez comenzó el principio del fin de la nebulosa de su hermana quien creía en las estrellas y en su iluminación.

Ahí se queda: mirando todo a través del magnificante ojo sin párpado de la mira telescópica de un rifle (y de dónde salió ese rifle que un segundo atrás no estaba allí). Lo lejano de pronto al alcance de la mano con ese dedo en el gatillo, esperando oír música de recámara al cargarse, anticipando la obertura del disparo de salida para esa primera y última bala en toda su vida.

Y es que de unos años a esta parte (los años que llevaba pensando en cómo escribir acerca

de todo aquello sobre lo que ya no escribía; esos últimos años de escritor luego de haber sido antes profesional escritor en activo y aún antes infantil nextcritor inminente; clasificación que para él se correspondía con la de sueño, ensueño y sinsueño) era como si él sólo pudiese pensar en holas y adioses. Todos aprisionados y apretujándose ahí dentro, como entre paréntesis, como lo ve y oye y recuerda todo ahora. De nuevo: visión nocturna color verde como el verde de esa colosal vaca en la que apoya su rifle y con las graduaciones de la mira telescópica que, sí, tienen algo como de paréntesis. Como todo aquello a lo que se rodea por dos líneas curvas y a lo que se quiere dar en el centro de su blanco con números exactos y letras precisas. Paréntesis funcionando como ese ultrasonido secreto al final de un long-play, lado B, luego de su última canción. Ultrasonido de 15 kilociclos puesto allí por J & P & G & R y por GM, su productor, para enloquecer a los perros. Ultrasonido que, en su familia, atormentó hasta el fin a su lisérgico Tío Hey Walrus y que lo ponía a ladrar a la luna. Frecuencia magnética que no atrae sino que distancia y que a él —de estar en y con un libro en tránsito y progreso— le hubiese gustado traducir a caracteres o a signos a insertar apenas superadas breves dedicatorias y muchos epígrafes para enseguida advertir de su error a todo posible lector que hubiese llegado allí buscando algo rebosante de diálogos y de personajes con los que identificarse sin esfuerzo y cuyos días y acciones empezasen bien y acabasen mejor. Agitando los brazos no para ser rescatado él sino para que no naufragasen ellos. Decirles de entrada y en la entrada que se habían equivocado de sitio. Hacerles señas disuasorias para que continuasen viaje y que no desesperasen porque, seguro, pronto encontrarían lo que buscaban. En otra parte. Casi en cualquier otra parte. Había muchos libros *así* —libros que no eran como los suyos o como el libro que ahora quemaba de a páginas— en tantos otros sitios. Libros donde ser felices y sentirse representados y tranquilos y escuchando a héroes y heroínas que hablaban mucho y se besaban y se amaban más aún.

Pero imposible conseguir nada de todo eso aquí y buen viaje.

Así que lo que se ofrece a modo de entrada son unos () con muchas y ruidosas palabras entre uno y otro. Algo mucho más parecido a ese cósmico crescendo orquestal que —en esa misma última canción de ese disco de J & P & G & R, como si fuese la voz sin palabras que te deja sin palabras de otro monolito— resuena justo después del *having read the book* y del *now they know how many holes it takes to fill* y antes de que suene el ultrasonido que ladra pero no muerde.

Y, de nuevo, sí, comienzos y conclusiones.

Una y otra vez.

Porque él leyó y releyó el libro de su pasado y es plenamente consciente de todos y cada uno de los agujeros en su vida. Agujeros negros y rodeados por ese plano blanco que rodea a los agujeros negros.

No era cierto aquello de que si no se quiere repetir el pasado debes estudiarlo. Porque él se lo había aprendido a fondo, se lo sabía de memoria; y así su sensación es la de que él no hacía otra cosa que pasar al frente y repetirlo y sacar malas calificaciones.

Y siempre se acordaba de eso que Jay Gatsby le decía a Nick Carraway en cuanto a que por supuesto podía repetirse el pasado.

Así que allí iba de nuevo, listo para volver con la misma historia de siempre: la suya.

Y es verdad que pocos con más autoridad para pensar de este modo que él. Pocos ahí dentro o aquí afuera como él pueden compaginar todo a partir de llegadas que van y de salidas que vuelven para recordarlo aunque no lo recuerde.

Porque, aseguran los estudiosos, el verbo «recordar» demora un tanto en encenderse e iluminar. El cerebro de los recién dados a luz, explican, está demasiado concentrado en asimilar ese encandilador y puro y constante estímulo del presente. Presente al que (porque hay tanto de lo que acordarse cuando hay tan poco para recordar aún y tal vez por eso lloraba desesperado el desesperante bebé en el asiento 7A) se opta por olvidar casi de inmediato para no enloquecer por sobredosis de materia inolvidable. Así, aseguran, los bebés tienen en sus inicios la breve memoria de los peces (dejando caer una y otra vez aquello que se les recoge y vuelve a ponerse en sus manos y así contar con la perfecta excusa para seguir llorando y sonriendo) o de esos agentes secretos y fugitivos de sus propias organizaciones en thrillers conspiranoides a los que (para que puedan volver a cometer los mismos perfectos errores con incorrecto acierto y acceder así a la obligatoria situación de ser torturados una vez más) se les borra automáticamente su disco duro cada veinticuatro horas.

Sí: él había nacido muerto.

Idea contradictoria, oximorónica, alfaomegaística, endtobecontinuediana, y aun así...

Nacer muerto.

Empezar acabando.

Él había comenzado terminando o terminando al comienzo (y, con los años, habiendo vuelto entonces de donde sea, él siempre se preguntó si los muertos en el momento de nacer, de morirse para comenzar su vida muerta, se olvidaban de todo lo que habían recordado a lo largo de su vida o si, por lo contrario, su memoria era trasladada y archivada en un gran depósito de memorias: si lo que todos llamaban «alma» —catalogado ahora en un inmemorial «almacén» de pasados— no era en verdad otra cosa que la memoria).

Parto largo y un puñado de fotografías de sociales cubriendo el magno evento y fumando en la sala de espera, cuando aún se podía fumar en hospitales y en aeropuertos que —como lo escribó

muchas veces— son parientes cercanos y vinculados por el rasgo común y familiar de toda esa gente que llega y gente que se va. Gente corriendo porque va a perder o ha perdido algo muy importante.

Parto muy complicado el suyo y peso excesivo y exceso de equipaje (al nacer él ya era como serían sus libros para muchos de sus fugaces lectores y críticos constantes) y no respiró y mucho menos lloró. Y así fue declarado *dead on arrival*. Y —de pronto y cuando ya nadie lo esperaba; cuando su pequeño cuerpo sin aliento iba ya de camino a la morgue del hospital— él había vuelto a este lado para, tal vez, no contar el cuento pero sí el microrrelato de que cuando despertó todavía estaba allí. La breve historia de su muerte (la muerte a la que se suponía interminable) y que había recordado una y otra vez en sus ficciones. La anécdota a menudo mencionada por las entrevistas en los tiempos en que lo entrevistaban por lo suyo y no por lo de Penélope (de quien se negaba a hablar porque, decía, no le parecía correcto y porque, no lo decía, el fantasma de Penélope se lo tenía completamente prohibido) y, hey, por qué no volver a contárselo a una vaca verde XXL.

Breve historia de su muerte y obra que —ahora lo comprende— había ido a desembocar a lo que no era una novela-río sino una novela-desierto. Algo a cuyo final se acercaba ahora como si fuese un oasis o un espejismo, quién sabe, qué importaba a esta altura.

Lo que sí importaba era que ya desde entonces —desde su Alpha y su Big Bang y su Génesis y su «Había una vez...»— él se supo escritor sin saberlo, supone.

Él quiso ser escritor y lector antes de aprender a leer y a escribir.

Y estaba seguro de que una vez, por unos minutos y a sus cuatro años, justo después de casi morir ahogado en una playa, él *había sido* escritor *antes* de aprender a leer y a escribir.

En una playa en la que sus padres discutían sobre sus discusiones. Cada uno con una versión diferente de un mismo libro en sus manos y cuyo título él había podido leer (¿desahogo de ahogamiento?, ¿bombardeo de adrenalina?, ¿milagro de la fe?) antes de saber y de poder hacerlo. Y, sí, entonces leyó por primera vez, al borde del desmayo y de camino a la casa, que el título de ese libro que leían sus padres una y otra vez era *Tender Is the Night* y su autor Francis Scott Fitzgerald. Y, también, algunas frases sueltas de su principio y de su final (en un tercer ejemplar que tal vez era el que leían juntos, cuando no se estaban peleando, cuando se llevaban bien). Y lo recuerda con la más encandiladora de las claridades. (Porque hasta entonces todo era apenas flashes y fragmentos y momentos e instantes, como si fuesen recortes no del todo bien pegados de un collage: un ángulo del techo de una habitación como contemplado boca arriba y casi al ras del suelo, la sensación casi milagrosa de pedalear en círculos un triciclo por el patio de un departamento, una pesadilla en la que un escuadrón de hombres de negro lo perseguía por los tejados de una ciudad que

bien podía ser Londres consecuencia más o menos directa de haber sido expuesto a las radiaciones de *Mary Poppins*. Pero aquél había sido y seguía siendo su primer recuerdo pleno y completo y absoluto. Su primer recuerdo prolijo y fiel y enamorado hasta de su último detalle. Su inicial recuerdo plenamente recordable y, por lo tanto, capaz y digno de ser reinventado por él con total autoridad aunque todavía se emitiese y se recibiese como una señal precisa e imposible de no recibir y atender. Un mensaje llegándole desde las profundidades de esa playa de su infancia —como aquel hueso prehistórico convertido en primera arma y arrojado elípticamente a los cielos futurísticos en los que, según algunos espectadores e interpretadores, no flotaba un satélite artificial sino una lanzadera de armas nucleares— en la que casi había sido devorado por las profundidades de la desembocadura de un río en un mar para finalmente salvarse y flotar aferrado a su definitiva y definidora vocación literaria.)

Muchos años después, alguien le había contado la historia de los pescadores de Tiro. Pescadores quienes se habían convertido apenas Cristo hubo terminado de predicarles algo, nomás les arrojó alguna de esas parabólicas redes suyas, mucho tiempo antes de ser crucificado. Por lo que ellos se enorgullecían de ser los primeros cristianos. Ellos —pensaban y creían— ya habían sido cristianos antes de que el propio Cristo fuese cristiano: durante su época ya amadora del prójimo pero amateur en lo que hacía a lo mesiánico y al dogma con marca propia. Y entonces, escuchando eso (y por algún extraño motivo imaginando a esos pescadores pioneros más cerca de Monty Python que de Cecil B. De Mille o de Franco Zeffirelli), él se dijo: «Tal cual... Eso... *Así*... Y en una playa... Yo *también* fui un pescador de Tiro en lo que hace a la lectura y a la escritura. Yo supe antes de saber. Yo lo supe primero».

Sí: su vocación había precedido al conocimiento de lo que era esa vocación (y de ahí el que hubiese leído sin pausa biografías de escritores y siempre las dejase de lado al llegar a los cuatro años de edad comprobando que a ninguno le había sucedido lo que le había sucedido a él. Ninguno de ellos había sido escritor antes de ser lector).

Aquél había sido un instante profético en la acepción más extrema y total del término: él, por unos minutos, fue lo que sería. Él de algún modo intuyó entonces lo que recién sabría más tarde. Y no: no se trató de uno de esos momentos del pasado que —al recordarlos en reversa desde el futuro, como si el agua tuviese la destreza de volver a meterse en los grifos de los que alguna vez brotó— recién entonces se antojasen proféticos. Al contrario: lo suyo fue uno de esos momentos inmensos en el acto pero enseguida ínfimos en la trama del tiempo. Porque momentos así no son más que momentos a magnificarse a posteriori como quien se aferra a un salvavidas o a una botella vacía de barcos y de mensajes. Trances dotados de una claridad absoluta pero efímera en

cuanto a lo que vendría, y que se paladeaban para siempre del mismo modo en que era tanto más fácil *recordar* anteriores encarnaciones que anticipar próximas reencarnaciones.

De ahí que los adivinos profesionales, auténticos pero a la vez falsos, suelen preocuparse más por leer el pasado —documentándose en detalle o enumerando generalidades aplicables a cualquiera— para así volver automáticamente verosímil cualquier delirio que a continuación les anticipen a los incautos que pasan por ahí mostrando manos o mirando bolas o acariciando arcanos del Tarot donde, nada es casual, figura El Loco pero no El Idiota dispuesto a creerse cualquier cosa. El don de los verdaderos profetas —que, como había leído en alguna parte, son falsos por definición, porque su verdadera función es la de profetizar y no la de acertar— no reside en anticipar el futuro sino en el de ser perfectamente conscientes de lo que sucede en el presente y de lo que sucedió en el pasado y en cómo todo eso podría afectar al porvenir. Si se recordase todo, si no se olvidase nada, el futuro sería algo increíblemente predecible, transparente, obvio, tan poco ocurrente y absolutamente legible. Los profetas no son escritores sino lectores de aquello en lo que la gente quiere creer y que luego repiten, adornándolo, como si fuese obra propia. Son contados lectores a los que no se les puede contar nada: lectores muy sofisticados y de esos que, al comenzar una novela, están casi maldecidos por el ya presentir con mayor o menor exactitud todo lo que sucederá y cómo terminará la historia.

Algo así sintió él entonces, en ese momento inmenso.

Fue como si todos los tiempos se fundiesen al mismo tiempo en un solo tiempo. «Ahí ya estaba todo», pensó como si se lo leyese, aunque aún no hubiese aprendido a leer o escribir.

Y, claro, enseguida aprendió a leer y a escribir a una velocidad muy superior a la de otros niños.

Y ya redactaba con gracia desde el principio.

Y esquivaba como por instinto todo error ortográfico.

Y devoraba libros con la misma pasión con que otros pateaban pelotas.

Y pronto, a eso de sus seis o siete años, comenzó a escribir *en serio y de verdad* porque «cuando sea grande quiero ser escritor».

Y una vez que lo consiguió, siguió siendo un *lecscritor*: más un lector que escribe que un escritor que lee (porque en la vida siempre se leerá más de lo que se escribirá del mismo modo en que siempre se comerá —y se disfrutará más— de lo que se cocinará; a no ser que ese escritor sea uno de esos cada vez más abundantes y crudos escritores a los que lo único que les interesa es el publicar y el que los devoren a ellos).

La lectura entonces como la teoría de la práctica de la escritura (o viceversa, los límites entre una y otra eran tan difusos) para alumbrar la enunciación de esa fórmula no secreta pero sí privada que permitía ser otro. No las palabras mágicas pero sí la magia de las palabras. Y él degustándolas desde pequeño pero ya a lo grande: nunca suficientes, siempre hambriento y

pidiendo repetir, como *Oliver Twist*. Alguien que, sí, sabía lo que iba a acaecer luego, como leyéndolo en su imaginación, antes de que tuviese lugar; porque él ya había dedicado mucho tiempo a pensar lo que tuvo que pasar antes para que sucediese después y tuviese tiempo y lugar recién al ponerlo por escrito para que les ocurriese a los demás.

Todo lo que ocurría en sus libros cuando alguien los leía ya había sucedido por primera vez al ocurrírsele a él, al escritor. Y a él no se le ocurría un origen y destino mejor que ése.

Intuyó ya entonces que la amplia superficie entre un extremo y otro —la vida, el argumento— sería como un desierto a cruzar entre vientos. Como un ir y venir, como una parte a inventar y soñar y recordar.

Inventar era recordar hacia delante.

Soñar era recordar hacia arriba o hacia abajo.

Recordar era inventar hacia atrás.

Y de ahí todas esas personas diciendo primero «no me acuerdo» o «no lo recuerdo bien» para, enseguida, proceder a contar algo con todo lujo de detalles e inventiva y con la más soñadora de las voces.

Lo sacra/mentalmente trino y monomítico otra vez, sí: inventar y soñar y recordar como las tres partes que también intervenían —como esas entrometidas hadas madrinas o brujas madrastras— en vidas ficticias y obras reales. En aquellas historias en las que se aconsejaba no olvidar nunca que todo lo que se contaba allí siempre estaría voluntaria o involuntariamente modificado por el contador. Y que enseguida sería vuelto a modificar por aquel al que se las había contado. Y que, finalmente, todo eso sería más o menos escondido de ambos por el muerto vivo que vive en todas y cada una de las historias o por el que nació muerto y sobrevivió para contarlas.

Tres partes que remitían a las tres de la mañana en la noche oscura del alma. A las tres estaciones en la *Commedia* de Dante, a los tres golpes que se le exigen a un fantasma para identificarlo fehacientemente. Al trío vocal cuyo nombre le gustaba tanto, The Ink Spots, cantando esa canción —una vieja canción pero una de esas canciones que nunca envejece, una canción *antigua*, que no es lo mismo— que ahora él silba bajo la luna y que le canta a «mi eco, mi sombra, y yo». A las tres partes/movimientos de *2001: A Space Odyssey*. A los tres tiempos verbales.

Tres partes que —inventando y soñando y recordando— comulgaban en una única y total gran parte pensada que no podía dejar de pensar. La parte contada y que cuenta y que contará y que ya se contó. La parte narrada y escrita y leída. Tres partes del *déjà vu* subdividiéndose en el *déjà vécu*, en el *déjà senti* y en el *déjà visité*. Contando nombres y lugares, que se cambiaban o confundían o esfumaban en lo inventado y soñado, pero que costaban tanto más alterar o esconder o disimular en lo recordado. Todo eso que a lo sumo se podía excusar —en afirmativo o en negativo— con un «Me olvidé» o con un «No me acuerdo».

Se inventaba para volver algo real y se soñaba algo para, en un vanidoso y vano intento, descubrir que resultaba imposible narrarlo con precisión. Pero, finalmente, la versión que se imponía era la del recuerdo, aunque se recordase —inventando y soñando— con los ojos cerrados y con la mente abierta y con vista al frente.

El recuerdo era lo último que se ejercía y lo primero que se ponía por escrito recordando —ya en el acto de escribirlo— lo que se acababa de evocar por más que hubiese ocurrido y hubiera ocurrido apenas segundos atrás.

El recuerdo —a diferencia de lo que se inventa y de lo que se sueña— exigía cierta responsabilidad e implicaba alguna que otra obligación.

Los nombres y los apellidos y las fechas y los lugares, por ejemplo. Y los títulos de libros y los repartos de películas. Y todo eso que la gente ya no se preocupaba por memorizar porque siempre se estaba a un par de clicks de recordarlo.

Él se negaba a eso: al atajo con trampa, a la ayudamemoria externa. Él seguía practicando la teoría del recuerdo a solas: recordar era el acto más íntimo que podía llegar a realizar un ser humano y él prefería que siguiese siendo así. Prefería el acierto de equivocarse y el error de tener razón. La ida y la vuelta y los paréntesis, sí. Los paréntesis de la demora breve o larga entre el ir y el volver; el dejar algo en caída libre para recién atajarlo días más tarde; la evocación en los círculos concéntricos del blanco y no en la línea recta de la flecha. Todo aquello que podía llegar a confundírsele desde el presente pero que no se podía negar que había pasado y que, en la duda y en la incertidumbre, seguía pasando como parte del ahora. Aquello que no eran invento o sueño aunque en más de una ocasión se los hubiese corregido o alterado.

Fantasmas, sí.

Pero, esta vez y en esta parte, los nombres serán importantes, decide.

A diferencia de cuando inventa o sueña ahora, al recordar, intentará ser exacto.

Más o menos.

Así, lugares como Canciones Tristes.

Nombres como el de La Chica Que Cayó En La Piscina Aquella Noche y el de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado.

Títulos (le gustaba que cada una de las palabras en los títulos de sus libros, a la manera inglesa, tuviese su inicial en mayúsculas) como *Industria Nacional* o *La Historia Imposible*.

Lugares.

Nombres.

Títulos.

Palabras que son, también, como estrellas vivas o muertas y que sirven (*Time is an asterisk... Same as it ever was... Here comes the twister...*) para orientarse o desorientarse a lo largo del ventoso desierto de toda una vida a recordar y a soñar y a inventar.

Así:

Primero y para empezar, el título.

El título era como el avión del asunto: un sitio al que subirse para que todo subiese.

Después y enseguida —cuando aún escribía, cuando todavía contaba— llegaba la tripulación.

Y recién luego él —el pasajero— que se sentaba y se ajustaba el cinturón de seguridad. Y hundía una de sus zarpas en ese frasco de cristal que le ofrecían las azafatas junto con los audífonos y los antifaces para cubrirse los ojos y las toallitas perfumadas para limpiarse las manos manchadas de tinta de formularios haciendo preguntas absurdas. Un frasco rebosante de frases como si fuesen esas bolitas de vidrio de colores con las que, de niño, jugaba a mirar fijo sin jugar. Esas bolitas con algo en su interior que parecían pétalos en trance o semillas en suspensión y que, si había suerte y condiciones apropiadas, pensaba, germinarían para ser floridos árboles en los que venir e irse por las ramas. Esféricas frases ajenas a apropiarse. Frases que no eran más que posibles epígrafes de esos que ahora él iba guardando ahí para su cada vez más improbable y futuro uso. Pero, aun así, para él tener epígrafes era al menos tener *algo*: los epígrafes siempre habían sido los ojos en la cerradura de la puerta de una casa por construir o conquistar —o los detonadores explosivos para abrir esas puertas— a la que se quería entrar y de la que había sido expulsado. Los epígrafes eran lunares más o menos extraños y de extraños a los que se conocía muy bien. Lunares siempre benignos y en el sitio exacto. Lunares no a quitar sino a tatuar en el propio rostro —con tipografía de cuerpo muy pequeño— para mejorarlo, para volverlo más atractivo. Lunares en *beauty marked pages* cortesía de la amabilidad de extraños a los que conocía igual o mejor que a muchos de sus seres más o menos queridos.

Y así, por ejemplo —ahora, en el desierto y en el viento, haciendo memoria—, él escogía uno de esos epígrafes. (Y —con Cara-de-¡Bingo! y aunque ya no tuviese donde trasplantarlo— recordaba que éste había salido de uno de esos cuentos felizmente desoladores de un autor que lo acompañaba desde su infancia y que lo siguió acompañando hasta la avanzada y tardía muerte de ese escritor. Alguien que siempre había estado a su lado sin importar el que —más o menos por los días en los que él había llegado al mundo para así conseguir la constante compañía de la relectura de lo suyo a cargo de sus lectores y adoradores— ese autor hubiese dejado de publicar y se hubiese aislado de todos sus colegas y de todo el «mundillo literario». Ese escritor que había optado por desaparecer por propia voluntad y, no como en su caso, obligado por las circunstancias. Y era en honor y obediencia a semejante deseo y disciplina, que él soliese evitar invocar su nombre en vano o por vanidad.)

Y la frase extraída pero no recordada —porque para él era inolvidable— salía de uno de los cuentos más melancólicamente alegres de ese hombre tan invisible pero omnipresente como lo era el eco omnipresente de aquel ultrasonido beatlesco (sus cuentos eran, por lo general, muy tristes; pero su lectura producía esa felicidad que se alcanza al encontrar por fin una tristeza igual a la propia pero tanto mejor redactada). Y la frase era también, sí, una frase terrible y terminal y muy en plan *having read the book*. En ella, alguien le comunicaba a alguien que «Lo peor que te puede ocurrir al ser un artista es que el serlo te convertirá en una persona ligeramente infeliz todo el tiempo». O algo así. Y, mejor, la cita exacta y en su idioma original, pensó él: «The worst that being an artist could do to you would be that it would make you slightly unhappy constantly». Frase que él había teclado a modo de salvapantallas automático —materializándose como un mensaje desde otra dimensión— cada vez que hacía una pausa demasiado larga en lo que estaba escribiendo por los tiempos en los que aún escribía sin pausa.

Y la frase tenía razón. Aunque el autor de la frase no la había pasado tan mal después de todo, una vez convertido en artista. De acuerdo: el hombre se había encerrado a sí mismo en sí mismo, había adquirido fama de insoportable mizentropo, y acabó sordo para toda voz que no fuese la de sus personajes. Pero también había vivido muchos años y más que bien cobijado en su búnker por millonarios royalties de libros que se seguían vendiendo, generación tras generación, casi milagrosamente y sin importar el crecimiento exponencial en la población planetaria de sus tan detestados falsos y farsantes.

Pero sí, era verdad, aquel casi centenario en el centeno no había mentido: porque una vez que se era ya no había modo de dejar de serlo —de ser *slightly-unhappy-constantly*— y así se iría a partir de entonces por el mundo.

Por un mundo al que el personaje más famoso de ese escritor (o, mejor dicho, expublicador, porque se decía que siguió escribiendo pero que ya no tenía el menor interés en publicar) había denunciado como pura tramoya.

Un mundo desbordante de gente falsas y de «phonies»: término que, nada es casual, ahora era el más utilizado para referirse con cariño a los nuevos miembros de la familia que eran los «telefonitos» móviles.

Levantad, phonieadictos, el volumen del ring-tone.

Y la expresión «estar hasta la coronilla» había cobrado un nuevo y tremendo sentido: porque ahora se reconocían más las coronillas que los rostros. La gente conversaba siempre con su cabeza inclinada, como si orasen, como si sus pantallas fuesen sidurims o breviaríos.

Y, ah, él ya había oído de parejas que en lugar de intercambiar anillos o votos intercambiaban teléfonos como forma absoluta de intimidad, como manera de desnudarse por completo y de ofrecer todo lo bueno y todo lo malo de sí mismos. Él había temblado al enterarse de parejas que eran, en realidad, veinte parejas ramificándose telefónicamente en tantas otras por gracias de algo

llamado poliamor artificialmente incubado en sitios para «encontrarse» sin la responsabilidad del sentimiento pero que, a la vez, texteban que lo que más deseaban era encontrar al «amor de sus vidas». Y sintiendo que, por suerte, ahora tenían las aplicaciones para buscar sin cesar —como probándose ropa sin cesar en una megastore— hasta elegir, nunca del todo seguros, quedar con la que mejor le quede y usarla un par de días. Y cambiarla por otra antes de que expirase el tiempo permitido para el canje. Habitantes casi todos de un nuevo mundo que ya no era el suyo.

El suyo era un mundo por el que ir arrastrando los pies y con la cabeza en alto pensando en cómo comenzar. O pensando en cosas absurdas pero que podían llegar a resultar *útiles* más adelante, ya en camino, por ese mundo que seguía siendo infantil, el de su infancia, porque fue entonces cuando él había decidido ser lo que era ahora. Un mundo en el que había pensado por primera vez cosas en las que nunca había dejado de pensar desde entonces. Cosas como —algunas de sus ideas favoritas y reincidentes— «No está bien que seres humanos y dinosaurios no hayan coincidido en el tiempo y en el espacio y hayan estado separados por millones de años». O «La muerte de Drácula al final del libro no tiene ningún dramatismo y sucede en apenas unas cuantas líneas, como si se completase el último requerimiento de un trámite que fue muy largo y complicado». Cosas a las que se añadían —en la ultrasónica voz de los pensamientos— otras cosas como que «Ésa es una de las razones para la invención del cine: para que cavernícolas y Tyrannosaurus jueguen juntos y para que el conde vampiro se disuelva estacado y bajo el sol con dramatismo y en cámara lenta». Cosas sueltas como si fuesen esas piezas dispersas que nunca se llegan a unir del todo cuando se sueña o cuando no se puede dormir.

Y él no se decía ni cuestionaba todo esto cuando soñaba o insomniaba, no. Y no era casual, pensaba, que —aun en el sueño más verosímil y realista y *despierto*— una de las maneras de saber si se estaba soñando era la de intentar leer o escribir algo allí, del otro lado. No se podía. Imposible. Se podía creer que se leía en sueños pero no se podía escribir en sueños. Ergo, no había nada que leer allí. Porque nada de lo que se ponía en letras con los ojos cerrados tenía allí sentido alguno de poder leerlo o escribirlo con los ojos abiertos. Lo mismo sucedía con la memoria de los sueños siempre acordándose de olvidar. Por eso había que anotarlos rápido, inventándose para uno mismo que se los estaba recordando, al volver aquí antes de que se disolviesen como sal o azúcar en agua. Y es que en los sueños no había dirección clara ni sentido preciso; salvo en los sueños que se soñaban en grandes novelas de terror leídas de pequeño. Novelas con amantes fatales regresando desde el otro lado de la muerte o con payasos asesinos sonriéndote desde una alcantarilla y ofreciéndote un globo rojo. Allí y entonces, en esas ficciones tan verdaderas, los sueños difusos recuperaban su ancestral naturaleza mítica de instrucciones precisas y de advertencias claras. Y no se cuestionaba nada porque ahí —despierto y soñando con dormir— no tenía sentido preguntarse nada, sabiendo que la respuesta probablemente sería otra pregunta. O que sería la misma pregunta de siempre y de nunca. La pregunta sin respuesta y que es

la que se hacía ahora luego de tragarse un puñado de pastillas de esas para mantenerse despierto y alerta. Pastillas que no sólo impiden cerrar los ojos sino que también borran de la memoria toda conjugación del verbo «parpadear».

Y esa pregunta era, claro, «¿En qué has soñado?».

Ahora él ha elegido ya no soñar en esta última noche de su historia. Ahora ha elegido ser como una espora invasora, como un veloz ladrón-ladrón colándose en laboratorio ajeno para contaminarlo. Ser como una de esas giratorias *tumbleweeds* que ahora pasan rodando frente a él y se suben al esqueleto oxidado y poético de un salvaje y detectivesco Chevrolet Impala o de un Camaro que alguien dejó ahí para luego partir rumbo a ninguna parte.

Ahora él se dice que nunca se elige lo que se sueña —¿soñar *con* o soñar *que*?— del mismo modo que lo que se recuerda de ese sueño son, apenas, fragmentos que se reciben por decisión impropia. Uno no era *autor* de sus sueños. Uno era *lector* de sus sueños. Y, con modales parecidos, tampoco se era autor de los propios recuerdos: se era *editor* de los recuerdos. Recordar era, de algún modo, soñar despierto. Al soñar se era inventado y creado y al recordar uno se inventaba y se recreaba.

«Pasamos la vida reescribiéndonos para poder releernos», se dice él en ese desierto bajo las estrellas y en silencio. Y es una suerte que la gigantesca vaca verde parezca haberse dormido y ya no le hable a su cerebro desde su cerebro donde se dan cita otros posibles epígrafes.

«El sueño es una construcción de la inteligencia, a la que su constructor asiste sin saber cómo acabará» y «Un sueño es algo todavía menos nuestro que una narración compuesta por otros porque nunca somos tan pasivos escuchando como soñando. Y sin embargo es indudable que el sueño lo creamos nosotros. *Crear sin tener conciencia de ello*, he aquí lo extraño del sueño» y «He notado soñando que en sueños no existen vicisitudes precedentes, todo es acción, nada es resumen».

Todo lo anterior lo había advertido, en su diario, un escritor, otro escritor. Un escritor suicida para —aunque no lo supiese entonces— que él lo añadiese tantos años después a su colección de epígrafes cristalinos y esféricos. Un escritor suicida del que él sólo había leído un libro —el libro al que le había extraído esas frases sueltas— y de ahí que, por haberlo leído tan poco, no se atreviese a recordar ni se sintiese digno de invocar su nombre, porque el hacerlo le daba algo de vergüenza en cuanto al poco tiempo de lectura que le había dedicado sin que eso lo privase de cosecharle epígrafes (sí, él era así, él tenía esas cosas). Y lo había recordado hace apenas unos días, recitando también aquello de «one of these days I'm going to cut you into little pieces» en el momento en que una canción se soltaba y parecía enloquecer. Lo había recordado leyéndolo para sí mismo en las páginas de una de sus libretas *biji*, él también casi suicida pero, en su caso, el modelo de suicida que se limitaba a ponerse en situaciones potencialmente mortales. Un suicida por proximidad y de camino al lejano desierto en las afueras de Monte Karma, en Abracadabra.

(Lo recordó al leer a ese escritor suicida —y se recuerda a sí mismo ahora recordándolo y releándolo en una de sus libretas— diciéndose que pocas cosas hay más consoladoras para un suicida en potencia que un suicida realizado. Alguien que «se quitó la vida» —esa manera elegante de no decir «se mató»— y que a él siempre le había sonado como algo parecido a quitarse la ropa o a sacudirse algo molesto o incómodo. Y pensó en que los suicidas eran los auténticos escritores de la muerte: elegían estilo y tiempo y lugar. Los suicidas a los que se quería creer irracionales eran, en realidad, seres absolutamente lógicos en su proceder: no le temían al breve instante de la muerte sino al largo acontecer de la vida. Y pensó también que en la vida real alguien se suicidaba por razones a menudo no del todo claras. En la no-ficción, los suicidas casi siempre suelen matar a la persona equivocada; mientras que, en la ficción, se solía hacerlo con absoluta precisión de intenciones y por hacerle un favor al autor que casi exigía esa muerte sacrificial para poder movilizar así y en diferentes direcciones a los personajes sobrevivientes. La inmovilidad del suicida luego de suicidarse ponía a todo y a todos en movimiento. En la ficción los suicidas —como las casualidades— siempre tenían una razón de ser para su no ser. Y si ese suicida era escritor, mejor aún: lo mejor de ambos mundos. Ese escritor del que él citaba sus observaciones sobre los sueños imaginándolo como si lo recordase en un agónico y caluroso agosto de 1950, a punto de tacharse o de ponerse punto final, en la habitación número 346 del Albergo Roma de Turín.)

Los hoteles eran los epígrafes de las ciudades: ajenos a apropiarse, extraños a reconocerse y, como los desiertos, todos unidos por un pasadizo secreto cruzando fronteras (a él le gustan especialmente esos que, en ciudad tras ciudad, optaban por llamarse Terminus por estar junto a las estaciones terminales de trenes y, en principio, siempre haciéndole pensar en el final de tantas cosas y en él durante de tantos viajes). Y dejó de recordar aquel albergue turinés desde la habitación número no-se-acuerda del Hotel La Nada, que en realidad se llamaba Hotel La Cornada y que alguna vez fue hotel para toreros; pero hacía eones que esos neones no brillaban al completo en su fachada, en la noche tristísima de México, D. F., en la última escala de su último viaje.

Hace apenas unos días, por lo que, en verdad, todavía no era algo a recordar (fragmentos, instantes, momentos) sino a reproducir y por lo tanto aún no requería de una voz tipográfica diferente.

De hecho, nada de lo que sucediese en México necesitaba, para él, del poner en marcha los motores de la memoria. México siempre había sido inolvidable para él. Incluso antes de viajar allí. México país y México ciudad funcionando desde siempre —desde su infancia tan sanamente

contaminada por imaginería mexicana, por máscaras y calaveras y telenovelas— como su equivalente a ese agujero o ese espejo para Alice cayendo o atravesando rumbo a Wonderland. (Y, sí, de pronto también se acordó de que uno de los trabajos ocasionales de Vladimir Nabokov —el autor de ese libro que ahora por fin leía y quemaba página a página— había sido, antes de alumbrar a su Lolita, el de iluminar en traducción rusa a la nínfula de Lewis Carroll con el nombre de Anya. Y más allá del nombre en el pasaporte, la Reina Blanca les decía siempre lo mismo a Alice y a Anya: «No es muy buena la memoria que funciona sólo hacia atrás». Y, ah, él se acuerda también de que Dolores «Lolita» Haze había sido concebida en Veracruz durante la luna de miel de Charlotte Becker & Harold E. Haze y de que...) Y así ahora, como envuelto en neblina y avanzando en retirada, piensa que no es que él haya sido feliz en México pero sí que fue mexicano. Porque México mexicanizaba todo lo extranjero y extranjerizaba todo lo mexicano y de ahí que los *songwriters* ingleses y norteamericanos siempre insertasen en sus versos la palabra «Mexico» —eso de «goin' down to Mex-I-Co»— cuando se quedaban sin nada que decir o cantar. México era como una especie de Rubber Cement perfecto para unir las piezas dispersas —los fragmentos, instantes, momentos— de un collage. Nada mejor que el disperso México para unificar. Nada más apropiado que el incomprensible México (en algún lugar había leído que Yucatán descendía, etimológicamente, del Maya *Yuk ak katán* o *Ci u than* —«No te entiendo tu lengua» y «no te entiendo»— o *uh yu hthaan* —«Oye como hablan»—, o *Ci u than*) para acabar comprendiéndolo todo. Y prueba incontestable de ello era, para él, Anthony Quinn: danzarín griego, jeque árabe, pirata jamaíquino, impresionista francés y Papa ucraniano en su filmografía que —para cuando finalmente se lo veía en la piel de un revolucionario de nacionalidad mexicana como la suya— ya resultaba casi inverosímil, casi tan inverosímil como esa ciudad gigantesca suspendida sobre un lago de ruinas piramidales.

Lo recordó (recordó a ésta y a aquél) desde un avión lanzado hacia delante, pero de pronto aterrizando en un hotel y, después de todo, ¿no eran los aviones como impúdicos hoteles voladores?

En los aviones se extrañaban los hoteles, en los hoteles se extrañaban los hogares, y en los hogares se extrañaban los aviones.

Y en todos ellos él se había sentido un extraño en todos los idiomas: una *missing person* a la que nadie *misses* cuando se encuentra o desencuentra *à l'étranger* como un *strano*.

Y, OK, de acuerdo, está bien... No eran *todos* los idiomas; eran, apenas, los idiomas a los que había sido traducido *La Historia Imposible*: su último libro, en su momento, *también* ignorado por extranjeros pero de pronto —y por todas las razones incorrectas— en boca y ojos de todos y en todos los noticieros y telediaros de aquella ciudad de la que acabaría huyendo para así llegar

a este desierto.

Ese libro que, como fantaseó en su momento, resultó *no ser* el equivalente para él de lo que el '68 *Comeback Special* (ese programa de televisión que noches atrás había visto en reestreno conmemorativo en un cine de Abracadabra para matar el tiempo que lo mataba) *sí fue* para Elvis Presley. (Y, ah, pensó al pensarlo, cómo es que se le ocurrían semejantes ejemplos comparativos y maniaco-referenciales de recordador serial sin pausa. Tal vez de ahí su bloqueo y sequía. De la perversa paradoja de un géiser que no cesaba escondiendo, apenas, la imposibilidad de escribir porque, cuando no se escribía, se pensaba en que todo lo que se piensa puede resultar útil para escribir y, ah, toda esa nada suspendida en el aire, mitad agua y mitad vapor y apenas solidez. Y dónde estaba, por favor, el botón —el otro botón, el botón de un hipotético desacelerador de partículas— a oprimir para dejar de pensar así. Si a él, además, Elvis nunca le había interesado mucho. A él siempre, entre los contemporáneos de The King, le habían atraído mucho más las gafas cegadoras de Roy Orbison o las gafas de voyeur de Buddy Holly y alguien podría explicarle alguna vez el por qué —hay que verlo para creerlo— son tan irracional e injustificadamente caros los armazones y anteojos, ¿eh? Lo que más le *gustaba* de Elvis es que había muerto sentado en el baño y leyendo un libro sobre el rostro de Jesucristo y el Santo Sudario. No le parecía una mala manera de morir. No había muerte más íntima que ésa, pensaba. Y a él no le molestaría morir así: leyendo en el baño; aunque, tal vez, cambiaría el libro por uno mejor rogando por que, para entonces, ese libro no siguiera siendo su para él imposible de leer *Ada, or Ardor*.) El inflamable Elvis que entraba y salía por las puertas de su memoria. Elvis al que recordaba mientras les sirviese para recordar y, así, un par de minutos más de Elvis. Y así Elvis, ahora, en una pantalla en el respaldo de un asiento de avión: Elvis en una Las Vegas arrasada por vientos radiactivos y amarillos pero aún cantando que no puede evitar el enamorarse mientras a sus pies pelean dos blade runners de diferente modelo y generación.

Lo suyo en aquel libro (a diferencia de lo de ese ya no señalado sino pensado casi robótico reboot de Elvis, enfundado en cuero negro y con look de Terminator llegado desde un retro-mañana para reinventarse en 1968, cuando se estrena *2001: A Space Odyssey* y The Beatles comenzaban a fragmentarse en la turbulenta blancura de *The Beatles*) no fue un resumen de lo cantado hasta entonces para relanzarse a un supuesto futuro mejor mientras repasaba viejos éxitos para luego despedirse con «If I Can Dream». (Un porvenir que, en el caso de Elvis, finalmente no tendría tiempo ni lugar. Recuerda que, luego de aquello, Elvis había tenido una buena racha: el glorioso single «Suspicious Minds», un par de grandes álbumes de góspel y el formidable *From Elvis in Memphis*. Pero enseguida su despótico

mánager —temiendo que se le escapase— se lo llevó a la jaula dorada de Las Vegas y, después, Elvis se había ofrecido a Richard Nixon como «federal agent at large» para el Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs y combatir así los vicios promovidos por el nuevo rock. Y, a los pocos días, había insistido con ser «undercover agent» al FBI de J. Edgar Hoover. Y había engordado cantando «Amazing Grace» noche tras noche y envuelto en una capa y en un sudoroso loop de Las Vegas hasta reventar en Graceland.) No. Lo suyo había sido otra cosa. Nada de *reprise*. Pura reinvención original y sin precedentes. Algo que no se le había ocurrido a nadie, algo que no le había ocurrido a nadie. Él se había propuesto acelerar todas sus partículas —adelgazar pero expandiéndose— desde un colisionador de hadrones para así convertirse en el sibarítico y shivarítico Gran Reescritor de Todas las Cosas del Universo. Así, la épica en los labios torcidos de Elvis —el gesto de quien recuerda quién fue y quién quiere volver a ser— poco y nada tenía en común con ese rictus de asco resignado en los suyos: algo tanto más parecido al frágil desprecio en la boca de Bill Murray (como quien mastica algo muy amargo) y a quien, más de una vez, le habían dicho que se parecía. Lo que equivalía a parecerse a nadie y a nada, pensaba él. El de Bill Murray era un rostro vacío de expresión pero desbordante de significado. Y lo más parecido a un inflamable y tiránico The Coronel que tenía él era el demandante fantasma envuelto en llamas de su hermana Penélope. Así, Elvis explotó físicamente para estar en todas partes mientras que él sólo consiguió implosionar creativamente para ya no contar en ningún sitio y ya no escribir libros voluminosos —o de cualquier talla— y acabar desvaneciéndose, descatalogándose. Como ahora el siempre dispuesto y disponible en toda física o virtual *record store* Elvis se desvanecía para él y para ya no aparecer en su memoria, a no ser en la encarnación de uno de los tantos spots publicitarios de sus padres flotando en YouTube. En aquel filmado en el Caesars Palace: su padre como un sinuoso Elvis y su madre como una espasmódica Ann-Margret, patrocinados por una marca de whisky. Uno y otra como paradigma de la pareja cool navegante en velero antes de convertirse en guerrilleros fashion volando por los aires.

Así que, *all shook up*, en el lobby de ese hotel mexicano no recordado pero sí inolvidable por todas las razones incorrectas (un hotel cuya categoría no se medía en estrellas sino en meteoritos y que, sin embargo, no era como ese hotel cósmico y Louis XVI al que llega Dave Bowman al final de *2001: A Space Odyssey*), donde venden postales de los ahorcados y pintan de marrón los pasaportes.

Un hotel que —a diferencia de los de Manhattan, que tal vez piensan que de ese modo evitan que más de un huésped se arroje desde las alturas enloquecido luego de intentar en vano comprender el funcionamiento de esos grifos de diseño moderno o de esos televisores no inteligentes pero sí poniendo a prueba la inteligencia de sus usuarios— tiene ventanas que *sí* se

abren. Y que, al abrirlas, él no puede hacer otra cosa que pensar (lo mismo que se piensa en los hoteles con ventanas herméticas como las de los aviones) si la altura será suficiente como para...

Y, en su habitación (aquí son todos tan pequeños de tamaño y tan bajos de estatura), la casi infantil cama de una plaza revuelta como una plaza luego de una última corrida (la mujer que apenas conoció abajo en el bar y que aquí arriba toreó entre las sábanas y conoció más o menos del todo, maldita la mala hora en que la conoció, porque acaba de irse no sin antes destriparle la billetera) y el televisor encendido como equivalente del cigarrillo de después para alguien que nunca fumó. Y ahí, en la pantalla no muy grande pero enorme si se la compara con el tamaño de las pantallas a las que la gente se ha rendido en estos tiempos — pantallas que pronto tendrán el tamaño de una pupila—, volvió a ver lo que alguna vez vio en CinemaScope: una versión primera del hombre arrojando al aire un hueso de tapir y el hueso sube y sube hacia el cielo de África. Y él ya sabía lo que venía después y lo que sucedería a continuación. Porque lo vio tantas veces. Y aunque lo haya visto tantas veces volvía, como siempre, a quedarse clavado en ese canal esperando el milagro de la más formidable elipsis cósmica y transición de millones de años en toda la historia del cine. Y justo antes de que el hueso terreno mutase a metal espacial interrumpían el milagro con un spot publicitario. Una propaganda de teléfonos móviles. Y él no puede creer lo que ve, lo que *no* está viendo. Y el spot informaba de que dentro de ese ínfimo artefacto hay tecnología más sofisticada que la que llevó al hombre por primera vez a la Luna, sin darse cuenta de que lo que importa no es cómo se hace sino lo que se hace. Y después más publicidades, minutos y minutos de cosas a comprar y a las que venderse.

Y por un instante piensa en distraerse de todo eso masturbándose en homenaje a alguna de esas chicas de teletienda. Pero enseguida piensa, también, en que tal vez haya cámaras ocultas o espejos de doble fondo y así ni siquiera puede acabar eso: nada de *petit mort* y apenas sus ojos muy cerrados (como Jorge Luis Borges y Ezra Pound en aquellas fotos famosas y, agh, ¿habría algo, por favor, por piedad, que no lo llevase directamente a pensar en algo que no fuese más o menos literario?) y ahí se queda: matador matado en La Cornada.

Así que, mejor, OFF y las luces apagadas y las velas encendidas: esas velas de colores con imágenes de santos y diablos y esqueléticas vírgenes satánicas en llamas para conjurar maldiciones pero que de nada sirven a la hora de darle descanso a su alma condenada y a su cerebro poseído. A su mente demente que no para de redactar oraciones que nadie escucha y mucho menos lee; porque —aunque no pueda dejar de enumerarlas como si soplaran en el viento de los desiertos— ya no va a ponerlas por escrito para luego enumerarlas.

Oraciones que se escribían de a una para luego, también, ser leídas de una en una: pensando en cada palabra de ellas y considerándolas por separado y no, apenas, como lo que conducía a la siguiente oración. Oraciones que se le ocurrían con cada trago y hasta el último trago de la noche

(que es el primer trago a lamentar a la mañana siguiente).

Oraciones que no eran como una sucesión de vagones enganchados sino como un desfile de locomotoras sueltas.

Oraciones largas como gusanos mezcaleros y agujereadores que, de leerlas, se sabe por dónde empiezan pero nunca adónde irán a dar o a quitar.

Oraciones que —cuando tenía fuerzas, cada vez menos— garrapateaba en una libreta biji para que no se le escapasen; cortando sus colas para que no muriesen sino para que se regenerasen y hasta crecieran aún más con el impulso del signo del punto y coma: uno de sus signos favoritos y que de un tiempo a esta parte los idiotas utilizaban para hacer un guiño cómplice al final de sus estupideces breves en longitud y cortas de entendimiento.

Oraciones duraderas como plegarias a recitar pensando en que escribir largo era como leer y escribir corto era como escribir (y estaba claro que a él lo que más le gustaba era escribir leyendo) y en que tenía que poner esa idea en alguna parte si es que ya no la había puesto en parte alguna, ¿no?

Oraciones («¡Órale!»), exclaman los locales para indicar acuerdo o asombro como con un imperativo del orar a las animadas ánimas) como las que se dicen en México por los muertos que siempre le dan largas a la muerte y que nunca mueren del todo, porque es de su vivísima memoria de la que se alimentan los vivos por la noche del Día de los Muertos.

Y, ah, la tentación de morir en México. Como Steve McQueen. Como Joan Vollmer. Como Neal Cassady por —según el veredicto de un forense con casi jerga de ciencia-ficción y acaso superado por el estado del organismo que examinó— «congestión general en todos los sistemas». Como Lev Trotski, cuyo cadáver recién hecho había contemplado en una morgue de Coyoacán el joven y aún inédito Saul Bellow, quien había llegado allí aburrido de la «cansadora y viciada y chata y poco remunerante Chicago» en busca de «barbarismo, color, glamour y riesgo» y, seguro, pensando ya en que algún día iba a meter todo eso en un libro; porque para Bellow todo sucedía en el boceto de la realidad para pasar en limpio en la ficción. Como tantos otros extranjeros muertos allí acerca de los que se había documentado para ese libro que le habían encargado.

Porque morir en México equivalía a ganarse la más inmortal de las muertes (muertes usualmente accidentadas, muertes que certificaban la idea de la muerte como accidente definitivo y mortal) y a tener una patria post-mortem y fantasmal bajo el más lindo de los cielitos. Morir en México era como vivir para siempre en cualquier otro lugar del mundo. En México cobraba pleno y real sentido esa expresión de «sentirse de muerte» (la única manera de continuar *alive and kicking* en México era, sí, la de casi estirar la pata de tanto en tanto) equivaliendo al estar mejor que nunca en la vida.

Y volviendo al sitio en el que ya no seguía: él, en sus «buenos tiempos», se las había arreglado para congeniar lo mejor de ambos mundos: escribía corto, sí; pero escribía *mucho y largamente*

corto.

Escribía como si todos esos fragmentos fuesen piezas de un rompecabezas a decodificar. Escribía como si fuesen colisionantes partículas aceleradas a arrojar para su centrifugación en un artefacto de campos electromagnéticos. Escribía antes de eso para luego ver qué pasaba o qué *no* pasaba y que todo se convirtiese en nada más que un huracán de todo. Y entonces todas esas oraciones como el viento en las cortinas.

Y las ventanas abiertas y su habitación en el Hotel La Nada están en un segundo piso; ni muy alta ni muy baja. Ventanas especialmente pensadas para que las palabras saltasen desde ellas, como si fuesen rocosos trampolines verticales de Acapulco donde (se acuerda, se acuerda de tantas cosas inútiles porque alguna vez pensó que podían serle útiles para sus libros) estaba enterrado el nadador olímpico Johnny «Tarzan» Weissmuller, quien había nacido en lo que hoy es Rumania y bautizado como Johann Weißmüller. Y —más data de esa que se acumulaba en su memoria como archivos corruptos— quien pidió último y voluntariosamente que, mientras descendiera su ataúd en la tierra se dejase oír tres veces, como salvas de cañón, ese grito suyo. Grito en realidad grabado por un cantante de ópera de nombre Lloyd Thomas Leech (otra versión apunta a que sí era el grito de Weissmuller pero potenciado con sobregrabaciones de violines y aullidos de hienas) y que él una vez vio tatuado con forma de notas y pentagrama en el culo de una chica que solía lanzarlo cada vez que alcanzaba las ramas más altas y las lianas más fuertes de un orgasmo. Sí: «Aah-eeh-ah-eeh-aaaaah-eeh-ah-eeh-aaaaah!» en riscos a los que contemplar desde ventanas y desde los que se arrojaban esos clavadistas con cuchillos entre los dientes para disimular su desprecio hacia todos esos turistas con los pulmones llenos de humo de Acapulco Gold y, ah, otra vez la garganta dorada del *hound dog* Elvis (aunque le había expresamente prohibido a Elvis el que volviese pero, claro, sospechando que no se le podían dar órdenes a The King) en esa película mala y saltando desde La Quebrada. Todos esos clavadistas *always on his mind* y parecidos a puñales saltando desde las manos de dioses con demasiadas y poco utilizadas consonantes en sus nombres largos para estrellarse varios pisos abajo, en las puertas del inframundo llamado Mictlán. Y una vez allí, seguro, le gustaba creerlo, rezándole antes de saltar a su santa de cabecera del mismo modo en que él le rezaba a Ella, a su faustínica y moreliana Santa de las Piscinas. Diciéndose que todos esos gringos inflables como salvavidas con cabeza de pato que los miraban y les arrojaban dinero jamás sentirían algo parecido a lo que sienten ellos, en el aire cayendo como si ascendiesen.

Y así, órale y orando oraciones —el estilo no era más que todo aquello que quedaba en la orilla para ser recogido cuando bajaba la marea de lo frustrado y naufragado y ahogado—, a él se le ocurrían otras cosas.

Y ahí y a partir de eso y ahí mismito, en México, a él se le había aparecido una buena idea que,

bueno, no se le había ocurrido del todo a él pero sí se le había ocurrido a él recordarla y ponerla por escrito. Una idea con estilo y a su estilo: muertos subterráneos contemplando a los vivos en televisores de pantallas fantasmales. Y metió todo eso en un libro por encargo, metió tantas otras cosas ajenas que él hizo suyas en ese libro por encargo. (Y eso era lo que menos le había perdonado Penélope dentro de todo lo imperdonable: que él le hubiese robado a su amada Lina —y a esa performance que ella había escrito y dirigido y protagonizado en una cantina bohemia de Abracadabra— sus televisores de inframundo azteca, su MTV, su Mictlán TV: su muerte por una bala no perdida sino perfectamente orientada por la psicópata de Hiriz Karma a la hora fatal de encontrarla a ella, en la mañana de la boda interrumpida de Penélope con el comatoso Maxi Karma. Y, tiempo después, Hiriz ya convertida en monja-teóloga loca —quien en los tapes de sus conferencias decía cosas como «El Infierno existe porque su función es la de hacer al Paraíso aún más agradable de lo que ya es» y «Dios creó al mundo y ahí tienes al mundo. ¿Qué otra prueba necesitas de la existencia de Dios?»— había prendido fuego al monasterio manicomial Nuestra Señora de Nuestra Señora de Nuestra Señora de... en el que había muerto Penélope. *Hiriz, o la Ira* y, sí, de acuerdo: todo lo anterior sonaba como la incomprendible e imposible sinopsis de uno de esos venenosos culebrones tropicales de mil cabezas. Y, OK, él había metido buena parte de lo malo de todo eso en ese libro mexicano que le habían encargado. Y había metido también a la demencial familia política de la loca Penélope. Y a la ya mencionada Joan Vollmer y a William S. Burroughs que, hey, a él ya le interesaban mucho antes que, seguro, la tan adorada y mártir Lina siquiera supiese de ellos.) Sí, *sua culpa*: a diferencia del nabokoviano John Shade de *Pale Fire* —y para desesperación indignada de su fan parasitario Charles Kinbote al ver y leer que todo lo que él había contado sobre su enloquecido reino había sido ignorado en la composición de ese largo poema triste y pastoral de ultratumba— él *sí* había sacado buen provecho a todo aquello que *no* era suyo. Todo aquello que *sí* había sido de Penélope, pero que ahora era parte de un libro de él. Porque lo que le había sucedido a otro podía ser suyo de ponerlo en un libro. Nadie era dueño de la realidad pero sí podía poseérsela si se la convertía en ficción. Y de nuevo: él no era, como John Shade y según su creador, «el más grande de los poetas inventados». Mucho menos, a diferencia de John Shade, él podía ser citado como ejemplo de estabilidad familiar y amorosa y creativa. Pero sí había estado mucho más atento que el autor de esos pálidos y fogosos novecientos noventa y nueve versos íntimos y elegíacos. Y sí había escuchado y leído y visto con gran concentración todo lo que le había enviado y contado Penélope acerca de su abracadabrante odisea en Monte Karma. De hecho, había sido *muy* atento. Había *prestado* mucha atención. Y había *tomado prestado* todo sin ninguna intención de devolverlo. (Había sido como, de nuevo,

un Saul Bellow ya octogenario quien había exigido a los políticamente correctos que le presentasen a «el Proust de los papúes porque me encantaría leerlo». Ese insaciable y mal tipo y siempre vengativo y listo para tomarse revancha por escrito Bellow del que no hacía mucho él había leído su megabiografía en dos volúmenes una vez comprobado, claro, que a Bellow a sus cuatro años no le había sucedido nada remotamente parecido a lo que le había sucedido a él en esa playa de su infancia. Casi dos mil páginas narrando el mapa de un mundo que ya no existía, pensó mientras avanzaba. Un tiempo en el que intelectuales y novelistas y ensayistas eran los reyes de la creación e influenciaban en la naturaleza de su tiempo. Y él siempre se acordaba, y volvió a acordarse al leer la vida de Bellow, de esa línea del Génesis donde se leía que «En esos días había gigantes en la Tierra». Y así —leyendo la vida de Bellow que era también la obra de Bellow— él se había conmovido/deprimido viajando a una victoriosa era perdida para siempre. Tiempos que jamás volverían y en los que escritores e intelectuales se movían sobre la superficie del planeta como dioses triunfales mostrando los dientes y devorando con los ojos y los oídos todo lo que acontecía a su alrededor. Ahora no. Ahora todos aquéllos eran pretéritas reliquias de dinosaurios en museo —dinosaurios como los de antes: grises y sin plumas— a los que los visitantes miraban poco y a los que, ellos siempre al frente, daban siempre la espalda; porque lo que interesaba era meterlos en un selfie que no tenía ni tiene ni tendría nunca que ver con esas otras formas mucho más inspiradas de mostrar el *self* que eran Augie March y Moses Herzog y Artur Sammler y Albert Corde. Todos ellos pilotados por la memoria de Bellow funcionando para su dueño como un «motor terrible» y utilizado para juzgar y tener bajo su custodia «a todos los muertos y a los locos» porque «yo soy la némesis de aquellos quienes serán olvidados». Y allí, en la biografía de Bellow, se rescataban las palabras de uno de sus tantos álter egos en su obra, Charlie Citrine, cuando confesaba con orgullo: «He incorporado a otras personas en mí y las he consumido. Cuando murieron, las lloré con pasión. Y me dije que continuaría sus obras y sus vidas. ¿Pero no era también un hecho probado que había añadido su fuerza a la mía? ¿No les tenía ya echados el ojo desde sus días de gloria y vigor?». Y no, por supuesto que no: nada de eso era literatura del yo o auto-ficción. Ni siquiera eran novelas de ideas. Eran más bien ideas de novela. Un exquisito proceso alquímico, un arte oscuro y encandilador: tomar las células de la realidad y arrojarlas a un caldero y hacer con ellas algo sublime y embrujador. Interconectarlas con la ficción. ¿Cuál había sido el genio de Bellow? ¿Cómo funcionaba? Fácil de comprender pero casi imposible de conseguir: Bellow tomaba —tomaba por asalto— a personas dignas de ser recordadas y las convertía en personajes inolvidables dejando detrás sus cáscaras vacías y sus ropajes deshilachados. Bellow —quien entendía a sus novelas

como «cartas escritas por una personalidad secreta»— convertía a los pequeños y reales en apenas notas al pie de los gigantes ficticios que habían inspirado. Así, las falsificaciones suplantaban y se volvían más valiosas que los originales. Bellow no era un biógrafo y por lo tanto no estaba obligado a respetar al fondo del hecho por encima de la posible imaginación de la forma con que se contaba para contarlos. Porque ¿qué importancia podían seguir teniendo todas sus ex esposas y ex amantes y personas como Isaac Rosenfeld muriendo en su escritorio o Allan Bloom sucumbiendo al sida o Delmore Schwartz —quien había escrito ese poema que a él le gustaba tanto y donde se leía «¿Qué será de tú y yo (Esta es la escuela en la que aprendemos...) Más allá de la foto y el recuerdo (... que el tiempo es el fuego en el que ardemos)»— derrumbándose a las puertas de un hotel de mala reputación y con el corazón roto sacando la basura a una calle sórdida de Times Square? ¿Qué necesidad tenían todos ellos de incluso haber existido luego de que personajes tan verdaderos como Elías Zetland muriese en su escritorio o Abe Ravelstein sucumbiera al sida o Von Humboldt Fleisher se derrumbase a las puertas de un hotel de mala reputación y con el corazón roto sacando la basura a una calle sórdida de Times Square? Y el principio de la astucia y la malicia final de Bellow, claro, era la de que todos esos personajes narradores de los demás —todos esos álgos egos de Bellow por encima de los demás— no lo redujesen a él sino, por lo contrario, lo potenciasesen como escritor e intelectual a este lado de sus libros. De tanto en tanto —lo había leído en esa biografía colosal del coloso— alguno de los amigos vampirizados por Bellow había comentado su incomodidad y hasta su furia con el proceso en cuestión. A lo que el escritor respondió: «Yo pensé que te emocionaría el hecho de que me viese inspirado a posar mi mano sobre tu hombro y te recordase por escrito antes de salir lanzado rumbo a la Luna» para luego añadir, con un guiño de tahúr epifánico, un «¿Por qué no podremos perdonarnos los unos a los otros antes de volvernos inofensivos?». Y un crítico de renombre había justificado así sus trampas in/mortales: «El número de personas a las que Bellow lastimó probablemente no supera al de los dedos de un par de manos, mientras que con ellas ha deleitado y consolado y alterado las vidas de miles de lectores». Bellow con la coartada y la excusa —como uno de sus personajes y otra de sus transparentes máscaras, Moses Herzog— de ser «un prisionero de la percepción, un testigo compulsivo». Y lo bien —muy bien— que había hecho: ¿no estaban para eso los mortales, siempre listos y a disposición para ser más o menos inmortalizados? ¿No era mejor eso —ser pasado en limpio o en sucio, daba igual— que pasar por este mundo inmundo sin dejar más rastro que las obvias letras en ese lugar común que era toda lápida? ¿No era mejor acabar como dinámico y nutritivo buen *material* que como nauseabunda materia inanimada en descomposición? Así, Bellow —

quien está claro que no había sido el único; allí estaban también los extremos del mismo síntoma que eran Marcel Proust en todas partes o Vladimir Nabokov sobre todo en *The Gift* y en *Invitation of a Beheading*— tomando nota y calificando a sus contemporáneos y, luego de masticarlos, digerirlos por escrito. Bellow quien iba por ahí robando personalidades y anécdotas —al igual que Iris Murdoch, su contraparte femenina y británica— para hacerlas suyas en su obra como forma de amor ambiguo o de venganza sin atenuantes. «I'm going to get you!» era la amenaza favorita de Bellow. Y su gran revancha contra todo ofensor era perseguir y alcanzar y meter —*to get into*— en un libro y a su manera y a su imaginación y semejanza a quien hubiese osado cruzarse en su camino cometiendo el craso error y la imperdonable falta de intentar bloquear la marcha de su arrollador tren expreso. No importaba quiénes fuesen o el grado de influencia o importancia en su vida. Hijos problemáticos por la simple razón de ser hijos y ex esposas por el sencillo motivo de haber sido esposas y amantes a las que —ugh— seducía leyéndoles sus libros en la cama durante días. Enemigos intelectuales, porque se atrevían a no estar de acuerdo con sus ideas o —como en su momento acusó a Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke con su *2001: A Space Odyssey*— por pretender suplantar con «eso» a dramas no científicos/tecnológicos y sí humanísticos como *Othello*. Estudiantes de la variedad activista/hippie, porque lo cuestionaban mientras ofrecía alguna de sus muy bien pagas clases magistrales como «celebridad residente» de varias universidades. Psicoanalistas reichianos, porque no lo interpretaban a su voluntad y gusto. Y hasta algún camarero que lo hubiese atendido mal en su restaurante italiano preferido o por osar haberse referido a él como *Signore* y no —como Bellow le corrigió en el acto— *Professore*. De tanto en tanto, también, Bellow retrataba a alguien con su mejor perfil —por lo general una cónyuge flamante pero ya lista para ser cambiada por otra— como si con ello concediese una medalla por alguna buena acción en combate al luchar de su parte y bando. Así, Bellow viviendo de los vivos y honrando muertos —inmortalizándolos en sus libros, sí, pero impidiendo que descansan en paz— a la vez que bailando sobre sus tumbas con una pala en mano en lugar de bastón. Y, finalmente, Saul Bellow en su lecho de muerte: preguntándose y dudando en cuanto a si «¿He sido un hombre o un mal tipo?»; pero también, seguro, convencido de sí haber sido un gran personaje al que nadie salvo él estará a su altura para ponerlo por escrito, y mejor así, mejor así, mejor así...) Bien o mal pensado, él no había hecho más que el trabajo sucio que Penélope no se había atrevido a hacer. Lo suyo había sido un acto casi heroico, una forma de redimir por escrito todo aquello que Penélope había padecido en vivo y en directo. El Arte siempre había sido el Gran Cicatrizador a lo largo de la historia, ¿no? Y así —no con ese ánimo

pero sí casi autoconvenciéndose de que lo hacía con ese ánimo— había visto cuidadosamente las filmaciones que Penélope le envió desde Monte Karma como adjuntos de sus e-mails cada vez más alucinados. Y los y las había canibalizado —sus palabras y sus imágenes— con apetito famélico pero, también, con admiración y gratitud por los dones recibidos. Y había cambiado apenas (porque quería respetar el material original de Penélope pero *también* porque ya estaba todo allí y porque a él ya no se le ocurría nada) el apellido familiar. Y atenuando un poco la inverosímil realidad de ese clan loco con unos destellos de distopía postapocalíptica y existencial. Y, por encima de todos y de todo, a todo eso, él le había añadido su percepción infantil y distante pero por siempre próxima de México. El México de cuando él era niño y él viajaba allí con su mente y México lo recibía con un tumulto de sombreros con forma de volcán y máscaras luchadoras y calaveras danzantes y telenovelas veladas y disparos al aire siempre estremecido por terremotos.

Y, sí, añadió también un tumor proustiano (que resultó ser anticipatorio y, sí, el peligro de ciertas gracias es el de que a menudo devienen en desgracias) y a un niño espacial de nombre Estrellito, flotando en memoria de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado.

Y, finalmente, la parte suya y sólo suya, inventada y soñada pero tan inolvidable: él había añadido allí a Ella a la ya explosiva mezcla.

Ella como variedad única de clavadista: cayendo en y elevándose desde aguas azules y cloradas. Ella como una santa proponiendo su aproximación física y cuántica de lo que ella gustaba en llamar «Terrorismo Multidimensional de las Piscinas». Ella que proponía la búsqueda y hallazgo de una alberca definitiva como paisaje total, como *Imum Coeli*, como fondo del cielo: el sitio perfecto para los antiguos griegos y para los futuros extraterrestres.

Y era tan fácil sentirse inmemorial y memorioso y helenístico y cósmico allí, en México. Y, alien, sí, pero aun así nunca del todo extranjero. (Y también se acordó allí de ese otro escritor que había pasado por México o al que México le había pasado por encima. Se acordó de ese otro escritor porque a un escritor nada le recuerda más a otro escritor que un escritor. Los escritores —los escritores *de verdad*— eran como singulares células especializadas. Singulares pero de algún modo interconectadas, sí: *interlinked* y unidas siempre por similares y gestálticas terminaciones nerviosas a un todo. Y se acordó de ese otro escritor porque entonces acababa de releer un cuento suyo. Y el cuento era, por lo tanto, mucho más importante que la mención del volcánico y siempre a punto de ser extinto nombre de aquel que lo había escrito. Un cuento incluido en un libro con título que salía y provenía de un himno religioso que entonaban los pescadores de la Isle of Man mientras lanzaban sus anzuelos al mar en memoria y en honor de aquellos otros pescadores que fueron pescados en Tiro. Un cuento

que se llamaba «Strange Comfort Afforded by the Profession». Y el cuento —otro de esos cuentos que él no había leído antes de ponerse a escribir bastante parecido a como estaba escrito ese cuento— trataba exactamente de eso. No de una trama sino de un entramado: de la manera en que el nombre de un escritor invocaba inevitablemente al nombre de otro escritor. Y de cómo eso —cómo lo de esa profesión— confortaba y consolaba de un modo raro pero efectivo y agradecible a los que antes de escribir habían leído. Y que eran cada vez menos. Y que se iban extinguiendo como esas especies marinas asfixiadas por el plástico flotante de los cada vez más numerosos escritores que no consideraban parte de su oficio el acto de leer. Y, en ese cuento, se iba mencionando a uno tras otro —a Poe y a Mann y a Nabokov y a Proust y a Gógol y a Fitzgerald y a Flaubert y a Eliot y a Gorki y a Baudelaire, y todos ellos eran apenas algunos de los allí invocados— como quien asocia libremente ideas vía libre flujo de conciencia en un universo donde toda noción y reflexión sólo podían ir a dar a un apellido en portadas de libros, porque ése era su destino natural e inevitable. El extraño consuelo que ofrecía la profesión, sí. Y algo que, bien pensado, podría llegar a funcionar casi como antídoto a aquel *slightly-unhappy-constantly* del otro escritor al que no nombraba y al que seguía recordando: ese comprender que se era apenas uno de tantos, pero que no se estaba solo en la soledad. Aunque, sí, el autor de ese cuento hubiese acabado muy solo y mal: no suicida pero casi, «death by misadventure» según concluyó abiertamente el médico forense en su temprano certificado de defunción. Antes de eso —en el cuento que recién se había publicado en libro de manera póstuma— un escritor paseaba por Roma. Y buscaba y encontraba la casa en la que murió el poeta John Keats, quien, antes de morir, había dejado por escrito para su lápida —según sus seguidores, quienes atribuyeron su fallecimiento al efecto de malas críticas «en la amargura de su corazón» y a «el malicioso poder de sus enemigos»— aquello de «Aquí yace uno cuyo nombre fue escrito sobre el agua». «Mente meravigliosa quanto precoce mori in questa casa», se leía en una placa conmemorativa junto a la puerta. Y el personaje/escritor/narrador citaba en el cuento una línea terrible de una carta de Joseph Severn —uno de los testigos presenciales de la agonía de Keats— precisando que «su conocimiento de la anatomía interna le permitió el juzgar todo cambio con precisión e hizo aún más insoportable su tormento». Y —leyendo eso y pensando en que podía sentir su tumor dentro— él se dijo que pocos animales conocen más y mejor su anatomía interna que los escritores. Y ahí, desde esa línea trazada en esa carta y transcurriendo en Roma, fue donde su memoria dio un salto a esa otra habitación de ese otro hotel que ya había recordado: al Albergo Roma en Turín. A ese otro escritor mirando a una muerte con ojos de mujer y nombre de mujer, tirado en la cama. Tirado como

estaba él mismo, pensando en los ojos de una mujer sin nombre a la que había rebautizado como Ella: pronombre que podía funcionarle como nombre de pro. Ese escritor y él, tirados ambos, juntos pero separados por el tiempo y el espacio, unidos en su mala condición de excritores hechizados por mujeres. Ambos haciendo un gesto, sin palabras ni escritura. Ahí estaba el otro, no podía verlo pero sí leerlo: abriendo y mezclando en agua y bebiendo de a uno doce sobres con polvos para dormir y para no despertar, cerca de donde yacía la sagrada sábana del espectro sagrado más soñador y suicida de toda la Historia: la sábana fantasmagórica de aquel otro hijo perdido.) Y volviendo a acordarse de México y de su fantasma se acordó que allí todos eran médiums. Todos hablaban con el Espíritu Santo de tú a tú y con los espíritus no tan santos y con los que mejor no tener demasiada confianza. Los espíritus mexicanos que volvían a cara y calavera descubierta y que no podían entender esa mamonada de andar por ahí bajo pinches sábanas. Porque, sí, era algo tan poco mexicano el que una de las manifestaciones más frecuentes de los fantasmas pasase por el hacerse visible y adquirir cuerpo y masa bajo una blanca sábana terrena (¿sería ésta la misma sábana con la que cubren al cuerpo y la que se levanta para que los vivos identifiquen a esos muertos que ya nada tienen que ver con los vivos que alguna vez fueron y que ya no son?) y por destapar de mantas y cobijas al durmiente que soñaba sin saber lo que se hacía o se construía o se reconstruía.

Los fantasmas mexicanos cantaban y reían a carcajadas y bailaban y lloraban y existían y vestían de colores. Fantasmas disparados al aire. Fantasmas que eran eso que vivía en esa sonrisa que sólo se sonríe cuando se recuerda a un muerto al que se quiere cada día más. Mucho más incluso que cuando ese muerto estaba vivo, menos vivo de lo que estaba ahora él, cuando se sonreía y se cantaba a sí mismo un «Tender is the ghost / The ghost I love the most» y enumeraba fantasmas como enumeraba vientos y desiertos y epígrafes y aviones y oraciones y libros y ciudades y películas y chistes malos que a él siempre le parecían buenísimos y fragmentos, instantes, momentos.

Los fantasmas en los que había que creer antes si luego se quería ser fantasma.

Los fantasmas que no eran fotos en blanco y negro ni fotos en colores: que son como esas fotos en blanco y negro amorosamente coloreadas a mano.

Los fantasmas que, en ocasiones, hablan despacio y dulcemente, como si fuesen adultos dirigiéndose a niños y, sí, los muertos —aunque hayan nacido muy jóvenes— siempre serán mayores si se los compara con los vivos.

Los fantasmas que solían tener siempre tanta dificultad para comunicarse de manera clara y simple y directa con los vivos en lugar de andar por ahí dejando señales crípticas y mensajes ambiguos o necesitando de la ayuda de intermediarios que en la mayoría de los casos, cuando no

eran farsantes o estafadores, parecían padecer siempre de algún tipo de problema mental (y si existían los fantasmas, por qué entonces no existían también los teléfonos fantasmas, se preguntó él muchas veces; un teléfono fantasma desde el cual comunicarse con sus fantasmas y cuya línea nunca estuviese *muerta*).

Los fantasmas que nunca venían con manual de instrucciones claras: inmunes al sol y a balas de plata y a encantamientos antiguos; y todos diferentes, todos con sus propias reglas a obedecer o desobedecer.

Los fantasmas a los que había que conocer y reconocer y, finalmente, comprender.

Los fantasmas que, así, son al mismo tiempo el pasado de lo que fueron cuando estaban vivos y el futuro de quienes serán siempre y cuando aún viva alguien que los recuerde.

Los fantasmas que para Stanley Kubrick —filmando y reinventando *The Shining* para desesperación de Stephen King— eran criaturas optimistas porque finalmente «toda historia de fantasmas creía en que había algo más allá de la muerte» y que, de algún modo, la vida no terminaba sino que seguía no más fuese que para asustar acompañando a los vivos.

Los fantasmas que eran como las estrellas al mediodía: estaban ahí aunque no se los viese y a la espera de que cayera la noche para levantarse de sus camas y levantar sus sábanas.

Los fantasmas en los que no dudaban en creer escritores como Charles Dickens o Arthur Conan Doyle o Victor Hugo —acaso aquejados por una supuesta patología mental conocida como parafrenia fantástica, cuyos síntomas pasaban por los bordes de la fantasía y que no eran otros que los de una inspiración privilegiada y de la que no curarse nunca— porque, después de todo, ellos habían conseguido que miles de lectores creyesen en los sólidos y legibles espectros invocados por ellos con letras.

Los fantasmas que eran entidades no anticuadas pero sí vintage e inicialmente diseñadas para un mundo diferente al de hoy porque —como bien explicó Edith Wharton— «requieren de dos condiciones aborrecidas por la mente moderna: silencio y continuidad».

Los fantasmas que vuelven a los sitios que solían frecuentar orientándose como aves y peces y elefantes a fuerza de la más nostálgica y mnemocartográfica de las energías.

Los fantasmas que eran formas huérfanas que adoptaba la familiar imaginación.

Los fantasmas que —según algunos teóricos de la inmaterial materia— no serían otra cosa que «emanaciones» de la propia memoria. Reclamos del inconsciente: no olvidar, no cubrir con sábanas como se cubre algo que ya no se usa o no sirve, porque aquí viene, agitando esas cadenas de las que nunca sentirse liberado pero no, jamás, nunca, hasta que ni siquiera la muerte separe. Y no: no fue un sueño, no se lo ha inventado.

Pero, supone él, a diferencia de aquello con lo que se sueña, sí más o menos se decide lo que se recuerda o lo que se prefiere olvidar despierto del mismo modo en que se escoge invocar a un

fantasma o a otro. Y, también, lo que se elige recordar entre mucho de lo demasiado que se quiere o se quisiera olvidar. Y, de acuerdo, es verdad que casi siempre la salvación radicaba en aquello que se recordaba (que se aprendió), pero también había ocasiones en que la supervivencia dependía exclusivamente de aquello que se optaba por olvidar.

Así, hay maniobras distractoras, formas de evadirse de esa prisión sin barrotes ni límites que es la memoria y que —aun en llamas o en ruinas o bombardeada por una de esas enfermedades degenerativas— sigue allí. (Nunca olvidando del todo, siempre recordando algo porque — como había definido el mexicano Sergio Pitol, con quien se había cruzado en una feria del libro mexicana intercambiando una mirada de pasmo y pánico por estar allí, esa mirada de quien se pregunta sin respuesta qué se estaba haciendo entonces, entre esas multitudes que el resto del año ni siquiera miraban un libro de lejos— «La inspiración es el fruto más delicado de la memoria».)

De nuevo, con su pasado hecho pedazos, recuerda que ya lo dijo antes: inventar es recordar lo que vendrá. Recordar lo que pasó es soñar con los ojos abiertos. Y el olvido es al recuerdo lo que el insomnio es al sueño: un superpoderoso no-poder, una potente impotencia.

Así que aquí, como cuando inventaba o soñaba o escribía (después de todo un escritor no era más que alguien que dirigía o que intentaba dirigir a sus sueños hasta convertirlos en inventivos y precisos recuerdos), correspondía afirmar que el recuerdo está vivo y que el sueño es el fantasma.

Y, entre uno y otro, el memorioso médium mediando entre un medio y la otra mitad. Y así, advirtiendo a modo de entrada, que todo sucederá «En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme» y, por lo tanto, recordándolo todo el tiempo aunque no se lo mencione pensando, erróneamente, que eso era el olvido. La omnipresencia de ese nombre ausente que, siglos más tarde, varias localidades reclamarían como el suyo. Y, así, escribiendo y acordándose siempre de que se escribe para olvidar: para extirpar una determinada memoria y ponerla por escrito y convencerse de que algo que pasó vuelve a pasar en otra parte, corregida, mejor inventada y soñada y recordada. Y mejor escrita. Y leyendo y teniendo presente con tristeza que se olvidará la mayoría de las palabras que se han leído en el pasado (aun las más queridas y admiradas entre ellas) pero, también, sabiendo que es por eso que se las puso por escrito: para preservarlas, para poder recordarlas en el futuro, para así ser capaces de vivir y de revivir al releerlas. Eso era lo único que contaba: lo contado.

Todo tenía pasado, incluso el futuro: todo lo que tal vez se escribiría a partir de lo que estaba sucediendo. La escritura como la herramienta de la memoria, porque al leer se recordaba. Y se lo hacía siendo consciente de que su efecto era residual y nunca pasajero. Y de que, en más de una ocasión, aquello que se leyó con arrojo hace tanto y que se creía extraviado para siempre de

pronto regresaba para clavarse en la palma de la mano: dando un nuevo significado a sus líneas de la vida, de la fortuna, del final de un libro que recién ahora revelaba su verdadero y completo significado. Todo aquello que alguna vez se leyó a partir de lo que otro escribió y que ahora avisaba de que tenía —de que volvía a tener— algo para contar, una y otra vez, hasta comprenderlo y poseerlo.

La parte contada —compuesta por invenciones y sueños y recuerdos— que es la única que contaba en el final, en un lugar de Canciones Tristes o de Abracadabra que él no podía olvidar.

Y, apenas más abajo, lo que sigue que es lo que ya pasó.

Lo que se recuerda es, aquí, el contenido de una vida, lo que pasó y sigue pasando. [L]
[SEP]

Ahí está.

Acordarse del agítese antes de usarse, que no es otra cosa que el recordarse.

Una vida más muerta que viva (tan diferente de la vivísima vida de Bellow, aunque Bellow hubiese muerto hace ya años) pero aun así, todavía respirando.

Una vida fantasmagórica y larga como una oración a la que nadie responde.

La suya. [L]
[SEP]

De nuevo, una vez más, allá va y aquí viene, hace apenas días, de nuevo volando.

Él acababa de salir de un aeropuerto para entrar a un avión como quien entra a un sueño (y él no recuerda haber soñado nunca que volaba; pero sí recuerda haber soñado tantas veces que volaba en avión y, también, que en los aviones inventaba muchas de las cosas que luego aterrizarían en sus libros: los aviones eran para él el laboratorio y el experimento al mismo tiempo y en un mismo lugar, un lugar que no dejaba de cambiar de lugar, en el aire).

Entraba a otro avión en una secuencia de aviones con la inequívoca y cada vez más impuntual cadencia aérea de la no linealidad del antitiempo.

Un avión es un avión es un avión.

En un avión.

Estaba en un avión —éste— de esos que nunca se pierden en el aire con la frecuencia con la que se pierden los autos en la tierra. En un avión que contiene fragmentos de todos los aviones; como en esas suites-medleys beatlescas en las que lo que ya se oyó antes vuelve a oírse pero de otro modo y a otro ritmo: tomando carrera pero demorándose, con mucho *delay* de guitarras solistas, a solas, haciendo altos en lo alto.

Y se pregunta si Freud llegó a patentar algo llamado complejo de Ulises. Algo que podría definirse como la compulsión por convertir hasta al viaje más corto en larga odisea. No libre y asociativa y expansiva auto-ficción sino concentrada y turbulenta avión-ficción. Sí, lo que para Proust había sido aquella fiesta final en el palacete-hotel parisino de los Guermantes (que, había leído, «era algo mucho más precioso que una imagen del pasado, pues me ofrecía algo así como todas las imágenes sucesivas y que no había visto nunca, que separaban el pasado del presente, más aún, la relación que había entre el presente y el pasado; era como lo

que antes se llamaba una “vista óptica”, pero una vista óptica de los años, no la vista de un momento, no la vista de una persona situada en la perspectiva deformadora del tiempo»), para él lo era este último avión que contenía a todos los aviones y destinos posteriores y que ya presagiaba lo que vendría y a dónde llegar.

En realidad, hace unos minutos eternos, no había salido de ninguna parte y no había entrado a ningún lado.

Todo el trámite tuvo lugar a través de un no-lugar: un túnel. La maniobra de embarque, otra vez, para él prueba fehaciente de que la raza humana no estaba compuesta por seres más o menos evolucionados sino por infraorganismos incapaces de formar una fila ordenadamente y según el número de su asiento optando, en cambio, por precipitarse todos al mismo tiempo hacia esa puerta de embarque como si al otro lado, en lugar de un Airbus, esperase el último helicóptero saliendo de Saigón.

Pero ya pasó.

Ya estaba sentado y *fasten seat belt* y listo para lo que sea y venga. La sensación de ocupar un sitio en algo que es mitad escenario y mitad auditorio. La sospecha de ser un actor que no tenía más que una aérea línea por declamar, pero que, aun así, era una frase importante y vital para el argumento. Era la respuesta a ese eterno interrogante que no es el de ser o no ser —pero casi igual de trascendente y existencial— sino el de ¿carne o pasta o pollo o pescado?

Había escrito y descrito y vivido demasiadas veces esta situación, sí. Pero esa situación —la de subir a un avión que va a subir— no dejaba de fascinarle. Y cada oportunidad en que la vivía y la casi moría y la interpretaba era como si fuese un renovado debut y estreno. Un exitoso revival. Una nueva variación sobre una melodía clásica e irresistible que no por sabérsela de memoria se dejaba de silbar con nuevos arreglos. La aceptación de que de un tiempo a esta parte la hora del embarque sería, como mínimo y si había suerte, la hora de salida. La lentitud del ingreso de pasajeros y la previsible sorpresa de que el equipaje de mano nunca cabría en los compartimentos superiores. El cortés despotismo de la tripulación. El cierre de las puertas con un sonido neumático y la orden de apagar al menos por unos minutos («Por favor, sabemos lo que les cuesta hacerlo, se los rogamos, ¿sí?») todos los «artefactos electrónicos» hasta poder activar eso que se llamaba «Modo Avión».

Y ahí estaban todos (seres humanos que, si se lo pensaba un poco, no dejaban de ser también artefactos electrónicos y que se ponían en «Pause» o en «Sleep») de pronto sin saber muy bien qué hacer con sus pulgares. Sentados en filas, mirando al frente, en silencio, como en misa. Pensando en que no había nada más diferente a un teléfono encendido que un teléfono apagado. Sospechando que era mentira lo del riesgo de mantener sus teléfonos activos durante la maniobra (y ni siquiera suponiendo que era una forma de mantener la cordura entre el pasaje) pero que también era muy

probable que todo eso de Dios tampoco fuese del todo cierto. Y, claro, de nuevo, había mucho de liturgia en esta ceremonia. Ahí delante, la azafata haciendo ademanes con sus brazos, en una especie de danza ritual y aeróbica, siguiendo lo que le decía y le dictaba una voz por los altoparlantes. Y él sabía perfectamente que nada de los... ¿trucos para una más segura supervivencia?... tenía sentido alguno o práctica razón de ser. Y que lo único de todo lo que hacía la azafata que tenía algo de didáctica verdad incuestionable era esa manera brusca y ese sonido como de latigazo al cerrar las cortinas que separaban al infernal purgatorio de clase turista del celestial paraíso de Business y de First Class.

Aun así, existían los crédulos y los optimistas: los fans de *Lost* que en varios años nunca se cuestionaron el cómo era posible que tantas personas hubiesen sobrevivido a un accidente aéreo para acabar en el último episodio en una especie de iglesia mental o algo así. Y de nuevo, sí, estaban los que, como en la iglesia, observaban muy atentamente. Y estaban los que —como en la iglesia también— no miraban pensando en cualquier otra cosa, quizá por pura superstición, diciéndose a sí mismos cosas como «Si no sé cómo manejarme a la perfección ante una eventual desgracia, esa desgracia no se hará realidad para ponerme a prueba y...». Del mismo modo, él alguna vez estuvo convencido de que la mejor manera de conjurar catástrofes era ponerlas por escrito, volverlas ficción y así desactivándolas en la no-ficción.

En cualquier caso, unos y otros y él jamás han pensado tanto como ahora en la muerte. En la posibilidad de un Más Allá (había leído que Vladimir Nabokov se refería a ese territorio como *potustoronnost* o *потусторонность*: nombre derivado de un adjetivo para intentar delimitar aquello que sólo se hallaba al «otro lado» de todas las cosas y que, según su viuda, Véra Nabokov, había sido El Tema que «satura todo lo que escribió»; y así, en *Pale Fire*, a John Shade conversando con Charles Kinbote, nada le sorprendía menos que el que si «La vida es una gran sorpresa. No veo por qué la muerte no haya de ser otra mayor»). Los aviones eran muy buenos para eso. Para concentrarse en la posible existencia de un Dios de todos (de cuya presencia o no Vladimir Nabokov afirmaba tener información tan privilegiada como confidencial) o, en su caso, en la permanencia de *holy ghosts* privados. (Y —por encima de todos y entre todos ellos— estaba el de su hermana menor pero enorme: Penélope dentro de su cabeza, como un dolor, como una jaqueca demandante, como el tumor de un tumor. Penélope muerta cada vez más viva para él y a la que a veces pensaba como a uno de esos vengativos espectros de terroríficas y muy exportables películas orientales: el pelo largo y mojado y escarlata cubriéndole el rostro en blanco y negro. Otras, en cambio, Penélope se le aparecía como una desvalida alma en pena que, de acercarse demasiado a ella, tenía la capacidad de detectar puntos débiles y no hacía otra cosa que rodearlos con un lápiz rojo hasta perforar la página. Él pensando en

Penélope y Penélope diciéndole cosas con la atronadora voz secreta de los muertos. La voz que sólo escuchan aquellos que el muerto quiere que la escuchen. La voz en una frecuencia secreta, como la de esos sonidos que sólo oían los perros o su Tío Hey Walrus al final de la última canción de ese disco. El resonar de esas cosas penelopescas que podrían estar en boca de los espectrales personajes de los libros de ella. Cosas como las cosas que decía Penélope. A saber, a oír, su voz, Penélope hablando, hablándole: «Los muertos de La Muerte y la muerte de Los Muertos... Cuando muere alguien a quien quisiste y sigues queriendo, es como si respirases su muerte y La Muerte entrase en tu vida. La Muerte: la única cosa que todos los vivos tendrán en común. Ahí. En el aire que rodea al muerto. Su último aliento aspirándose en todas partes. Contagioso. Como un germen. Como una bacteria. La Muerte cuya ropa es un patchwork de muertos. La Muerte que no es una intrusa sino el centro magnético al que van a dar todas las cosas de este mundo pero que, antes, se mete dentro de ti y se queda a vivir ahí. Y así, aunque estés vivo, todo el tiempo te estás muriendo y truenos y rayos y...».) Afuera, al otro lado de esas ventanillas ovoides y más propias de un submarino que de una aeronave, llueve como en el primer día del Diluvio por la noche, como en un arca embrujada.

Y —cuando el avión se pone en movimiento, primero despacio, recorriendo kilómetros antes hasta encontrar su posición en la última de las pistas, y entonces el aumento bestial de la velocidad y el despegue— él se dispone a disfrutar de eso que, a falta de un nombre mejor, ha dado en llamar El-Momento-Inverosímil-Que-Sin-Embargo-Sucede. Las gotas de agua contra la ventanilla del avión de pronto trazando líneas horizontales hacia atrás y desapareciendo y secándose por la aceleración (y recuerda a una de sus abuelas diciendo que morirse e ir al cielo debía ser algo parecido a eso: «Todas tus lágrimas se esfuman mientras corres y corres cada vez más rápido y subes y subes cada vez más alto hacia el Reino de los Cielos». Y a él le daba pena el comentarle que si lo de allí se llamaba «Reino de los Cielos» era porque allí, también, habría vasallos y esclavos y diferentes niveles no de vida pero sí de muerte). Ese instante mágico en el que toneladas de metal y plástico y carne y hueso y combustible se separaban del suelo. De pronto, inexplicablemente y por más que se lo hubieran explicado varias veces, vuelve a volar. Está por encima de toda tormenta y abre los ojos y allí fuera brilla un sol perfecto.

Su nombre, mientras esté en lo más alto que jamás estará, es 3C.

En First Class, cortesía de las millas acumuladas y del overbooking. Atrás, a sus espaldas, al otro lado de esa cortina, se oyen gemidos y ronquidos y erupciones gaseosas y llantos de bebés. Cada vez hay más gente en el aire cada vez más asfixiante de los aviones. La democratización y socialización de los cielos donde todos vuelan por un puñado de billetes arrugados y vestidos

como de entrecasa (el equivalente nómada a la auto-ficción sedentaria donde todos escribían sobre sí mismos sin pensar primero si tienen algo bueno para ser contado de una buena manera o si en verdad les será de algún provecho salir de casa e irse lejos) sólo para poder tomarse autofotos a larga distancia y para conocimiento de conocidos y desconocidos. Otro de los tantos errores de predicción de la literatura de anticipación y poco y nada que ver con la envidiable soledad flotante del doctor Heywood Floyd en ese transbordador, bailando un vals rumbo a la estación espacial, su pluma flotando en una cabina vacía. ¡Ahora todos iban al cielo sin necesidad de morirse antes! ¡Todos tenían el poder de volar! ¡Todos volaban todo el tiempo a cualquier parte siempre y cuando fuese barato! Y lo hacían olvidando dónde habían estado apenas de regreso en casa. Y no recordando —cada vez que se sometían a los inseguros controles de seguridad— eso de que no se podía pasar con botellón de agua o perfume de dos litros, de que tenían que quitarse abrigos y cinturones y zapatos, de que debían depositar en la bandeja todo objeto metálico, de que había sacar laptop del equipaje y ponerla por separado. Olvidando todo eso y así demorando a todos; porque lo que en verdad querían era que *todos* fuesen conscientes de su persona y de que iba a volar y a pasársela caminando durante todo el viaje por los pasillos del avión enfundado en un uniforme de gimnasia fluorescente con pantuflas a juego. Y ya todos empezaban allí atrás a llenarse de alcohol volador y al aterrizar seguirán bebiendo y haciendo todo eso que no les dejaban hacer en casa y dónde está el McDonald's más cercano, por favor. Y esas tribus familiares de judíos ortodoxos (todo su respeto hacia ellos, aunque él fuese el menos ortodoxo de los judíos y sólo entrara a sinagogas cuando llovía) que no vacilaban en tomar por asalto ese espacio suyo por unas horas. Ese asiento que tanto le costó conseguir o pagar junto a una de las puertas de emergencia ahora superpoblado por todo ellos: levantándose una y otra vez para rezar, bamboleantes y por turno, hombres y mujeres, dejando a sus bebés en el suelo y a sus pies mientras se metían en el baño para luego recitar lo que correspondiese al salir de allí. Tal vez eso de «Bendito eres Tú, Señor, Dios Nuestro, Rey del Universo, que has formado al hombre en sabiduría y creaste en él muchos orificios y tubos huecos...». Y lo que más le irritaba a él era el estado de esos libritos portátiles en los que leían semejantes plegarias: la portada impresa en el mismo papel que el de las páginas y las páginas dobladas y manchadas con lo que parecían ser efusiones infantiles. Y entonces él se sentía tan tentado de extraer de su bolso de mano su flamante ejemplar de *Ada, or Ardor* (especialmente adquirido para ver si esta vez sí podría leerlo, si se dejaría leer por él) y recitar una y otra vez aquello de «Tiempo Puro, Tiempo Perceptivo, Tiempo Tangible, tiempo libre de todo contenido, contexto y comentario corriente» como si se tratase de un único pero inapelable mandamiento. Y cuando, finalmente, él se quejaba a los rigurosos seguidores de la Halakhah pero a los que nada parecía preocuparles menos que su persona éstos lo miraban con ojos húmedos de soberbia humildad y le decían que también rezaban por él. Y él les respondía que no se preocupasen por su alma, que con que no le pusiesen sus culos en la cara

mientras se mecían y oscilaban ya se daba por hecho y se consideraba bendecido por Jehová y casi como si hubiese alcanzado la Tierra Prometida aunque estuviese en el cielo. Y les decía que estaba muy mal eso de convertir un avión en lugar de un solo culto; porque allí arriba todos querían creer en lo mismo, en las mismas marcas. En que Boeing o Airbus habían hecho las cosas bien y en que, por lo tanto, nada malo podía pasar; y en que, de sí pasar algo, eso de inclinarse y poner la cabeza sobre las rodillas, como rezando el más contorsionista de los credos, podía servir de algo.

Y sí: él llegó a vivir, cuando era un niño, los últimos tiempos en los que uno se subía al avión con sus mejores galas y modales, como si se fuese uno de los contados y privilegiados comensales a una fiesta en las nubes. Años en que volar era una rareza, una excepción, un momento a recordar y a no olvidar nunca. Se viajaba para ver y tocar cosas que hasta entonces sólo se habían contemplado en películas o en fotos o en libros y, antes, en precisos grabados o ilustraciones o cuadros o en detalladas novelas, en esos capítulos intermitentes que interrumpían la acción con descripción casi documental.

Ahora ya ni siquiera hacía falta moverse: se podía flotar a través de internet siguiendo el río invisible de cámaras que lo registraban todo en todas partes y, si finalmente se optaba por moverse, era sólo para poder insertarse allí: en fotos indiscriminadas y con el rostro desencajado por el esfuerzo de ese brazo extendido y sosteniendo un palo con un teléfono en su extremo. Y la persona siempre en primer plano con el paisaje o lo histórico como elemento secundario para transmitirse en directo y despertar la envidia de otros —pero también dar lástima con enfermedades imaginarias o inventarse suicidios o seducir a larga distancia— sin nada mejor que hacer que seguir las trayectorias de los demás. Atrás había quedado el delicioso tormento de las diapositivas al regreso del periplo: cuando cada click se pensaba mucho, cuando cada vista era como una pieza valiosa cobrada en un safari secreto, cuando lo que daba prestigio no era el rostro propio sino la pirámide o la catedral o la muralla o el rascacielos. Y, ah, esa maravilla que eran las hojas de contactos a investigar con una lupa de detective no privado sino íntimo. Y no: ya nadie se conmovía demasiado al recibir esas postales que marcaron su propia infancia. Esa infancia que continuaba enviándole telegramas que él, siempre a la espera, recibía en los momentos más inesperados. Esa infancia que tenía dos caras opuestas pero complementarias, en un mismo A-side, como las infancias de McCartney & Lennon en «Penny Lane» y en «Strawberry Fields Forever»: una que se evocaba realista y en detalle y otra como difusa y entre nieblas de colores. Ejemplo ejemplar: la Tierra, azul y blanca y marrón y redonda flotando en el espacio y fotografiada desde la Luna para la portada de aquel número de la revista *Life* —como alguna vez se había flotado en el interior de madres-naves con todo el pasado por delante— y provocando en niños y adultos de entonces el vértigo de saberse ahí dentro pero ahora viéndolo desde el más

afuera de los afueras. (Y él vio esas fotos en esa revista luego de seguir la transmisión del alunizaje por televisión y entonces se dijo «Yo quiero escribir algo que se lea así, que se vea así». Algo que siempre se intuyó pero que jamás se había expresado. Algo que fuese merecedor de esos *nasaplausos*: esos emocionantes aplausos de televisión, pero como de película, desde la sala de mandos en la NASA de Cabo Cañaveral. Y, por supuesto, su adorada Maestra de Actividades Artísticas les había encargado una redacción a partir de la hazaña de la misión *Apollo 11*. Y él había optado por entregar algo con selenita tímido que espía a los astronautas pero no se muestra ante ellos y por aclarar que le parecía mucho más admirable el volver de la Luna que el ir a la Luna y, ah, se había sentido tan escritor al haber precisado eso. Mientras que Pertusato, Nicolasito, claro, había preferido algo emotivo y lleno de imágenes poéticas en cuanto a «navegar un océano no de estrellas marinas sino de estrellas espaciales» y se había ganado a todos y vencido a él.)

Ahora, apenas algo de esa vieja magia de viajar persistía en muy pocos aviones manteniendo la First Class en la Business Class que era como si recordase no del todo exactamente cómo había sido su clase superior. Allí, sobrevivía esa expectativa de un «Estoy aquí yendo hacia allá». Y de un «Estoy cómodo y tengo mucho espacio para las piernas y muchos films para elegir pero casi todos indignos de ser seleccionados».

Y sorpresa: en este vuelo alguien había tenido la inspirada a la vez que obvia idea de programar juntas *Blade Runner* y *Blade Runner 2049*. Y, sí, se dice que va a volver a ver la primera y ver por primera vez la segunda; aunque lo cierto es que de un tiempo a esta parte sólo ve películas en el aire de ninguna parte, entre la *departure* y el *arrival*: películas que no vio y que jamás vería en tierra firme.

Y tal vez se sentía eso en First Class (eso de estar yendo, esa trascendencia, ese formar parte de la raza elegida) porque, en caso de una catástrofe aérea, estadísticamente, los asientos más cercanos a la cabina de los pilotos eran aquellos en los que había menos posibilidades de vivir para seguir sumando millas. En primera clase se embarcaba primero y se desembarcaba primero y se moría primero y ningún problema con eso: porque la clave estaba en ese jerarquizante *primero* que hacía aún más consciente de que todo podía terminar en cualquier momento consecuencia de una pequeña falla mecánica que ni la anaranjada memoria fatal de la caja negra acabaría revelando.

Y ahí estaba él ahora.

En primera clase y por primera vez rumbo (y rezando por no llegar nunca; por que suceda cualquier cosa por el camino) a otro país. A un antiguo país extranjero donde hacían las cosas no de manera diferente sino que hacían las cosas que él de ninguna manera haría, ahora o nunca. Y las

hacían así desde siempre. Y teniendo él muy en claro que ése era el tipo de país extranjero donde resultaba muy fácil perder el pasaporte (o que ya no hubiese espacio entre tantos sellos de entradas y de salidas imposibles de descifrar) y quedarse ahí para siempre, acostumbrándose o no (más bien no) a esas inmemoriales cosas diferentes (forma más o menos elegante de decir que se era violado, de nuevo entrando o saliendo, cada vez que se cruzaba la frontera). Cosas de esas que los locales venían haciendo desde que arrancaban corazones y, todavía calientes y vibrantes, los mordían hasta romperlos para luego escupirlos pirámide abajo. Ahí iba él, latiendo como una ofrenda. Un *go-between*. Un entrometido. Un intermediario. Un médium entre el fantasma de su hermana Penélope y los zombis que la atormentaron en vida y la condenaron a la hoguera ardiendo en la cumbre borrascosa de su locura de vértigo. Penélope de la que, de nuevo y siempre, no quiere acordarse ahora pero... (Penélope apareciendo primero como una pura aura sónica y monolítica y negra y sin palabras para enseguida mutar a helterskélitico grito pesado —«Look out! 'Cause here she comes...»— refiriéndose a él como a su «Mal Hermanito» y ordenándole que «No tomes el nombre de un fantasma en vano». Penélope —en uno de sus tantos monólogos manicomiales, durante alguna de sus visitas— refiriéndose lateralmente a sus padres y a su hijo y explicándole que «M. R. James, quien les dedicó tantos grandes cuentos a los fantasmas, cuando le preguntaron si creía en su existencia, respondió que “Estoy preparado para considerar toda evidencia y aceptarla si ésta me satisface”. Y James Matthew Barrie, el creador de Peter Pan, escribió que el único fantasma que creía posible era “el de las madres jóvenes” regresando desde el otro lado, para vigilar cómo les estaba yendo a sus hijitos... Me temo que no es mi caso, aunque nada desee más. Y, desde ya y desde siempre, no fue el caso de nuestra madre. Su fantasma posiblemente esté vagando hoy por discotecas y vernissages y desfiles de modas... Y tanto James como Barrie cometen un error comprensible pero imperdonable: el de suponer que al fantasma se lo comprende y anticipa a partir de los sentimientos y acciones de los vivos y que están dispuestos a dejar algún rastro claro e incuestionable. Sobre todo si no lo dejaron cuando estaban vivos o eran imposibles de justificar sus actos, cuando iban de aquí para allá, perdiendo un aliento que jamás imaginaban podía llegar a ser el último... No: el fantasma no hace otra cosa que magnificar las faltas que se tuvieron en vida y la muerte es la gran ausencia omnipresente. El fantasma es el más complicado de todos los monstruos: porque es alguien que vuelve a uno. Alguien al que uno conoció en vida —los fantasmas de desconocidos no tienen ningún interés real porque no fueron reales para uno cuando estaban vivos— y al que tal vez se quiso o se detestó hasta la muerte. De ahí que los fantasmas sean materia volátil, nitroglicerina ectoplasmática. Un reactivo

hipersensible. Como una de esas pastillas efervescentes que recién burbujan al combinarlas con el agua de los vivos quienes acabarán bebiéndolos. Así, mejor, no molestarlos ni invocarlos mediante tableros ouija aunque exista en ello una peligrosa tensión, una tentación arriesgada, un amor teñido de soberbia: las ganas de volver a alguien a quien ya no puede verse. Alguien que, pudiendo estar lejos y más allá de la muerte, tiene la infinita ternura de seguir ocupándose de los vivos, siempre tan necesitados y demandantes. Y es de esas vitales ganas de las que se alimentan los fantasmas. Los vivos son el combustible de los muertos. Los muertos que son la verdadera y vociferante mayoría silenciosa. Los muertos que, al morir, como ventrílocuos imperfectos, pareciera que casi obligan a los vivos a decir eso de “Así es la vida” cuando en verdad los muertos piensan que los vivos deberían decir “Así es la muerte”. Y entonces, a partir de ese malentendido, los vivos comienzan a pensar estupideces más que improbables como “Está ahí arriba... por fin junto a su querida o a su querido X, velando por nosotros” cuando nada les interesa menos a los muertos que los vivos o los muertos que alguna vez estuvieron vivos. La nunca del todo admitida necesidad de que el Más Allá exista es la de mudarse a un sitio en el que nadie conozca a nadie... Los muertos sin dueño a los que los resurreccionistas victorianos consideraban de su propiedad; porque un muerto sin familia sólo podía pertenecerse a sí mismo pero no tenía voz para afirmar cuál era su voluntad, la voluntad que venía después de la última voluntad. Los muertos a los que, en una carta, Thomas Jefferson casi acusaba injusta y erróneamente de “no ser siquiera cosas” y que no poseían personalidad o voluntad alguna. Por lo contrario, los muertos son aquellos —no *aquello*— que siempre están no por debajo sino por encima de todas las cosas de este mundo. Los muertos con los que al final pasa lo mismo que con los vivos: no está del todo claro que lo estén. Que estén muertos o vivos. Los muertos que no es que parezca que están dormidos sino que no pueden despertarse. No es lo mismo... No es lo mismo... Y los vivos que no dejan morir a los muertos, no les permiten descansar en paz. Los vivos son los despertadores de los muertos porque no dejan de recordarlos y de releerlos. Y así, por fin, al despertarse, cansado de que no lo dejen morir en paz, un muerto es un fantasma. Y suelen estar de muy mal humor, claro. Y, contrario a lo que se piensa, no vuelven para vengarse de lo que sufrieron en vida sino de lo insufrible que les están haciendo la muerte. De ahí que no sea lo más conveniente pensar mucho en ellos. No hay que sobrealimentarlos, porque entonces los fantasmas pueden engordar demasiado y eso no sería sano para ellos. Sería indigestarlos con la imprecisión de recuerdos que no se corresponden con lo que fue, con demasiada azúcar y sabores y colorantes artificiales para que ellos luzcan mejor de lo que jamás fueron. Es entonces cuando los fantasmas se

rebelan contra tanta dulzura empalagosa y se vuelven ácidos y amargos y vomitivos y vomitantes. Así que, mejor, dejarlos que vaguen, tan delgados y translúcidos, a sus anchas. A lo ancho y largo de ese tiempo elíptico de los fantasmas. Ese tiempo que es el mismo tiempo de los sueños y de esos sueños que son los libros. Los libros que, según los sabios árabes, nunca deben escribirse de noche porque son dictados por espectros; los libros que fantasmalmente se caen de los estantes y quedan abiertos en una página con un párrafo que lo explica todo. Y, tal vez, de ahí el que más de un fantasma elija a los libros, señalando páginas y líneas y palabras, para comunicarse con sus seres queridos o sus seres odiados o con esos desconocidos a asustar y que se han mudado a la que alguna vez fue la casa del fantasma. Por eso, permitirles irse, no atarlos a nuestra memoria con esas mismas cadenas que agitan. Y sólo muy de tanto en tanto reprocharles su ausencia; porque paradójicamente el mejor fantasma es aquel que nunca vuelve. Como Heathcliff culpando a Cathy. Acusándola de haberlo abandonado. Reprochándole el no regresar de la muerte para atormentarlo y por fin haciéndolo recién en la última página de su vida... Sólo así, tal vez, se los pueda mantener a raya. Haciéndoles sentirse culpables. Haciéndoles saber a los fantasmas de los muertos que, después de todo, no son tan importantes y que se han rendido y que se alejaron de aquí en retirada. O, por lo contrario, quién sabe, hacer que se sientan omnipresentes y exigidos hasta que se cansen de volver, de tenerlos en todas partes. Incluso sobre el cuerpo de los vivos, como esa pulsera de amatistas que enhebró Charlotte Brontë con los cabellos trenzados de sus enterradas pero siempre en la superficie hermanas Emily y Anne: escritoras tanto más interesantes que ella pero cuyas historias y memoria ahora le pertenecían y eran reducidas a su versión del asunto como, seguro, yo seré reducida por ti, mal que me pese, aunque segura de que te pesará a ti más que a mí, Mal Hermanito... Ah, mejor dejar en paz a quienes no descansan en paz. Mejor pensar menos en los fantasmas y más en la casa embrujada. El fantasma es el autor, pero la mansión fantasmal es la obra. Lo que vale, lo que importa, lo que contiene y convoca eso que... cómo es que le dices tú... ¿el palacio de la memoria?... No es casual, pienso, el que la novela no se llame *Heathcliff & Cathy*. La novela tiene nombre no de personas sino de casa, Mal Hermanito mío. La novela se llama *Wuthering Heights* y es por eso que a los amantes protagonistas jamás se les pasa por la cabeza la idea de irse de allí, de fugarse juntos para poder ser felices en cualquier otro lugar. Lo mismo me ocurre a mí. No puedo irme de ese libro. Y será desde allí, desde sus habitaciones y desde los páramos que la rodean, que me oirás cantar cuando ya no esté de este lado de las cosas. A diferencia de Cathy, yo no soy Heathcliff, no. Yo soy *Wuthering Heights*». Y cuando Penélope se ponía así de

explosivamente pesada él —quien creía que desear vivamente creer en fantasmas no era lo mismo que creer en fantasmas a muerte— sólo podía pensar en desactivarla. En cortar sus mentales cables rojos y azules, con un «No me vengas a mí con fantasmas, que yo nací clínicamente muerto y, por lo tanto, habiendo estado al otro lado, sé mucho más que tú sobre el tema, y es por eso que te mueres de envidia por mi primera muerte, nena. Y más y mejor aún: nací unos minutos antes de medianoche y morí justo a la hora 0 y resucité minutos después... Por lo que llegué aquí ya siendo ficción primero y realidad después y enseguida gran historia personal, que es algo así como una mezcla de las dos cosas... Imposible superar eso, ¿no?». Entonces —a decir verdad la parte acerca de las coordenadas temporales de su nacimiento eran pura invención suya; pero sus padres no estaban ahí para cuestionárselo y, después de todo, la tarea de un escritor era «mejorar» la realidad, a la que a veces pensaba como a *la fealdad*, y «When the legend becomes fact, print the legend» y todo eso, ¿no?— Penélope por fin se callaba. Y, ahí sí, Penélope lo fulminaba con mirada de Cathy y silencio de Heathcliff y, por una vez, quedándose sin palabras. Breve victoria suya a la que él mismo derrotaba porque, habiendo bebido y aspirado de más, a continuación lo estropeaba todo siguiendo con un «Y aunque no lo creas allí me encontré con tu querida Emily Brontë y me pidió que te comunicase que no habías entendido nada de su libro y que le parecía muy bien que no fuese ella y sí Jane Austen quien apareciese en el billete de diez libras porque vendía más y mejor». Entonces Penélope le sonreía con desprecio y él —con la parte de su acelerado cerebro que aún continuaba razonando con cierta corrección— se decía a sí mismo que nunca había necesitado más de los oficios de un buen editor que cuando discutía con su hermana.

Pero ahora, Penélope (sí, era fácil para ella señalar a su obra como sitio clave y decisivo; porque los hechizantes personajes de sus libros estaban, para sus fanatizados millones de lectores, más vivos que sus propios padres) estaba muerta. Y Penélope era otro de sus fantasmas. Y cómo era eso en lo que creía y en lo que no creía el Timofey Pavlovich Pnin de Vladimir Nabokov. Ah, sí: Pnin no creía en un Dios autócrata pero sí, vagamente, en una «democracia de fantasmas» en la que las almas de los muertos se organizaban en comités en sesión continuada para supervisar los destinos de los vivos. De ser esto verdad, entonces para él Penélope era el más autócrata de los fantasmas. Penélope quien jamás le había confesado aquello que ella había hecho cuando era una niña. Y Penélope a quien él jamás le había confesado que lo sabía todo, que él había escuchado su vocecita al otro lado del teléfono. Y que había sido él quien en realidad había llevado a cabo lo que ella había pensado haber hecho todos estos años.

(Él, entonces, al otro lado de uno de esos baquelíticos y pesados teléfonos quietos y

no móviles que ya no existen y que, al sonar —y su sonido nunca era del todo idéntico, se sabía cuándo el teléfono que sonaba era el propio y no se pasaba todo el tiempo, como ahora, llevándose la mano al pecho o al bolsillo, como si se buscara reconocer un ataque cardíaco o una erección, cada vez que sonaba un móvil sonando como otro móvil, sonando todos igual—, imponían tanto respeto que nunca se levantaba el auricular antes de que acabara cada uno de los rings. Y nadie se atrevía a interrumpir su voz y llamado, como si ese teléfono se tratase de un adulto más. Uno de esos teléfonos inmóviles y lentos que, mientras se marcaba ese número, daban tiempo a pensar si en realidad se quería hacer esa llamada y en los que las conversaciones duraban diez veces menos que en los veloces y móviles teléfonos de ahora, donde la gente repite diez veces lo mismo, comunicándose en espirales que se muerden la cola para escupir sus cabezas. Teléfonos a los que sólo se miraba cuando sonaban o cuando se quería que sonasen. Y, ah, esas emocionantes carreras para llegar al teléfono —oyéndolos desde fuera de departamentos, embocando la llave en la cerradura— porque los teléfonos no iban con uno, porque uno no iba con el teléfono. Y así alcanzar la meta justo antes de que cortasen desde ese Otro Lado desde donde, tal vez, llegaba por fin Esa Llamada de Esa Persona. Y no: no había modo de saberlo pero había tanta pasión en ese deseo. La voz y nunca la imagen de Esa Persona a la que se había estado esperando desde hacía horas o días largos como siglos, y entonces apretar el opresivo tubo del auricular y jugar con ese cable que giraba sobre sí mismo como un resorte elástico y sí, sí, sí. En cualquier caso, imposible saber antes si se trataba de esa voz a la que se quería oír —rara y metálica pero aun así reconocible— o si sería esa otra voz a la que no se quería oír bajo ningún punto de vista. O si tal vez se trataría de uno de esos ocasionales accidentes técnicos donde se oía una conversación entre desconocidos y en las que se podía optar por intervenir, por sorpresa, como un dios o un demonio o un fantasma en la máquina. Ya no, ya nunca, y él jamás se había permitido poseer y enchufar esa falacia del contestador automático o de la *answering machine* mintiendo ya desde su impropio nombre: porque no contestaban ni respondían nada; tan sólo escuchaban y grababan y mejor evitar el volver a casa y escuchar a todas esas personas recitando mensajes con dicción escolar. Tampoco existía más la idea de la larga distancia telefónica o —se enteró de esto no hace mucho— eso de que si cortas antes de tres minutos resultase imposible rastrear tu llamada. O el convencimiento y el protocolo de que una buena o mala noticia debía comunicarse en voz alta y de viva voz, de a una persona por vez y sin la ayuda de sintéticos emojis o de listas colectivas. Y antes —si no se encontraba a la persona, porque las personas no estaban siempre junto al teléfono— llamar a amigos o conocidos hasta conseguir comunicarse con ella, comunicarse de verdad. Antes había

que insistir para hacer contacto. Y, ah, el tipo de cosas que se le ocurrían al vuelo, volando: ¿Oscar al Mejor Teléfono Agorero y Fatídico? Fácil. Ese teléfono al principio de la gran película de gánsters proustianos-fitzgeraldistas *Once Upon a Time in America*. Ahí, ese gánster que dice que durante las últimas décadas lo único que hizo fue «irse temprano a la cama» y que no puede apagar la luz verde de un primer amor que es el último. Allí, se acuerda, mafiosos judíos y opio en lugar de aristócratas y madeleine, y agujeros y elipsis en las paredes de la historia, y esa sonrisa del final. Y ese teléfono sonando y sonando y sonando —todo el tiempo, todos los tiempos al mismo tiempo— a través de los años y de los crímenes y de las traiciones y de las culpas.)

Sí: la culpa de Penélope era por culpa de él, por culpa suya y nada más que suya. La culpa suya pero, antes, la idea de ella: instrucciones de Penélope para convertirse en huérfanos que él puso en práctica el día antes a ese día. La culpa por ese día en el que no había dejado de pensar desde entonces, todos los días. Como si lo relejese y lo corrigiera pero nunca pudiendo salteárselo (*eliminar suprimir borrar tachar cancelar amular obliterar*). El día de una Nochebuena, que se recuerda como se recuerda a un sueño o a un invento. Aunque, bueno, después de todo, él y ella no habían hecho otra cosa que adelantar la venganza natural de los hijos sobre los padres: la revancha de sobrevivirlos. Y, en fin, tampoco es que sus padres hubiesen sido *tan* padres después de todo y antes que nada, ¿no?

Y sí: la mayoría de los niños sufren un trauma de impacto variable cuando «descubren» que Papá Noel y los Reyes Magos son los padres. Ellos —Penélope y él— no se sintieron particularmente afectados por ello. Pero sí se cansaron de estar tan cansados de/por su situación. (Y recuerda perfectamente el momento terrible en que él y Penélope se miraron en silencio pero ensordecedoramente conscientes de ello: cuando no tuvieron otra opción que asumir que sus padres no eran... padres. O, mejor dicho, que sus padres no estaban capacitados para ser padres. Que eran desamorados e inconstantes amateurs en esa tarea. Y que, por lo tanto, los degradaban a ellos a algo que no era el ser hijos sino algo así como huérfanos en mala compañía. Y que entonces, para poder asumirse como huérfanos puros y a solas, sus padres debían ser «removidos» —una mañana de Navidad— de ese rol que ocupaban sin derecho ni talento para hacerlo, como si fuesen esos Santa Claus desgastados y sudando dentro de sus trajes en el calor del diciembre austral.)

Y él no puede dejar de pensar en Penélope (intentar no pensar en algo es lo mismo que intentar no respirar: sólo se lo consigue, como mucho, por dos o tres minutos máximo) porque, para él, el tierno pero tan correoso fantasma de Penélope no es de los que agita cadenas sino, más o menos como decía ella, de los que te encadena. Así, tal vez porque él no tiene casa embrujada adonde ir o a la que volver, su fantasma lo acompaña por aviones y hoteles y desiertos.

Y, sí, él era alguien con tan poco espíritu para todo.

En ocasiones hasta tenía la sensación de ser invisible. De ya no estar ahí para nadie. Pero ahí está ahora. Dentro de un avión. Un avión nunca es una casa. A lo sumo, un avión es un pasillo o dos. Un avión (el último vuelo, el final de sus largos vuelos oceánicos y ya está: adiós a su vida en el aire, porque ni siquiera tiene pasaje de vuelta) que no es otra cosa que un envase dentro de otro y de otro y así hasta que cierran la tapa del envase final del ataúd para enfrentarse a la tierra o al fuego. La vida es el envase. Uno de esos termos fríos por fuera y calientes por dentro. Lleno de sopa de letras. Letras a ordenar para poder leerlas como si se las bebiese. Pero las letras no se quedan quietas por las turbulencias y giran sobre sí mismas en el caldo espeso de su memoria y cambian de horario y de destino, como en esas pizarras que todavía hacen *clac-clac-clac* en los aeropuertos de provincias con un sonido de calaveras masticando. Letras informando de *arrivals* y *departures* y de *cancelled* y *delayed* o que se tenga a bien dirigirse al mostrador de la compañía para ser invitados a pasar a una sala especial y que allí se informe de que se tiene algo para contarles. Y que ese algo que por descontado se contará va a cambiar (*eliminar suprimir borrar tachar cancelar anular obliterar*) sus vidas para siempre como sólo la muerte puede cambiar la vida: con algo que enseguida se pensará que es un invento y luego un sueño y después será algo para recordar siempre y no olvidar jamás.

Pero él —siempre preparándose para el aterrizaje de emergencia o tomando urgente altura— ahora está por encima de todo eso y de todos éstos.

Nada espera, nadie lo espera.

Está cerrando los ojos, diciéndose que lo suyo es un sueño que alguien se ha inventado, para seguir preguntándose un ¿cómo continuar luego de todo lo que se inventó y de lo que se soñó deseando, por fin, llegar al final, al FIN a pie de última página o al THE END llenando los últimos fotogramas, al «cómo terminar» de una buena o mala vez por todas?

¿Inventando que se recuerda aquello que se soñó?

¿Revisitando e interpretando al pasado como si fuese un sueño de esos que se inventan a medida que se los cuenta?

¿Siendo plenamente consciente —entre vencidos y victoriosos por semejante certeza— de que en el inventar y el soñar y el recordar se reparten los tres posibles modos y formas de encarar una historia verdadera o no?

¿Invento, sueño, recuerdo y, luego, existo?

¿Abriendo, por fin, los ojos para recordar todo aquello que se quiso y no se pudo olvidar?

¿No lo imaginado y lo dormido sino lo sucedido?

¿Lo que pasó y sigue pasando porque se lo recuerde?

¿La invención en el momento de inventar?, ¿el sueño contado como ese sueño fue y no como se lo reinventa al despertar?, ¿el recuerdo como aquello que se necesita creer como realidad para no

sucumbir a la idea de que fue algo que se soñó o que se inventó?

¿Lo que —para ir más lejos en lo cercano— recuerdan los otros acerca de los otros, como si los leyesen, y que, aunque parcial e inexacto, es igual de atendible, sumando puntos de vista a la visión total del autorretrato?

¿Lo que se lee para evadirse de lo real y lo que se escribió para dejar de huir, y girar sobre el propio eje, y abrir las piernas para apoyarse mejor, y apuntar con cuidado y dispararle y darle justo entre los ojos a la jodida realidad con el más big de los bangs?

Una cosa sí era segura: tarde o temprano —si no se los protegía debidamente— los recuerdos acababan teniendo la consistencia de los sueños. La misma silueta de esas formas amorfas en las que se fundía aquello que se elegía recordar inventándolo al despertar con lo que se optaba por recordar o no como invitación a la interpretación luego de abrir los ojos. Y era entonces cuando se corría el peligro de que el impreciso y siempre revisable y revisitado palacio de la propia memoria (un museo con cuadros y esculturas cambiando de sitio o siendo ascendidos o degradados a pequeños sótanos o a grandes vestíbulos) se convirtiese, apenas, en una recámara con una cama en su centro y rodeada por cordones de esos que, en este caso, no equivalían a un «no pasar» sino a un «no salir».

(Y en ese museo propio él se había acordado de colgar un inolvidable y onírico cuadro contemplado por primera vez dentro de un libro de su infancia titulado *Mi museo maravilloso*. Un cuadro de René Magritte. Ese pintor belga —esa manera intermedia y alternativa de ser francés o nacido en su hoy inexistente país de origen— que se había puesto tan de moda en las casas de la fantástica intelectualidad de los años '60s y '70s. Pintor del que Paul McCartney era fan confeso y de quien había tomado «prestada» esa manzana verde para el símbolo de aquella Apple de la discordia que acabó separando a The Beatles. Y Magritte, también, en las habitaciones de los hijos de la *intelligentsia* de entonces funcionando como forma cool de protesta contra los patos y ratones imperialistas de Disney. Y porque tal vez suponían que esos cuadros oníricos —como también lo eran los muy colgados lienzos de Dalí y de Rousseau y de Chagall, a quién él detestaba— inducían al sueño en sus hijos. Los hacían dormirse más temprano y les otorgaba a los padres noches más largas y más blancas y más ácidas. Allí, en Magritte, esos hombres con sombrero de hongo antecedían pero combinaban tan bien con los melodiosos uniformes militares de *Sgt. Pepper's* y de *Yellow Submarine* y con los lisérgicos cascos de los aviadores de Peter Max y —cerrando el círculo y con él saliendo del círculo de su infancia— con ese desértico hombre sin rostro y con sombrero de hongo en Yuma Desert en la funda interna de *Wish You Were Here*. Y se acuerda, también, de otra de las tantas bromas de Tío Hey Walrus cuando alteró en la portada de ese disco de Pink Floyd tan importante para él —pegando una tipografía

sobre otra— el orden de las canciones para que él pensase que «Welcome to the Machine» venía luego de «Have a Cigar» y no al revés. En cualquier caso, el cuadro de Magritte que a él le había intrigado tanto durante su infancia se titulaba *La clef des songes* y pertenecía a la serie *La trahison des images*. Allí, los sueños como la herramienta para traicionar o reinventar lo que se recordaba ver o haber visto. La pintura más conocida de la serie era aquella que mostraba una pipa advirtiéndole de que no lo era: *Ceci n'est pas une pipe*, se leía allí, con primorosa y casi escolar caligrafía de mejor alumno bajo la prolija e indudable figura de una pipa. Y la figura de esa pipa que no era tal comunicaba directamente con la de ese chico que sí era Pertusato, Nicolasito. El protocolo escolar al pasar lista demandaba apellido primero y nombre después y «Oh, perdón, en mi país tenemos la costumbre de poner el apellido antes del nombre», le decía el conde Drácula a «Harker, Jonathan» recién llegado a su castillo. Pertusato, Nicolasito, quien siempre levantaba la mano aunque no se supiera la lección apoyándose en fama y éxitos de otras lecciones y ocasiones. Así, hasta que ya no necesitaba estudiar, porque los maestros ya no le preguntaban nada dando por hecho su sabiduría. Pertusato, Nicolasito como ese que le cae mal a todos sus compañeros y al que nunca desafiaban con un enervante pero amigable «¿Quieres que te cuente El Cuento de la Buena Pipa?» al que se respondía «Bueno» y al que de inmediato se contrapreguntaba «No te pregunté si te parece bueno: te pregunté si quieres que te cuente El Cuento de la Buena Pipa». Y, ah, no había respuesta correcta para esa pregunta infinita y ese cuento era interminable y nunca empezaba. Y los motivos de él para detestar a Pertusato, Nicolasito tenían que ver con otros cuentos, con los cuentos que Pertusato, Nicolasito escribía. Cuentos que Pertusato, Nicolasito batía en «duelo de redacciones» contra los suyos superándolo casi siempre con su claridad y sentimentalismo. A él —tiempo después, cuando todo pareció volverse progresivo— le gustaba recordar a Pertusato, Nicolasito como un exhibicionista à la Keith Emerson o Rick Wakeman, mientras él prefería definirse y sonar como un sutil y elegante Rick Wright de Pink Floyd: Wright como el verdadero héroe de *Wish You Were Here*. Uno contra otro comparando y compitiendo en las «horas libres» o de «tareas optativas» del colegio —inspirados por su Maestra de Actividades Artísticas a la que piensa siempre como mayúscula y hechiceril y nunca con el común y casi vasallo y minúsculo «señorita»— leyendo sus «composiciones tema libre». Textos primorosamente redactados en cuadernos escolares con apellidos de próceres de la Independencia en sus tapas duras, si eran los de páginas con mejor papel. O en los de portada blanda y gramaje casi transparente y —para compensar la humildad de su materia con la soberbia de lo que podría llegar a contener— marcas como Arte, Inspiración, Éxito, Éxtasis, Gloria o Aleluya. Pero no era cierto:

Pertusato, Nicolasito era bueno en lo suyo. Era cursi y manipulador, sí. Pero era mejor que él con sus «experimentos». Pertusato, Nicolasito era buenísimo y mejorísimo. Y era como si Pertusato, Nicolasito pudiese contar el Cuento de la Buena Pipa sin necesidad de que lo pregunten antes: el cuento de una pipa buena y los peligros a los que se exponía para mantenerse encendida; mientras que él, seguro, hubiese pensado en algo acerca de las pésimas deducciones de la pipa de Sherlock Holmes o algo por el estilo. Y él se preguntaba —para dejar de recordar eso, para distraer a su memoria— si la Buena Pipa del cuento era la de Magritte y si era en verdad una pipa. O si no lo era. O si lo era sin serlo. Porque el propio Magritte había explicado —desmontando al poético y patético, de pato, test de James Whitcomb Riley— que «Ah, la famosa pipa... Como me la ha reprochado la gente. Me llamaron mentiroso. Y lo único que pinté yo allí era la verdad: no es una pipa. No puedes llenarla de tabaco ni fumártela. Es la imagen de una pipa. Si hubiese escrito allí *Esto es un pipa*, habría estado mintiendo de verdad». Aunque su favorito entre los de Magritte era un cuadro menos conocido. De nuevo: *La clave de los sueños*. Y, con los años, había viajado hasta Munich para poder verlo en persona. Y entonces, allí, volvió a mirarlo con esa mirada de rayos X de los niños. El cuadro estaba dividido en cuatro paneles, como si fuese la postal de uno de esos *cabinets of curiosities* de la Europa renacentista. Y mostraba cuatro imágenes que, seguro, conocían bien o hasta eran amigas íntimas de aquella pipa. Y, bajo cada una de ellas, la misma letra ampliaba el equívoco correcto: a una bolsa de mujer se la titulaba *El cielo*, una navaja abierta era catalogada como *El pájaro*, una hoja de árbol se rotulaba como *La mesa* y —abajo y a la derecha— una esponja de baño resultaba ser *La esponja*. Pero, como la pipa que no era una pipa, la esponja no era del todo una esponja: no se podía mojarla y limpiarse con ella. Años después, Magritte había ampliado la serie con seis casilleros más entre los que se identifica a un martillo como *El desierto*; y él ahora estaba en un desierto pero se sentía más clavo que martillo. Y Magritte se había explayado en cuanto a sus ideas sobre la relación imagen/palabra y su traición constante e implícita en un número de la revista *La Révolution surréaliste* con un «Señalándolas, las diferencias entre las palabras y las cosas, entre el espíritu, nuestro cuerpo y nuestros pensamientos, se agrandarán. PERO PARA VERLAS, TENEMOS QUE ESTAR ALLÍ. Negarlas significa negar el espíritu». Allí, entonces, Magritte se elevaba por encima de la interpretación freudiana de lo soñado e iba más allá de aquel gato dentro de una caja o de ese árbol cayendo en el centro de un bosque. Magritte apostaba por algo mucho más, sí, revolucionario: un nuevo orden que ni siquiera buscaba un sentido o razón de ser. La memoria, pensó él entonces, funcionaba un poco así; aunque no de manera tan radical. La memoria era más sutil y disciplinada que el libre albedrío

de los sueños. En la memoria, una pasión pasajera podía ser evocada como el amor de la vida, un crimen inconfesable como la solución a un problema complejo, un libro que alguna vez se soñó con escribir como una pesadilla no realizada —«Puis-je appeler ce livre un roman?», se pregunta Jean Sateuil antes de ser Marcel. «Ceci n'est pas un roman», le contestan desde la orilla de una playa oceánica pero sin que eso signifique que no le dejarán intentar lo suyo— y, por último, como un avión ser ascendido a un avión, a un avión pintado dentro de un casillero donde se lee *La memoria*.

A otro avión.)

A este avión.

A este avión donde, ahora, los que leen (espía títulos mientras va y vuelve del baño) sólo parecen leer libros verídicos y testimoniales y autobiográficos. Literatura del yo y auto-ficción y, sí, esta-novela-no-es-una-novela sino una recreación de lo ya creado por la realidad y todo eso.

Libros para las personas que pensaban que leer algo que no había sucedido era una forma de estafa y que, por lo tanto, sólo querían saber de cuestiones que, al haberles pasado a alguien, también podían llegar a pasarles a ellos.

Ojalá que sí, ojalá que no, ojalá que quizá quién sabe.

Pero mientras tanto y hasta entonces lo importante era leer algo *verdadero* ignorando —o prefiriendo ignorar— que el verdadero arte residía siempre en la parte inventada de todas las cosas supuestamente verdaderas. Y optar por algo tan hipócritamente verdadero como esas vidas supuestamente ciertas autopromociándose en redes sociales en las que había que fotografiarse leyendo ese libro que todos estaban leyendo.

Y él odiaba eso.

Y lo odiaba tanto que —incluso en algún momento de la composición de *La Historia Imposible* — había temido el tal vez estar acercándose peligrosamente a esas playas. O le preocupaba — incluso— mostrarse como un gran resentido ante el fenómeno; porque lo cierto es que él tenía una gran historia verdadera para contar (la del fin de sus padres) pero no se atrevía a contarla porque... Aunque enseguida se decía que no y se excusaba seguro de que lo suyo era otra cosa muy diferente. Lo suyo era, en todo caso, Literatura de los Yos o Auto-Fricción. Era como si se hubiese arrojado uno de esos libros confesionales y testimoniales al vórtice de un centrifugador de hadrones para acelerar sus partículas y salir disparado en todas direcciones al mismo tiempo y acabar contando no una historia verdadera sino una verdadera historia. Interconectando células. Meter una cosa de un lado y que saliese otra cosa por el otro lado. Una mutación. Como en *The Fly*, como despertarse convertido en un escarabajo sagrado entre cucarachas blasfemas.

Y caminando en el aire —dentro del avión, afuera viento de estrellas y cielo desierto— él tenía que morderse los labios y casi cortarse la lengua para no empezar a gritarles lo errados y errantes que estaban a todos esos lectores de lo para él ilegible. Lo triste de sus lecturas supuestamente realistas y claramente sin rumbo. Y sentirse tan tentado de casi ponerse a aullar alguna de esas diatribas giratorias y filípicas luditas que aquí arriba activarían los táasers de los oficiales de incógnito (podría jurar que uno de ellos está sentado en el 33A). Arengas rengas que allí abajo, en las profundidades del infierno de su oficio, lo habían convertido desde hacía un tiempo en alguien tan (im)popular en seminarios y ferias y festivales literarios. Volver a ser un fuera de lugar y atrozante freak avanzando hacia atrás y zumbando sobre su propia mierda y molestando en los oídos de todos necesitando explicarles para explicarse.

Así —y aunque, desde el principio de sus tiempos, había sido tan malo para las matemáticas— él siempre había tenido muy clara y bien calculada la ecuación de SUEÑO + RECUERDO = INVENCION. Y siempre había pensado en que, si se tenía suerte, semejante fórmula podía dar forma a la literatura, a la ficción como modo de vida. A un *Esto no es real, aunque...* A un, sí, *Based on a True Story*, pero sólo porque todo lo escrito era auténtico si se lo ha inventado y soñado antes.

Y así —si se tenía más suerte aún y se llegaba a un noble y exacto resultado— alcanzar el nabokoviano y «diabólico placer de descubrir que te las has arreglado para engañar a la Creación creando algo por ti mismo». Y —de nuevo Vladimir Nabokov— hacerlo «por el simple placer de haberlo hecho, en nombre de la dificultad», porque «no tengo ningún propósito social, ni mensaje moral; no tengo ideas populares a explotar pero sí me gusta componer acertijos y buscar soluciones elegantes a esos acertijos que yo compuse» consciente de que «cualquiera puede crear el futuro, pero sólo un hombre sabio puede crear el pasado».

Así, no sueños que se hacen realidad sino realidad que se hace sueños y sueños fieles que se convierten en la más infiel de las realidades. Después de todo, la realidad era cada vez menos fiel a la realidad. Y estaba saturada de incertidumbres. De avatares, de promesas de políticos mentirosos compulsivos, de slogans y de jerga de marketing-merchandising y de posverdades.

Y —de nuevo— había cada vez más escritores empeñados en la escritura de novelas cada vez más autobiográficas y cada vez menos personales y que, en su afán de realismo, eran completamente irreales: porque era imposible saber y comprenderlo todo acerca de la propia vida y de todo lo que la rodeaba (en alguna parte había leído que Woody Allen nunca entregaba los guiones completos a sus actores, a no ser que apareciesen en todas las escenas, por considerar que el conocer todo lo que pasó y todo lo que pasará convertía a sus performances en algo mucho más artificial de lo que ya de por sí era ser un personaje haciendo de persona). Aun así, todos y todas insistiendo en un *esto fue así* como argumento de venta y de interés. Novelas que parecían muy preocupadas en no ser novelas, en estar más cerca

de la no-ficción que de la ficción; olvidando que la primera gran novela moderna tenía como protagonista a un anciano alucinado por las novelas de caballería quien, finalmente, no sabía leer novelas porque necesitaba creerlas verdaderas. Pero, claro, ese era un gran personaje y no un pequeño autor. Sí: ahora, en cambio, abundaban los escritores quijotescos acompañados siempre por sus complacientes sancho-lectores. Escritores que habían descubierto que lo que en realidad siempre habían querido ser era personajes dignos de ser escritos como en una de esas —género que un fraternal narrador de Nabokov consideraba como «de lejos la peor clase de literatura jamás inventada»— «biographies romancées». Y sólo quedaba imaginar el asco y desprecio que le provocarían a Nabokov todas estas *autobiographies romancées* así como esa forma de casi asco causada por —como puntualizaba en su prefacio a la edición en inglés de Дар / *The Gift*— todos aquellos que no demoran en exclamar «ahá» y enseguida «identificar al diseñador con el diseño». Y, desde su púlpito aleccionador en una universidad norteamericana, Nabokov había insistido: «La literatura es invención. La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador, como lo es la architramposa Naturaleza. La Naturaleza siempre nos engaña. Desde el engaño sencillo de la propagación de la luz a la ilusión prodigiosa y compleja de los colores protectores de las mariposas o de los pájaros, hay en la Naturaleza todo un sistema maravilloso de mentiras y sortilegios. El autor literario no hace más que seguir el ejemplo de la Naturaleza... La mente, el cerebro, el coronamiento del espinazo es, o debe ser, el único instrumento que debemos utilizar al enfrentarnos con un libro. Para gozar de esa magia, el lector inteligente lee el libro genial no tanto con el corazón, no tanto con el cerebro, sino más bien con la espina dorsal. Es ahí donde tiene lugar el estremecimiento revelador, aun cuando al leer debamos mantenernos un poco equidistantes, un poco despegados. Entonces observamos, con un placer a la vez sensual e intelectual, cómo el artista construye su castillo de naipes, y cómo ese castillo se va convirtiendo en un castillo de hermoso acero y cristal». Y Nabokov había ido aún más lejos y afirmado «odiar el manoseo de las preciosas vidas de los escritores» así como el «crujido de faldas y de las risitas por los corredores del tiempo» y reclamaba «la verdad desnuda de los documentos... Eso, y sólo eso, es lo que pediría a mi biógrafo..., simples hechos, nada de búsqueda de símbolos, nada de llegar a conclusiones atrayentes pero descabelladas, nada de palabrería marxista, nada de necedades freudianas». A Nabokov tampoco le causaba ninguna gracia la persistencia de todos aquellos «investigadores» insistiendo en que su *Lolita* había sido inspiración directa de un *true crime* acontecido durante su escritura y que había involucrado a una niña de doce años, Sally Horner, secuestrada y *on the road* por un pedófilo vulgar que poco y nada tenía que ver con su exquisito degenerado. Sí, y así debía ser: para Nabokov la realidad no era más que el punto de partida. El punto y aparte y seguido y a seguir. O los puntos suspensivos luego de *Hubo una vez...* El desafío era ir más allá de esos puntos, salir de ese suspenso, y ya no detenerse.

Y así y ahora, desoyendo las recomendaciones y órdenes del para él maestro de maestros, estos malos alumnos novelizados y manoseadores y crujientes y falderos y risibles autobíos protagonizaban libros que estaban escritos, sí, pero sin escritura. Libros que, sospechaba él, los lectores preferían cada vez más porque creían en la primera persona más que en la tercera, sin entender que las mejores primeras personas en la literatura (la de Ishmael o la de John Dowell o la de Nick Carraway o la de Humbert Humbert y Charles Kinbote y —de acuerdo, Penélope— las de Mr. Lockwood y Nelly Dean e Isabella Linton en una carta) eran siempre las menos confiables. Menos confiables aún que aquellos en su momento y no hace tanto escandalosos mentirosos verídicos quienes habían vendido sus ficciones —historias de adicción juvenil y prostitución infantil— como vidas propias y perdedoras para ganar mucho dinero y fama.

Y así estos lectores de lo supuestamente verdadero sentían que le sacaban más provecho a leer no-ficción antes que ficción del mismo modo que les gustaba tanto que alguien les explicase de que *trataban* las piezas de música clásica: la Muerte llamando a la puerta en los compases iniciales de la *Quinta sinfonía* de Beethoven (a ellos él, para seguirles la corriente, para no electrocutarse con su tan satisfecha de sí misma ignorancia, les explicaba que la versión disco del primer movimiento narraba una sobredosis en Studio 54 y muchos se lo tomaban en serio; pero antes tenía que explicarles qué había sido Studio 54 y quién había sido Andy Warhol y...); y la felicidad incontenible que experimentaban cada vez que oían la versión cantada de la desde entonces «alegre» oda al final de la *Novena sinfonía*; y el imaginarse las estaciones gracias a Vivaldi y la condición divina de Dios por amor de Bach... Y así podían apreciar el complejo proceso de cómo se eligieron las mejores y más idiotizantes notas para el *ringtone* confederado de Twitter y todo eso. Querían que les contasen cuentitos para después poder contarlos. No les interesaba la literatura pero sí el poder decir que les interesaba la literatura y —como prueba de ello, como quien recita una coartada— contar con un par de anécdotas contables en reuniones. Mejor que leer a James Joyce era conocer la historia de la hija loca de James Joyce. O la crónica del único y tan interesante por lo poco interesante encuentro *en société* entre James Joyce y Marcel Proust, que era mejor que leer a Marcel Proust.

Así todo, para ellos, debía tener una razón de ser real. Una razón figurativa y jamás abstracta o pasible de múltiples interpretaciones. Necesitaban de la versión oficial y aprobada de todas las cosas y mejor aún si trataba y se trataba de una historia «de superación». Así también, se convencía de que la bastarda no-ficción trabajaba para ellos mientras que, leyendo ficción pura, sentían de algún modo que eran ellos los que trabajaban para los escritores. Que los condenaban a trabajos forzados para otros. Para esos seres en quienes nunca se podía confiar del todo y quienes producían, tal vez, la sensación de que les mentían o de que intentaban confundirlos con rasgos de estilo que ellos percibían como muecas burlonas. La no-ficción, en cambio, *normalizaba* la figura

del escritor. La volvía más exacta y más honesta. La no-ficción convertía al escritor en una especie de divulgador/resumidor didáctico, en alguien *verdadero* pero, a la vez, con un cierto aire de shamán orientador. Y el síntoma se volvía para él aún más tóxico cuando un escritor se ponía a escribir sobre otros escritores y lo que éstos habían escrito. Porque, claro, era tanto más provechoso y cómodo escribir sobre lo que no se había escrito y sobre lo que habían escrito otros. Era algo *verdadero* y se podía presentarlo como propio sólo por el hecho de repetirlo y autoerigirse en una especie de mánager/maestro de ceremonias de lo ajeno: literatura del irrealizable yo-quisiera-ser-así para —casi enseguida y desesperada y patológicamente— sucumbir a la irrealidad del yo-creo-ser-así. (Y, sí, alguna vez había fantaseado con escribir una *nouvelle* sobre el padre de Herman Melville: un hermoso perdedor, remontando a pie un helado río Hudson para volver junto a su familia y morir junto a ellos entre delirios y con su pequeño hijo viéndolo todo y tomando nota y pensando en la blancura de la nieve y del hielo que había fulminado al autor de sus días y quien alguna vez lo había definido como «retrasado para expresarse y lento para la comprensión» pero aun así con «un don para entender a los hombres y a las cosas de una forma sólida y profunda». Aunque él supiese desde hacía tiempo que si había algo aún peor que ser un escritor era ser un repetidor. La versión noble e íntima y primera y auténtica de los repetidores eran, claro, los padres y madres contando cuentos de otros a sus pequeños hijos y haciéndolos un poco suyos, con sus voces y alteraciones y añadidos. Pero los que hacían de eso un oficio no eran otra cosa que repetidores para adultos que, aunque ya supiesen leer y leyeran, seguían siendo no lectores maduros sino escuchadores infantiles. Un repetidor profesional era como uno de esos oportunistas peces parasitarios y nutriéndose de las excrecencias en los cuerpos de leviatanes o —a veces hasta ofreciendo un pequeño servicio higiénico pero interesado al adecentar a algún autor dejado de lado por el paso de las modas y el avance de ignorantes— como esos pequeños pájaros que se alimentaban limpiando los dientes de los cocodrilos. O iban por allí como esos predicadores sintiéndose elegidos para la evangelización de lo ajeno, para la encendida prédica de sagradas escrituras de otros sabiéndose apagados, y sospechando que siempre acabarían por caer desde su altura por pararse en puntas de pie al revelarse sus escándalos y mentiras. O se estremecían y giraban como líderes de alguna de esas *cover bands* recibiendo aplausos que no eran para ellos, pero mejor eso que nada. Y eran testimoniales. Y políticos. Y correctos. Y se la pasaban invitando a algo que había sucedido a partir de sus palabras y palabrerío sintiéndose dueños de la Historia y autoconvencidos de que leer algo escrito por otros y contarlo después era como haberlo escrito; cuando en realidad lo único que hacían era presentar lo que nunca habían pedido prestado como parte de sus propias historias. (Un repetidor profesional en público —excepción hecha de ese Bob Dylan reordenando las palabras en el cartel de esa tienda de animales y

mascotas de Londres para convertirlas en la letra de una de sus canciones por los tiempos de *Blonde on Blonde*— era la forma más rastrera e impostada y falsa de no ser un relector a solas. De no ser eso que se era mientras se escribía y se releía lo propio, durante años sin que nadie pudiese leerlo, hasta por fin considerar que estaba a la altura de los ojos de extraños por conocer y por reconocerlo: los lectores de verdad y no los lectores de lo verdadero.) Así, la profunda pretensión de esos volúmenes superficiales pero tan bienvenidos y firmados por quienes habían caído en la tentación y creían que así se elevaban aún más con esos tan (dis)funcionales rejunes de textos misceláneos recopilando trastiendas de vidas ejemplares (vidas *interesantes* de pianista ermitaño o de jesuita memorioso o de soldado santo o de examinador opcional) y backstage de obras maestras (películas con computadoras desobedientes y androides nostálgicos o disco de banda casi desbandada o tiernas novelas vampíricas y borrascosas) pensando en beneficiarse de su falsa proximidad como quien se cuelga una credencial del cuello luego de un concierto para ver si por fin así liga algo. Porque para los fans indiscriminados e indiscriminantes era tanto más fácil confundir al portero con el propietario y identificarse con lo que —así se los aseguraba el oráculo— era real, auténtico, era algo o alguien que *había pasado*. Y, ah, era tan reconfortante el sentir que se recibía esa comida en la boca, esas crónicas de célebres o, mejor aún, esas existencias que se ofertaban como «secretas» o «para iniciados». Y se las servían —resumidas y condensadas y condimentadas con algún aforismo de dudosa efectividad— como en un tupperware en libros procesados con la ayuda de Google (porque lo cierto es que, en la mayoría de los casos, el propio chef-delivery tampoco los leía y apenas se aprendía los ingredientes de la receta y en muchos casos no tenía la menor idea acerca de aquello de lo que pretendía saber con tanto sabor). Todos condensados en una misma papilla fácil de masticar y de digerir, como cuando se era un niño que aún no podía leer y al que se le contaba todo con voz maternal y paternal. Mejor eso y así, porque —de nuevo— suficientes mentiras tenían ya que escuchar en el trabajo, en los noticieros, en la familia, en sus propias cabezas.

Así, los que escribían esas cosas verídicas o acerca de personas verdaderas parecían cumplir una función social —una disfunción— después de todo: la de distraer con sus blues de los blues propios. Y sin demasiadas complicaciones o experimentos (otra de las maniobras preferidas de estos fabricantes de *testimonials* y adictos a la efeméride de los demás para disimular lo efímero de la propia cronología era la de, también, dedicar volúmenes enteros a los propios padres para así, bajo distractoras capas de almibarado cariño y supuestamente clínica excavación, poder seguir hablando de ellos mismos lateralmente y con una especie de apenas subliminal «de allí vengo yo, hijo de Kal-El y Lady Greystoke». Y así continuar apuntalando el propio mito con más Literatura del Mí. Y

no: él no había escrito ni una sola palabra acerca de la historia de sus padres o de por qué les sucedió lo que les había sucedido porque... porque... porque no podía contarla del todo sin hundirse y ahogarse aún más. Y porque, hey, la historia de sus padres era demasiado buena para ser cierta, para hacerla cierta, para sacarla a desfilarse por la pasarela de la nueva colección de la marca *prêt-à-porter* Increíble Pero Real para la breve maravilla de aquellos a los que se encandilaba, tan fácilmente, con espejitos y piedritas de colores). Y entonces el escritorio a solas mutando a acompañada mesa de bar en la que se invitaba a sentar a todo el que pasase con un «Ven, oh, desconocido, tengo una vida para contarte que seguro cambiará tu vida». Y se limitaban a contarla sin importarles demasiado el cómo contarla. No les preocupaba el estilo, porque la realidad nunca había tenido un estilo propio o determinado. La realidad era multigeneracional y unisex. Lo que importaba era la sensibilidad, el sentimiento, el sentir. Así, pura catarsis y confesión y pose y publicidad de lo íntimo. Todo lo que, de un tiempo a esta parte, solía llegar a las finales de los premios literarios más prestigiosos simplemente por ser los más cuantiosos en billetes. Premios en los que lo previsible se había impuesto sobre lo lógico. Y lo previsible rara vez tenía algo que ver con lo justo. Y él pensaba en que todo *eso* estaba mal: que *eso* no era literatura, que *eso* era *otra cosa*. Algo fuera de lugar y que parecía en su sitio y normal aunque no lo fuese. Algo en lo que —nunca pudo comprenderlo, siempre le pareció tan extraño el que se tomase decisión semejante para diferenciarse— algunos muchos, cada vez más, decidían ser otros pero sin dejar de ser quienes eran. Retocarse y corregirse como se corrige y se retoca, y de algún modo se falsifica, un original no necesariamente para bien o para mejor. O transformarse como en una de esas paranoideas abducciones en las películas con extraterrestres donde todos conservaban su aspecto de siempre pero ya no eran ellos y ¿acaso había efecto especial más económico y a la vez más aterrador que ése, que ese especial defecto? Eran *otros* practicando *algo* que era *otra cosa*: *The Thing* y los *Body Snatchers*. Una radical alteración del orden establecido en la que todo parecía seguir como siempre. Un supuesto nuevo género que olía mal y desconcertaba como alguien conocido a quien de pronto ya no se reconoce del todo por culpa y gracias a una nueva nariz y a una boca rara y a unos ojos que ya no pueden parpadear por tanta tirantez y costuras. Algo parecido a la cirugía plástica. De pronto —y como si esto fuese lo más normal del mundo— piel del culo en la cara. Un mal cicatrizado *degénero* solipsista y de moda y buscado por editores y solicitado por agentes. Y al que —de premiarlo como cada vez lo premiaban más— deberían diseñarse galardones a medida. El Ego Premium. O el Prix Moi. O el Shop List Prize. O el Premio Io Sono Io. Premios especialmente ideados para ser conferidos a lo que él denominaba «libros con rueditas». Rueditas como las de esas primeras bicicletas mentirosas que engañaban con un equilibrio falso y que evitaban el caerse pero, al mismo tiempo, impedían alcanzar velocidad y riesgo. Bicicletas para

aprender a (ah, ese verbo de su pasado y de su hoy inexistente país de origen, que equivalía a demorar en llegar, a no concretar, a mentir, a hablar mucho para decir poco) «bicicletear» pero no a andar en bicicleta. Las rueditas como todas esas cómodas cosas históricas —militares y narcos y guerras civiles y persecuciones *du jour* y violencias de género— sobre las que se apoyaban las anécdotas personales. Y si él (como más de uno se lo había propuesto y recomendado, alguna voz editora, una y otra vez, insistiendo en el asunto, diciéndole «Mira todo lo que hizo y escucha todo lo muy bien que le fue a tu tan querido y admirado Roger Waters con su papi muerto en la Segunda Guerra Mundial») finalmente escribiese el libro acerca de sus padres desaparecidos. Y si, además, ahí confesase el detalle secreto en el tapiz de aquella noche y... Hacerlo lo convertiría, seguro, en un nuevo y muy superior Céline, en un maldito a ser maldecido hasta por los malditos sin que eso lo privase de ser un best-seller tan contundente como fugaz. Pero no. Él —tal vez para expiar su culpa de un modo estético y estilístico— escribía lo que le gustaba pensar eran «libros sin manos»: como cuando se montaba una bicicleta —una bicicleta sin rueditas y hasta sin frenos— y se soltaba el volante y uno se dejaba arrastrar camino abajo con la única ayuda de la aceleración y la fuerza de gravedad y con un «Look, Ma!» en los labios (aunque su Ma ni su Pa ya no estuviesen allí y sí estuviesen en otro lado, tan lejos, con los ojos cerrados, los ojos que él había hecho cerrar para siempre).

Y lo más extraño de todo, pensaba y se preguntaba él: si sus vidas —las vidas de todos esos escritores de lo vital— eran *tan* interesantes y *tan* apasionantes, ¿cómo era que a nadie que no fuese ellos mismos se le ocurría escribir sobre ellas? En cualquier caso —en los últimos tiempos y hasta que alguien activase alguna nueva moda y modalidad— los lectores seguían a estos autoautores con la bovina docilidad de turistas bajando del autobús en visita dirigida y veloz y de nuevo al autobús hasta la próxima escala. Todos ellos, con cascos de audioguía y pensando apenas en voz baja —como pensaban algunos muchos y demasiado tarados frente a cuadros de Jackson Pollock o de Mark Rothko— un «Hey, yo también podría hacer eso». Toda esa gente que pensaba que *pensar* en escribir un libro era casi lo mismo que escribirlo. Y luego, por supuesto y por suerte, nunca siquiera intentándolo y mucho menos haciéndolo y prefiriendo, en cambio, apuntarse a un curso de «Cómo escribir novelas basadas en hechos reales» o «¡Cuenta esa historia que no sabías que tenías para contar!» sólo para dejarlo a las dos o tres sesiones y cambiarlo por otro que enseñase a tomar los mejores selfies (uno de ellos, el primero, mostrándolos saliendo de ese taller de ficciones verídicas para ya no volver con un emoji de expresión indescifrable, sacando la lengua y llorando al mismo tiempo).

Aun así, eran demasiados los que se atrevían a lanzarse al autoabordaje, como esos borrachos de bar karaoke, o como los que subían a tarimas endebles a cantar covers desafinados en las

fiestas de verano porque la banda (no mucho más afinada que ellos) les cedía el micrófono por unos momentos para que destruyesen un hit que ya era destructivo en su versión original. Todos convencidos de que la auto-ficción era algo así como el auto-tune: hacía sonar engañosamente entonado aunque siempre mecánico y monocorde sin importar el volumen de sentimiento a cantar y contar. Todos ellos perteneciendo al tipo de espécimen que sólo leía libros que —de nuevo— fuesen en verdad «de verdad». Y quienes no dudaban en pensar que todo era autobiográfico y que, después de todo, sus propias vidas eran *también* muy interesantes, porque muchas de esas vidas que se publicaban no lo eran tanto, ¿no? Así, círculo vicioso de envidiosos. Así, la clase de indeseable que hasta hace poco se acercaba en una reunión diciendo primero que el anfitrión le había comentado que «ese de ahí es escritor» y enseguida comunicar que «mi historia sería un gran libro» ahora —superado el estadio de «siempre me han dicho que yo sería un gran escritor»— se ponía a pensar en escribirlo. Y algunos, entre ellos, hasta lo intentaban. Lo que para los escritores como él era un alivio en lo inmediato (porque lo dejaban en paz por un rato) pero un pesar a mediano plazo (porque, por algún extraño motivo, por el solo hecho de haberle confiado su sueño ahora hecho realidad a partir de entonces lo consideraban una especie de padrino literario con la obligación de leer sus estropicios). Y nadie era inmune a semejante cepa de gripe y en alguna parte había leído que en una reciente encuesta de la BBC el 60 % de los consultados consideraba la de escritor como la mejor de todas las profesiones posible. ¿Quiénes eran todas esas personas? ¿De dónde había salido? ¿Qué pensaban que era ser escritor? ¿Cómo era posible que muchas de ellas incluso se permitiesen el aconsejarle acerca de cómo escribir un libro cuando no habían escrito ninguno? ¿Cuál era su role-model? ¿Alguien que escribía novelas románticas con vampiros y sadomasoquistas y hackers vengadoras? ¿Algún premio Nobel con aires de galán latino otoñal o invernal paseándose por festivales y diciendo estupideces imposibles del tipo «en *La metamorfosis* Kafka ya anticipa los horrores del nazismo y el holocausto judío cuando los hombres son tratados como cucarachas» sin siquiera detenerse a pensar en que el Escritor había muerto algo así como una década antes de que el Führer ascendiese al poder? ¿Un@ de l@s vari@s nuev@s avatares de la multisexualidad inclusiva y combativa y justiciera? ¿O, claro, el inevitable autopaladín con supuesta conciencia histórica y compromiso político para con las grandes causas y su compulsiva pasión para interpretar los múltiples signos de su tiempo? ¿Tenían acaso todos esos encuestados alguna vaga idea de cómo y de qué malvivía un escritor promedio? Quién sabe... En cualquier caso, de pronto todos se sentían escritores por el simple hecho de contar con un teléfono o un blog del mismo modo, pensaba él, que en el Far West cualquiera salía a la calle a jugar al pistolero porque tenía un Colt; sólo que entonces muchos acababan ajusticiados con justicia y con una bala entre los ojos en una polvorienta calle del mediodía. Pero muchos otros, por pura suerte o injusticia, daban en el blanco. Y se convertían en leyendas por azar. Y él estaba convencido de que entonces todos los que compraban esos libros por cientos de

miles habían resultado víctimas de un virus/espora en esas hojas que se leían como se bebía una infusión supuestamente mágica. Y que, de seguir así las cosas, pronto habría oficinas donde tramitar permisos que te autorizasen (o no) a contarse. O reuniones de auto-ficcionalistas anónimos donde todos acudirían a relatar no sus vidas sino las semanas y meses y hasta años que llevaban sin narrarse y recibir allí el emocionado aplauso de sus compañeros de vicio.

Y de acuerdo, una vez, en una entrevista, él había dicho esto:

«La obra es memoria y la memoria no puede sino ser aquello a lo que los religiosos llaman alma. Pero es algo que no ascendía a los cielos sino que se pudría en la tierra; aunque también era algo que podía regrabarse sobre las memorias de los que vendrán. En un orden ideal de las cosas, en un mundo tanto mejor que el nuestro, todos deberían estar obligados a escribir un diario o una *memoir* o una autobiografía o, al menos, un *journal* de impresiones sueltas. Así, en ese mundo tanto mejor y en ese orden ideal, todos no sólo sabríamos escribir. Además, seríamos buenos escritores lúcidos ante nuestra propia historia y —revisándola día a día, pasando en limpio lo bueno y lo malo— aprenderíamos a cómo mejorarla y corregirla antes de llegar al final, antes de que sea demasiado tarde. Seríamos mejores personas y, por lo tanto, mejores personajes». Pero —atención— lo había declarado tiempo antes de que estallase la epidemia autorreferente y nada había dicho allí en cuanto a que todo eso debiera editarse o ser leído por segundos y terceros. Su idea era que se tratase de un ejercicio íntimo, para iluminarse en privado, junto a la luz de una vela y no para andar por ahí encendiendo todas las lámparas y electrodomésticos y abriendo puertas y ventanas y *open house* y vueltas gratis para todos y hierbas y polvos surtidos.

Incluso los escritores «profesionales» o «consagrados» probaban esa droga a ver cómo les caía. Varios de ellos se habían cansado de —cada vez que publicaban un libro— tener que explicar una y otra vez, como quien les habla a niños problemáticos y con problemas de aprendizaje, que ellos no eran el protagonista. Y que todo eso que contaban no les había sucedido a ellos aunque sí habían hecho que sucediese. Así, muchos de los que hasta no hace mucho escribían novelas y cuentos —incluso dentro de su propia generación— ahora caminaban ligero o se recostaban en *memoirs* novelizadas o, mejor dicho, en *no-velas*. De pronto, todos tenían muy presente su pasado como si de ello dependiera su futuro. *Algo* había sucedido. De pronto, aquellos que hasta hace poco aseguraban tener «una vida de película» ahora tenían «una vida de novela» rezando en secreto a voces porque ésta se convirtiese pronto en «una vida de HBO o de Netflix». (Recordó que una vez, no hacía mucho, el jefe de un suplemento cultural le había comentado, casi entre lágrimas, que había recibido órdenes «de arriba» de darles mayor espacio y atención a libros de autores con «vidas interesantes», porque «los libros por sí mismos ya no interesaban demasiado». La idea era la de que si un escritor no había tenido una buena vida seguramente no tenía una buena obra, entendiendo por esto

último algo «atractivo» para contar.) Y así hasta uno de sus colegas mayores —un escritor al que siempre él había respetado durante su juventud— había publicado una «breve pero exquisita *memoir*» acerca de su abuelo durante una guerra civil siempre lista para volver al frente de batalla. Se lo había cruzado no hace mucho y le había preguntado por qué y para qué. Y el hombre —ya en el centro de lo que se suponía era su última década en la Tierra— le había respondido con, tenía que admitirlo, la clase e ingenio que caracterizaba a buena parte de su obra: «Porque es más fácil pintar gente desnuda que gente vestida...», le dijo. Y entonces el hombre había hecho una pausa para dar un largo sorbo a su vermut rojo (era ese otoño en el que todos parecían haber descubierto esa bebida, él incluido, optando en su casa por el de marca más popular y económica en lugar de todas esas variantes «artesanales» demasiado editadas para su gusto; porque al tercer vaso el vermut le brindaba la sensación de vagar por una aceitunada bruma naranja en la que no se perdía pero sí se convencía de que así era y, ah, la excitación de sentirse extraviado cuando se estaba escribiendo para, de golpe, encontrar *algo*) para enseguida continuar: «Ya sabes, esos pliegues en las telas, esas sombras... Por eso la gente aprende a retratar copiando modelos en pelotas... Y, claro, de tanto en tanto aparece el genio revolucionando lo que se supone sencillo y cómodo elevándolo a la complejidad que tiene lo único e irrepetible: esos sucesivos autorretratos de Rembrandt, el *Speak, Memory* de Nabokov y, ah, ese momento en ese libro, mi favorito entre muchos en lo que hace a lo autobiográfico, en el que el general Kuropatkin le enseña al joven Nabokov cómo es el mar embravecido ordenando y desordenando un puñado de fósforos para, años más tarde y caído en desgracia, reaparecer en las sombras de un puente pidiéndole fuego al padre del escritor y la llama de ese fósforo recordando a aquellos otros... Por otra parte, ya sabes: en la vejez vuelves a pensar y a hacer cosas que hiciste en tus comienzos. Incluyendo el llorar por cualquier cosa y el no controlar tus funciones corporales... Se supone que eres más sabio, pero no es cierto. Salvo que la sabiduría no sea otra cosa que la conciencia absoluta de que ya no puedes llevar a cabo ciertas tareas básicas... Lo mismo, amigo, sucede con la práctica de la literatura... Tiene su gracia, tiene su desgracia: antes —sobre todo en tu primer libro— te la pasabas todo el tiempo subrayando que algo había sucedido de verdad; ahora, en cambio, tienes que pasártela aclarando que ese héroe o ese villano no eres tú, que jamás hiciste o pensaste cosas así aunque las hayas pensado por escrito».

Aun así —justificándolos o no— lo cierto es que él hasta los prefería cuando intentaban ganar lectores y posiciones prostituyéndose con gracia y escribiendo novelas policiales con detectives mujeres o sagas históricas transcurriendo en la Edad Media. Los prefería entre cadáveres y catedrales —les parecía menos decadente— que reviviéndose en el cómodamente morboso culto a sí mismos. Le parecía algo más noble: andar robando tumbas de otros era mejor que pasársela

meciendo la propia cuna. Pero ni siquiera recordaban: recortaban. Y pegaban. Y no creaban: más bien recreaban a su imagen y semejanza intentando convencer de que todo pasaba por ellos, de que eran históricos cuando en verdad no eran más que históricos.

Y lo hacían (fuese eso que hacían lo que fuese) cada vez más jóvenes. Y cada vez más rápido, como si ya no les quedase tiempo suficiente o fuerzas para inventar o imaginar algo más allá de ellos mismos y de lo que los rodeaba acorralándolos. Y lo ponían por escrito con un fraseo *minimal*; como si temiesen que el pasado se les escapara o los olvidara a ellos mismos o pensando en que si no recordaban pronto serían olvidados enseguida. Y solían ser libros cortos, fáciles de manejar y —para que no hubiera dudas de que eso era de ellos y sobre ellos y por ellos— llevando sus propios rostros bajo el título, adelante y no en solapa: en fotos con la expresión de acabar de tener el más narcisista pero aun así más que autosatisfactorio y tan amoroso y propio de los orgasmos. Libros que estaban escritos —y él no podía entender dónde estaba la gracia retadora o la desafiante diversión de eso— del mismo modo en el que hablaban sus autores. Libros cómodos buscando acomodados. Libros de cálido peluche o, como mucho, de frígido látex negro supuestamente perverso pero apto para toda fantasía. Libros descarnados sin alma. Libros embalsamados. Libros no-muertos ni vivos. Libros siempre más narrados que escritos.

Había cada vez más narradores y cada vez menos escritores, pensaba él. Y estaba claro que unos y otros no eran lo mismo: no era lo mismo un gran escritor que un gran narrador (un gran narrador era suplantado por otro gran narrador sin gran dificultad y eran numerosos; mientras que los contados grandes escritores eran insustituibles y se iban acumulando para siempre y siempre dispuestos si se los llamaba). Los libros de los grandes escritores hablaban un idioma único y propio y muy difícil de aprender y de dominar por otros. Los libros de los narradores de diverso tamaño, en cambio, parloteaban todos con la misma lengua y emitían frases como redactadas por funcionales pero desapasionados autómatas. Oraciones del tipo «Giró sobre sus talones y les dio la espalda a todos para que no le viesen sonreír diabólicamente». Descripciones, instrucciones, situaciones y poco más. Como si se tratasen de indicaciones en el guión de una película que siempre sería mejor que el libro. Ligerezas y liviandades y poca sustancia a las que sus autores justificaban en entrevistas con desvergonzados y soberbios y hasta mesiánicos (como deseando el mismo efecto conseguido por el omnipresente ausentista Jehová a la hora del cabalístico *Tzimtzum*) «el lector no debe distraerse con la figura del escritor y lo que yo ambiciono es que el autor desaparezca en lo que cuento». Pero, ah, en verdad nunca había nadie ni nada allí a desaparecer; y a lo máximo que se había contado era hasta diez. Y, además, se preguntaba él, si aspiraban a la invisibilidad, cómo se entendía que estuviesen todo el tiempo mostrándose y demostrándose en redes sociales y reportando todas y cada una de sus apariciones públicas así como la inesperada muerte de su canario como si se tratasen de milagros o acontecimientos históricos. Sí: no había personalidad en sus personas ni escritura en lo que escribían (algunos y

algunas llegaban incluso a enorgullecerse de que «mi estilo es que el estilo no se note» o, de nuevo, de «esfumarme detrás de mis personajes»). No había signo alguno en lo que escribían de sus lecturas previas ni nada en su obra posterior que mereciese ser leído después. Decir que el estilo era la ausencia de estilo (y además enorgullecerse de ello) era para él algo tan idiota como afirmar que la justicia era la ausencia de injusticia. Eran textos a los que él sometía a un test que consideraba infalible y más allá de toda discusión: el buscar y jamás encontrar en ellos algún párrafo merecedor de convertirse en epígrafe en el libro de otro; el no avistar ninguna frase digna de ser perseguida y alcanzada y a la que ponerle las esposas de las comillas mientras se la relee y se le leen sus derechos a no permanecer callada.

Y de nuevo: él amaba los epígrafes. Los epígrafes eran como esas nueces de cortesía por parte de la aerolínea. No podía parar de comerlas. Una detrás de otra, nunca eran suficientes, siempre se querían más.

Consideraba a los epígrafes como un género literario en sí mismo, una forma de vampirismo que no consumía sino que alimentaba. Los epígrafes eran como la perfecta escritura cabalística que ponía en movimiento al no tan perfecto homúnculo. Y que, en la línea de partida de esas primeras páginas sedientas de todo, aportaban más energía para emprender la historia del propio camino. Y, sí, de nuevo, otra de las tantas críticas que solían hacerle: sus libros tenían muchos epígrafes. Demasiados para muchos e insuficientes para él. Y uno de los momentos más dolorosos de la escritura de sus libros siempre había sido el de arrojar a unos cuantos epígrafes por la borda prometiéndoles sitio bajo la cubierta y en la sala de máquinas del próximo libro y, sí, su primera gran exposición a los epígrafes había sido en esa cuantiosa tripulación de ellos, funcionando más como oficioso prólogo de a bordo, en las primeras páginas de *Moby-Dick*. (Uno de los últimos epígrafes que había encontrado era uno de George Saunders, en *Lincoln in the Bardo*, donde se aconsejaba que «Uno debe estar constantemente a la búsqueda de oportunidades para contar la propia historia. (Y si no le es *permitido* el contarla, uno debe pensar y pensar en ella)». Y él se dijo entonces: «Claro, así es, uno siempre debe estar ahí, como apuntador de sí mismo en el foso de la orquesta en el teatro de su vida». Ese sitio donde —uno de los momentos favoritos de Penélope en esa película que vieron cuando eran niños— enseguida va a sonar un disparo. Esa escena en la que justo antes de la bala, le hacen a un artista de variedades —que asegura saberlo y recordarlo todo— esa pregunta tan comprometedora y mortal acerca de una organización secreta. Y él, entonces, allí y desde allí: conduciendo y apuntando con ritmo propio sin importar que lo que allí se represente parezca algo tan lejano y tan ajeno. Y los epígrafes eran esos

disparos de salida del allí, del lárgate de aquí y sigue con lo tuyo.) Pero, claro, había una condición previa, una cuestión de honor y dignidad: para poder usar esos epígrafes —para hacerlos suyos y asimilarlos como parte de algo suyo— había que saber antes de dónde venían y cómo habían llegado allí. Había que leerlos no sueltos o en alguno de esos cómodos y tramposos compendios de citas ordenadas por temas, sino dentro de sus propios navíos y teatros de variedades. Apreciarlos en su preciso contexto antes de poder apropiárselos y escribirlos y llevárselos a un sitio a veces tan difuso y lejano y que estaba tan fuera de su origen pero ahora los obligaba a viajar dentro del destino de otro.

Nada de esto les importaba (y volvía a lo de antes, girando sobre sí mismo como un derviche, pidiéndole a la azafata otra pequeña botellita de lo que sea para ayudar a bajar esas nueces en las alturas) a aquellos a los que, claro, sólo les interesaba auto-citarse a ciegas en el más masturbatorio de los encuentros y reencuentros con ellos mismos y con quienes los seguían. Y eran ocasiones felices y sin demasiadas exigencias. Lo importante era que unos hicieran sentir felices a los otros, que no demandasen demasiado de ellos, que no les dijeran cosas del tipo «Lean mucho» o «Lean libros complejos y que cuestionen todo aquello en lo que creen» o —una de sus favoritas— «Leer es como sobrevivir al más espectacular de los accidentes aéreos y salir caminando por entre las llamas con una sonrisa». Lo que, de acuerdo, era un poco demasiado, era un tanto extremo. Porque a los que los seguían— los que arrojaban a todos esos súbitos recordadores y a esos facilitadores de lo dificultoso— les bastaba con alguna frase suelta que les funcionara como coartada mutua para sentirse bien leyendo y escribiendo «cosas que habían pasado». Así, los lectores de lo verdadero se la pasaban citando a Jean Cocteau y a su «La literatura es una forma de la memoria que no recordamos» o «La literatura es una fuerza de la memoria que aún no hemos comprendido del todo» (o algo así; porque su admirado John Cheever en alguna ocasión había asegurado ser el inventor y principal propagador de ese falso dicho de Cocteau) sin saber muy bien quién era o qué había hecho el tal Cocteau y preguntándose si Cocteau no era ese tipo que se la pasaba navegando y sumergiéndose en la tele.

Tampoco, claro, sabían quién había sido John Cheever. O Dante Alighieri (quien, si se lo ensaba un poco, ya había hecho auto-poesía o poesía del yo, ¿no?). O Henry David Thoreau o Henry Miller o Thomas Wolfe o Jack Kerouac (quien una vez le explica a William S. Burroughs su dogma consistente en que «una novela no es otra cosa que una *memoir* con los nombres cambiados») o Philip Roth o tantos otros que tanto antes habían contado sus vidas, singularmente y sin preocuparse por sentirse parte de una raza o de un género o de una moda. Algo acerca de Philip Roth, sí, habían «escuchado». Sobre todo luego de que éste —pocos años antes de morir— hubiese anunciado que dejaba de escribir después de haber disfrutado una y otra vez de «cierto placer en esta vida» y de reconocer que el suyo había sido ése: el de haber «hecho falsa biografía,

falsa historia, confeccionando una existencia medio imaginaria a partir del drama verdadero de mi vida es mi vida». Y no: *no* les importaba no saber casi nada o apenas estar al tanto de algo o, mucho menos, de lo que sostenía el andamiaje privado tras los placeres en público de un escritor. Porque con esa frase de Cocteau tan útil para sus cometidos (y con *sí* saber quiénes eran los muy de moda y un tanto demasiado astutos para su gusto Karl Ove Knausgård y Sheila Heti y el sí muy talentoso Edward St. Aubyn, aunque percibieran la existencia de este último recién después de la miniserie con Benedict Cumberbatch en el rol de Patrick Melrose) les alcanzaba y les sobraban caracteres de los ciento cuarenta o doscientos ochenta o de los que fuesen (siempre insuficientes) y de los que disponían para contar al universo no que los estaban leyendo sino que habían leído acerca de él, de ellos, de sus vidas más que de sus obras.

Y todos *sí* estaban al tanto de quién había sido y era el memorioso Marcel Proust; pero claro que no lo habían leído (o habían leído, como mucho, la sección inicial de Combray a modo de más que saciante aperitivo). A la hora de la verdad, lo que más les gustaba del francés era su célebre *Questionnaire de Proust* al que el escritor había contestado originalmente en un *confession album* de una de esas tantas amigas a las que adoraba platónicamente y a las que estudiaba obsesivamente para luego usarlas en la reescritura en código para cambiar el sexo de sus enamorados de su vida en su obra. Les gustaba —porque era señal inequívoca de ser alguien— que les preguntasen ese *questionnaire* para poder responderlo; leyendo previamente cuestionarios hechos a otros antes que a ellos, pensando en cada una de las respuestas como si se tratase de sacar la mejor nota de todas. Y ni se habían enterado de que había sido Cocteau quien, a propósito de la publicación de *Du côté de chez Swann* en 1913 había ofrecido el que para él era el mejor blurb de todos los tiempos jamás ofrecido a un libro: «No se parece a nada que conozca y me recuerda a todo lo que admiro». O que el mismo Cocteau, el 18 de noviembre de 1922, hubiese llamado a Man Ray (el nombre *también* les sonaba de algo, sí; ¿era una marca de gafas para el sol?) para que llevase sin demora su cámara al 44 de la rue Hamelin. A ese lugar al que Cocteau luego evocaría en sus memorias comparándolo con el camarote del capitán Nemo y para que Man Ray tomase allí esa última foto de Proust: su primera y única foto como recién fallecido. Ahí, el muerto en la cama, las sábanas hasta la barbilla, ojeras en flor y ojos cerrados y —fuera de cuadro pero oyéndose su latido de acercarse la foto a la oreja— el manuscrito oceánico del resto de *À la recherche du temps perdu* haciendo olas sobre la repisa de la chimenea. Cocteau pensó entonces que «esa pila de papeles seguía viva, como relojes en las muñecas de los soldados muertos». (Él tenía un reloj proustiano, sí. Y había tenido en su escritorio, antes de que todo ardiese, esa foto enmarcada de Man Ray sobre otra foto del francés. Las dos fotos dentro de un mismo marco. La primera foto separada por pocos centímetros pero a muchos años de distancia de la última de Man Ray. La otra foto, tomada por Paul Nadar,

era esa en la que Proust era casi un niño, mirando a cámara. Serio, como era costumbre entonces, porque era muy difícil mantener una sonrisa el largo tiempo de exposición que demandaba cada placa. Y por eso nadie sonreía en las fotos antiguas. Allí, el muy joven Proust, cadena y reloj en el bolsillo sobre su corazón, con la sombra casi transparente de un primer bigote ya flotando sobre su labio y acaso diciéndose que tal vez él no fuese muy interesante en ese momento pero, ah, ya pensando un «esperen a que de aquí a unos años yo me recuerde tal como soy ahora de pequeño para convertirme en alguien inmenso y ya verán, ya leerán...». No Literatura del Yo sino Literatura del Yo Tú Él Nosotros Vosotros Ellos. Literatura de alguien sabiendo que la inmortalidad sólo se conseguía si antes una persona se convertía en personaje. Y si era cierto eso de que el cerebro continuaba viviendo un tiempo después de la muerte del corazón, entonces cabía la posibilidad de que esa última foto estuviese recordando *aquella* primera foto, pensaba él pensando en qué pensaba Proust.)

Y estaba claro que lo que a todos ellos —a todos los que no pensaban en todas esas cosas y quienes no sabían o apenas sabían quiénes eran Proust y Miller y Cocteau y Roth y Kerouac— en verdad les seducía mientras leían recuerdos de otros no era tanto el recordar como el ser recordados. Así que —en vida, pero con tan poco pulso, y ya no llevando relojes en sus muñecas o en sus pechos como si fuesen medallas, porque para eso es que eran los nuevos teléfonos especialmente diseñados para hacer perder el tiempo— se la pasaban posando para fotos inmóviles, como estatuas. La idea —la idea no necesariamente buena— era la de ser personajes impersonales. Mejor aún, ahora, si eras mujer y víctima sometida por un sistema regido por hombres patriarcales. (Y el actual best-seller era *Oprimida, Encerrada*. La *memoir* de acoso e incesto que una autora decía haber padecido durante nueve meses de su vida por parte de su padre: los nueve meses de su propia gestación. La autora recordando hasta el más mínimo detalle el cómo su padre le enseñaba sus genitales, ahí dentro, a ella flotando en líquido amniótico, cada vez que le hacía el amor a su madre: «Su sexo como una espada, acorralándome contra la pared del útero, a la altura de mi boca y de mis ojos y de mi dolor, sabiendo que si yo gritaba nadie me escucharía y que mis patadas rechazando al monstruo serían interpretadas como un signo de que todo iba bien, de que yo era, simplemente, alguien “demasiado inquieta”», se leía por ahí.) Y ser protagonistas de novelas desargumentadas pero ultrapersonificadas tras estelas y estilos de Elizabeth Hardwick y Renata Adler y, ahora mismo, de Rachel Cusk o de Jenny Offill. Minimalistas novelas llegando sobre embarazos espontáneos o súbitos divorcios. O novelas oceánicas sobre esa bofetada que una vez pegó un maestro o aquella uña que se encarnó un verano para ellos inolvidable y digno de que todos lo recuerden y que en realidad no eran más que el equivalente a esas gotas torturantes

cayendo sin prisa ni pausa de un grifo que no se puede cerrar bien y que no permite el no escucharlo por las noches. O los ya clásicos mi-papá-me-ama-más-de-lo-que-debería o mi-mamá-me-odia-porque-tiene-celos-de-mí o algo-oscuro-que-siento-desde-que-di-a-luz. O —a lo sumo, como concesión al fuera de sí, al fuera de ellos mismos— lo único que les interesaba era buscar y encontrar alguna historia familiar secreta para revelarla al mundo como si se tratase de evidencia sobre la que posar hipótesis acerca de cómo pasó todo eso en verdad, en realidad, en serio. El tío abuelo tercero que se volvió loco en la Bataan Death March o que contribuyó al trazado del Ho Chi Minh Trail. O el primo que nació en Woodstock o murió en Altamont. O el barrio donde se creció (el nombre del lugar solía ser el título del libro, pensando en que esa única palabra lo decía absolutamente todo y que ese sitio, por lo tanto, adquiriría instantáneamente la calidad mítica de la Atlántida o de Xanadú o del Valhalla). O los siempre a mano muertos por guerra civil o por organización terrorista o por dictadura militar. O el amigo místico que se suicidó. O los hijos geniales. O —un clásico de la forma deforme— los bebés que se habían tenido y que volvían loca o los bebés que no se habían tenido y volvían loca también o que, más interesante aún, deprimían con un tipo de depresión extraña: una depresión que inmovilizaba para todo menos para impedir el escribir sobre esa depresión. Todo eso yendo a dar a libros —mejor así, dictaminaban los departamentos de marketing de las editoriales— breves y ligeros en páginas. Destilados en lo que se quería creer eran frases haiku y capítulos bonsái —pero con cadencia más cercana al encadenamiento de tweets acompañados de memes memos— para así inspirar la clase de respeto que inspiran las miniaturas por el simple hecho de ser pequeñas.

Y si no se contaba con nadie para contar, entonces no quedaba otra que inventárselo; con lo que se volvía a la ficción —al menos por un rato— de la manera más tortuosa y casi vergonzante.

O peor aún: robarlo (tomando prestado sin pedirse permiso antes, haciendo volar por los aires a parentelas enteras, regocijándose en su muy mala onda expansiva y arrasadora y revanchista, pero sin el talento ni la gracia de Saul Bellow) a algún esqueleto ajeno para meterlo en el propio armario. Y enseguida sacarlo a la luz con un prestidigitante *presto!* para horror de los legítimos dueños que lo pensaban guardado bajo llave y candado y que de pronto lo leían con una primera línea del tipo «“Esto que voy a contarte jamás se lo he contado a nadie y nadie debe saberlo nunca”, me dijo aquel quien hasta entonces siempre había creído ser mi mejor amigo, pero...».

O mejor/peor aún: ser parte de eso que —a partir del éxito de *Uber Driver*, remake del clásico moderno de Martin Scorsese— ya se conocía como Uber-Lit: la novelización de lo que los pasajeros les contaban a los choferes de Uber.

O —dando una vuelta en el aire contaminado— ir aún más lejos sin moverse demasiado y acabar escribiendo algo en donde se confesaba de verdad que el anterior y tan bien recibido libro verídico era pura mentira. Meta-no-ficción falsa y, de verse acorralado, gritar y arrojar un «¡Duchamp!» como si se tratase de una granada de puro humo para que, de pronto, todo fuese más

que perdonado y reconsiderado y, de nuevo, celebrado como maniobra (de)formal.

Lo importante, en cualquier caso y de cualquier modo, era estar y figurar y enseñarse. De golpe, ya no sólo se querían presentarse a sí mismos sino que había que aguantar a toda la parentela proyectada como a esas sádicas diapositivas al regreso de las vacaciones. (Todos ellos como el equivalente a esas personas que pagaban la entrada de un concierto no para oír cantar a su artista favorito sino para —aullando en la platea desde el primero al último verso de la noche— su artista favorito los escuchase a ellos berrear sus canciones. Y de ahí la táctica adoptada ya hacía mucho por Bob Dylan en cuanto a deformar sus clásicos hasta volverlos irreconocibles para sus fans y así poder entonarlos a solas y en paz; el mismo Dylan que no hace mucho había interrumpido su actuación para, irritado, increpar a su público con teléfonos en alto, filmándolo, con un «¿Tocamos o posamos?».)

¿Ficciones del yo? ¡No! ¡Eran no-ficciones del yo! ¡Eran auto-no-ficciones! Un absurdo prestigio de lo supuestamente auténtico, de lo que había sucedido de este lado y ahora estaba del otro. Y así jugar con eso acaso disimulando con este subterfugio de que lo que en realidad se quería y se necesitaba y se reclamaba no era auto-ficción sino inconfesable y culposa autoayuda. Algo que saltaba del diván del psicoanalista a la computadora del paciente. Como en esas películas *based on a true story* que al final, en los créditos de despedida, se demoraban unos últimos minutos en mostrar los rostros de las personas verdaderas (contando qué fue o dejó de ser de todos ellos) luego de un par de horas de personajes más o menos creíbles. Algo parecido a lo que había sucedido con los shopping-malls, pensaba: al principio el sitio donde encontrar todo rápido en una euforizante «shopping experience destination» que incluía desde *family-style restaurants* a cines proyectando el último blockbuster del verano en atmósferas muy bien refrigeradas. Pero, al poco tiempo, la entropía de todo eso degradándose a santuario blasfemo en el que se reunían adolescentes granulados para no hacer nada, desempleados prisioneros de su tiempo libre, obesos olfateando trash-food, adictos a jarabes opiáceos y a cocktails anabólicos, y caravanas de disfuncionales ancianos que superaban con creces su fecha de expiración dando vueltas en sillas de ruedas multifuncionales por pasillos circulares y contemplando con nostalgia la imposibilidad de escaleras mecánicas. Yendo y viniendo todos entre tiendas cada vez más vacías y fantasmales, cantando los nómades blues on sale por culpa del sedentario comercio on line y, sí, la librería había sido la primera entre todas esas tiendas en cerrar sus puertas.

(Entonces él se acordaba de esas palabras tan ciertas —otro posible epígrafe de uno de esos nombres que lo acompañaban siempre y reaparecían, como luciérnagas puntuando la oscuridad de sus noches— de, otra vez, John Cheever. Cheever preguntándose si acaso «el olvido no era el misterio de la vida» o respondiéndose que «el rol que la autobiografía juega en la ficción es precisamente el rol que la realidad juega en un sueño... Mientras sueñas tu barco, tal vez conozcas ese navío; pero te diriges hacia

costas lejanas, vistes ropas extrañas, el lenguaje que se habla a tu alrededor es uno que no comprendes, pero la mujer a tu izquierda es tu esposa. Y me parece a mí que esto no es algo caprichoso sino la muy misteriosa unión de los hechos con la imaginación que uno debe hallar siempre en la ficción». Y él acordándose de todo eso del barco en un avión, ahora oyendo al pasajero del asiento 21A explicándole a un niño lo que es la muerte. «La muerte es como un barco que se pierde en el horizonte. De pronto dejas de verlo, pero sigue allí, navegando. Así son los muertos y eso es lo que le pasó al Abuelito: ya no lo vemos, pero sigue ahí, flotando en nuestra memoria». Y el niño en el 21B lo mira y le pregunta: «¿Y qué pasa si ese barco se hunde?» Y él deja de oír todo eso para seguir concentrándose en arrojar frases entre comillas al aire como si fuesen aerodinámicas almendras de aerolínea y abrir la boca para que caigan ahí dentro. «Pero no son / todos los Hechos Sueños / tan pronto como / los dejamos detrás nuestro», había rimado Emily Dickinson. «Realista está bien, pero interesante es mejor», instruía a sus actores Stanley Kubrick, quien había grabado su propia y verdadera respiración durante un poderoso resfriado para insertarla en esas tan interesantes y más que realistas escenas con astronautas sin palabras dentro de sus trajes en *2001: A Space Odyssey*. Y, de nuevo, Vladimir Nabokov —ceja enarcada y sonrisa torcida— lo había expuesto mejor que nadie: «Es curiosa la mórbida inclinación que tenemos a obtener satisfacción del hecho —a menudo falso y siempre irrelevante— de que un trabajo artístico pueda ser relacionado con una historia real. ¿No será porque empezamos a respetarnos más a nosotros mismos cuando nos enteramos de que el escritor, como nosotros, no fue lo suficientemente brillante como para inventarse una historia por su cuenta?».)

Para él todos ellos —hiper-auto-realistas escribiéndose y calcándose a sí mismos— eran como clones, con esa vulgar uniformidad que adquirirían los pasajeros de un avión: diferentes pero ajustados por cinturones iguales. Y al verlos y al leerlos sufría esa náusea que se tiene ante aquello que se preocupaba tanto por su autenticidad que acababa haciendo aún más evidente su parte artificial. Lo que en robótica se conoce como *uncanny valley* o teoría del «valle inquietante»: la desconfianza y miedo que producía todo aquello que no era humano pero que sí tenía una necesidad entre patológica y funcional de ser/parecer igual a los humanos.

Y, ah, todos ellos que no eran escritores pero sí necesitado parecerlo a toda costa estaban —ensamblándose en serie y con seriedad, como en una línea de montaje— tan ocupados contándose que los demás ya no contaban para ellos, porque para qué leer a otros cuando se puede escribir sobre uno, por qué inventar a los demás cuando se podía falsear a sí mismo.

Para él, en cambio, la realidad siempre había sido algo muy parecido a la gasolina: servía para ir a todas partes, pero no tenía ninguna utilidad por sí sola y ni siquiera podía bebérsela para

calmar esa sed siempre insaciable, esa sed siempre con sed.

Y de este modo, pensaba él, la realidad (la realidad clásica, la de todos, la de la Historia en común y no la de las historias de cada uno) se convertía en una antigüedad por venir. Algo a lo que muchos (tan ocupados en el presente de sus pasados como si en ellos les fuese el futuro) preferían definir, para disimular el espanto de comprenderse como pasajeros del ayer, como retro o vintage. La realidad era, para ellos, tan sólo las realidades nada interesantes a propagar como chispas de un incendio forestal donde se quemaban tantos árboles que ya nunca serían ese papel a ser reemplazado por el cilicio de las pantallas.

De ahí, también, la compulsiva adicción al nuevo modelo del gadget de turno. A estar al día y presente en el presente. Alguna vez bastó con cambiar de auto o de casa o incluso de pareja. Ahora había que cambiar *de todo*. Modernizarse era como no envejecer pero, paradoja, sometiéndose a la actualización que cada vez duraba menos y envejecía más rápido (y obligando a los usuarios usados a volverse expertos/inexpertos en cada vez más raras e intratables enfermedades informáticas de algo que de pronto era apenas menos que un pariente demandante de atenciones y bastante más que una mascota ciclotímica y así la coraza del descorazonador iPhone como caparazón de tortuga y el sonido de Twitter como canto de canario). Y, desde allí —desde esas pantallas a las que había que actualizar día sí y noche también para poder autoproyectarse—, emitirse convencidos de que los veían y los oían y los leían en todas partes y a toda hora. Seguidos de lejos en una falsa cercanía por followers repartiendo likes y corazoncitos (ya no valía aquella sofisticada y rara emoción de que algo gustase y no gustase al mismo tiempo) y siempre tan deseosos de share todo aquello que —se mira pero no se toca— mostraban para en verdad nunca compartir con gustosos seguidores. Porque lo importante no era lo que entusiasmaba sino ser un entusiasmado que entusiasmase a los demás a entusiasmar. Lo importante era mostrarse mostrando. Y lo que se mostraba acababa siendo secundario y enseguida reemplazado por una nueva muestra.

Y así él —que no tomaba ni colgaba ni repartía fotos— era últimamente acusado de estar hablando todo el tiempo de sí mismo porque, sí, no estaba todo el tiempo clickeando su vida. Así, bastaba que en una reunión contase una o dos cosas que le habían sucedido —y que nadie había visto en las redes sociales en las que él no estaba y se negaba a estar— para ser considerado un insoportable narcisista y autorreferente compulsivo. Para colmo, él se expresaba con palabras y no con fotos (a lo sumo, enviaba algún email al que ya rara vez le respondían, porque se había perdido la costumbre, porque ahora lo que se devolvía era apenas un pulgar en alto). Soberbia absoluta la suya: había que escucharlo y había que imaginar en lugar de ver lo que estaba explicando... Contar lo que se podía mirar/mostrar era una falta de respeto y una pérdida del

tiempo ajeno y era algo anticuado. (¿Cómo cantaba aquella vieja pero nunca envejecida canción de The Kinks? «¿People Take Pictures of Each Other»? Sí: allí la contadora voz de Ray Davies cantando con voz de Ray Davies. Con la misma voz que en otra canción suya prometía un «I'll remember everything you said to me». Esa voz queriendo olvidar ahora lo que antes había deseado preservar para siempre y casi horrorizada por que la gente no dejase de tomarse fotos. Fotos tomadas casi por asalto. Los unos a los otros, fotografiándose sin pausa para así poder probar que realmente existían. Y concluyendo —sobre una melodía juguetona y luego de helar la sangre del oyente con la certeza de que el verdadero amor que alguien se lleva para siempre no era fotografiable y que, de intentárselo, saldría siempre velado— con un casi suspirante «Don't show me no more, please...». Y aquella otra canción de Ray Davies —en el mismo disco, en *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*— acerca del olvidado arte de hojear una y otra vez un *picture book*, con toda esa gente sonriendo a la cámara «para probar que se amaban los unos a los otros, hace mucho tiempo». Las fotos en un libro y no en un teléfono, sí. Y él siempre se había acordado, sí. Pero nunca se había olvidado de jamás tomar fotografías en y de sus viajes. No lo hacía porque no quería compartirlos. Sus viajes eran nada más que suyos y nada le interesaba más —al no contar con el ayudamemoria de postales propias— que el modo en que se iban convirtiendo en otra cosa, en otros viajes. En *voyages extraordinaires* mucho más exactos en su exactitud a la hora de ser selectiva o caprichosamente recordados: sus hoteles dormidos confundiéndose con los hoteles soñados, sus aeropuertos impuntuales despegando en el acto en el que se decidía check-inarlos.) Y ésas eran fotografías que nacían muertas y cuyo poder residual duraba lo que un click. Fotos que —a diferencia de las fotografías de verdad y de antes, las fotografías meditadas— no parecían rejuvenecer a medida que quienes las tomaron envejecían y las miraban una y otra vez para recordar cómo era aquello que ya no era. O no las miraban nunca, porque eran para que las mirasen los otros, los demás. Instantáneas, sí, que más temprano que tarde desaparecerían o serían imposibles de «recuperar» (sería imposible recuperar esa memoria) cuando los discos duros se ablandasen para siempre. Fotos de comidas, de paisajes y de viajes, de joyas y de autos, de famosos con los que se cruzaban y a los que perseguían a los gritos y capturaban. Fotos de todas las cuestiones materiales que habían experimentado en directo pero a través de un tercer ojo digital como un dedo en sus ojos y no en su frente. Y, de tanto en tanto, fotos de seres más o menos queridos a los que siempre se besaba y abrazaba casi con furia estrangulante y vampírica con el brazo en alto y en la mano el teléfono (y él en más de una ocasión había pensado en cómo conseguir el hacer correr el rumor de que se había descubierto que cada foto que se tomaba restaba cinco minutos de vida a sus fotógrafos

para ver si así, tal vez...). Sí: había que ofrecer evidencia constante e incontestable de la propia existencia ante sí mismo y para los demás. Y, al mismo tiempo, había que reinventar la realidad, volverla atractiva y envidiable y digna de ser transmitida sin pausa, como si se tratase de un acontecimiento histórico cuando en realidad no era más que acontecer histórico. Una realidad propia no necesariamente realista o (in)digna de irreal novela realista donde todo parecía ordenarse con la tan eficiente como previsible disciplina de desfiles militares.

Hubo un tiempo en que había que *trabajar* para imponer la propia existencia a los demás: había que hacer *algo* antes de ser *alguien*. Ahora alcanzaba —o eso habían hecho creer a buena parte de la humanidad— con tener un «perfil social» sin necesidad de hacer frente a algo o de salir de casa. Ya no había nada que hacer salvo ser a secas.

Y de ahí, en su experiencia, que entre todos sus contemporáneos que se decían escritores y «que no querían aparecer como encerrados en su torre de marfil» (virando a reality showers o influencers —siempre listos para calificar o desacreditar a segundos y terceros, siempre mal influencers; estaba claro que la Red no había inventado al odio pero sí que lo había *enredado* y envuelto para regalo rápido y fácil y gratis de enviar a cualquier parte— no por su estilo de escritura sino por la documentación milimétrica de sus propias in/existencias con disonancia blog-tweet y patológica y desesperada pasión de autofan) para él apenas un 25 por ciento entre ellos tuviese algo para decir y contar al respecto. El 75 por ciento restante, estaba seguro, se escudaba (algunos con más heterónimos que Fernando Pessoa desde los que adorarse/electrocutarse a sí mismos) en la realidad pública presentándola como parte de su realidad privada. Y para él (quien reconocía el síntoma en el acto, porque había perdido hacía ya tiempo la capacidad de inventar y de soñar pero no quería disimular su sequía regando sus tierras baldías con aguas tan estancadas) lo hacían y lo declamaban porque, sencillamente, no se les ocurría o les ocurría nada o algo irreal y original y personal y suyo y nada más que suyo. Y, sí, en más de una entrevista por los tiempos en que lo entrevistaban seguido —más seguido de lo que lo leían (para pedirle en ellas que repitiese una y otra vez sus anécdotas con Bob Dylan y Ray Davies o con ese legendario cineasta/pintor y fundador de la muy experimental Páramo Pictures y al que él se refería como a El Vivo Muerto: de quien fue amigo durante sus últimos tiempos, convirtiéndose en una suerte de apéndice a su leyenda de vida breve y frágil y de muerte invulnerable y de amplia y poderosa obra) y porque lo consideraban «ocurrente» y «gracioso» y ya no, ya nunca, ya jamás— él se había definido como «un escritor profundamente comprometido con mi irrealidad». Y citaba una y otra vez a Vladimir Nabokov y a su «La realidad está sobrevalorada» y a Marcel Proust y a su «No hay enemigo más diestro que la realidad» y a Saul Bellow cuando criticaba a los escritores que no dudaban en abrazar indiscriminadamente todas las causas justas por la sencilla razón de que ellos eran escritores que pronto se parecían

más a «actores que se comportan como escritores... en tiempos en que el arte se ha convertido en algo secundario: el público se siente más gratificado por los artistas que por su arte».

Y enseguida él preguntaba y se preguntaba si, en realidad, habría una manera de ser más auténtica y pura y absolutamente realista que la de crear una nueva realidad. Eso era un escritor realista *en serio*: hacer real algo irreal. Y no como todos esos que andaban por ahí preocupados, en verdad, no por lo real sino por lo verosímil. Un auténtico realista tenía como misión la de señalar todo lo irreal que había en el día a día y noche a noche.

Y de lo que él estaba *muy* seguro, lo que sí le parecía *tan* triste, era el pensar en la posibilidad de un escritor inédito y genial y fuera de toda coordenada reconocible —tal vez alguien llamado a escribir el próximo *Tristram Shandy* o cualquier otra historia donde el pasado sea algo tan ocurrente que no permita llegar nunca a alcanzar al presente— diciéndose a sí mismo, cansado de no ser comprendido por las editoriales, que para poder ser de una buena vez publicado lo que más le convenía era dejar de lado todas esas «cosas raras» y todos sus «rasgos personales e inconfundibles». Y convencerse de que, mejor, debía ponerse a escribir algo *actual*. Algo así como la Gran Novela del Inmigrante Ilegal Deportado Luego de Treinta Años en USA y que Vuelve a Emigrar Saltando Esa Pared Para Reencontrarse con su Familia, Etc. Y que la escribía. Y triunfaba. Y quien desde su fama y sus premios recordaría todo aquello de sus inicios como a una fiebre pasajera, como a algo que, por suerte, había pasado y ya no le pasaba. Algo que había sido suplantado para y por él con la sobrevaloración de lo actual y de lo real y de la novela como materia prima y herramienta obligada a «ocuparse de su tiempo» y todo eso. Y hacerlo con una consideración y aprecio y atención hacia la figura del lector que él jamás había tenido a no ser que ese lector de lo suyo fuese él mismo y un puñado de personas que no superaban a los dedos de un puño.

Y siempre se acordaba de ese par de fichas de *The Original of Laura* de Nabokov donde se hacía referencia a «todos esos escritores que eran aturdidoras mediocridades» y que «se suponía que venían a “representar una era” y que el ser representantes les permitía justificar la más execrable de las prosas por ser representativa de su tiempo».

En cambio, para él lo fuera del tiempo y de lugar y de la realidad era algo tanto más revelador de una época y de una cultura. De ahí que pensase que había que dedicar el presente y el futuro a recrear —a recrear, a reinventar— el pasado. Ese algo que ya había sucedido (en verdad los profetas siempre traen noticias terribles del pasado que a nadie le gustan; de ahí que entonces todos los que los oyen en presente se mientan y se convezan de que son noticias del futuro) pero que lucía cada vez más inverosímil y difícil de aceptar desde el aquí y ahora. De ahí también que la contemplación del pasado —su relectura primero y su reescritura después— sólo se soportase maquillada con la nostalgia que se dedica a lo que ya no sucederá pero que, habiendo sucedido,

continúa sucediendo y cambiando según la voz de quien lo reinterpreta. (Lo había escrito alguna vez en uno de sus propios libros: «Nada es más inútil que un escritor con memoria invulnerable. Un escritor con buena memoria no se acuerda de nada porque no se olvida de nada. Para un escritor, el olvido y la capacidad de olvidar son un don imprescindible. Un escritor construye su obra haciendo olvido primero y deshaciendo memoria después. Un escritor debe olvidarse de todo aquello que quiere contar y alcanzar no el cómo sucedió sino el cómo sucederá lo que sucedió». O algo así.)

Y él se enredaba en sí mismo pensando en todas estas cosas que pensaba porque ya no podía ponerlas por escrito, mientras Bob Dylan en los audífonos que repartieron las azafatas suspira y canta aquello que alguna vez cantó un crooner de voz intacta o un pianista en negro y blanco. Una canción para matar el tiempo inmortal (y que en su versión original incluía un par de estrofas introductorias con alusiones a Einstein y a la Teoría de la Relatividad y a una tercera dimensión temporal) mientras todos quieren irse de ese sitio al que vuelven una y otra vez. Eso de que «The fundamental things apply... As time goes by...» y de que «It's still the same old story... A fight for love and glory... A case of do or die». Y a esa canción la seguía otra de sus favoritas y, hey, ¿cuándo Paul McCartney había grabado una versión de «We Three (My Echo, My Shadow and Me)»? ¿Qué hubiese pensado de esto Tío Hey Walrus? Su «P.» dedicándose a versionar *standarts* de la escuela que él y sus tres amigos y Bob Dylan (quien ahora también se ponía a cantar canciones sinatrosas) habían ayudado a destruir cuando ya no se necesitaron más versos ajenos, porque ellos mismos rimaban los propios y les ponían su voz. Canciones tuyas, personales, imposibles de separar de sus personalidades pero, aun así, sin tener la obligación de ser estrictamente autobiográficas, sin el mandato de contarse cantando (y de ahí que Bob Dylan insistiese en su momento una y otra vez y sin que nadie le creyese que el dolido y despechado y vengativo álbum *Blood on the Tracks* no tenía nada que ver con su divorcio entonces en trámite y sí mucho con su apropiación de algunos relatos de Anton Chéjov).

Pero la canción que oía ahora era otra cosa. Una canción diferente sobre las tres partes de la soledad: eco y sombra y uno mismo. Una de esas tantas canciones compuestas por personas que no sabían cantar y que sabían que nunca las cantarían en público. Porque para eso estaban otros: los cantantes que sí sabían cantar pero que no sabían escribir las canciones que sí sabían cantar. Esa canción que para él siempre había sido lo más parecido a un completo taller literario de tres minutos de duración. Un taller literario que sólo enseñase a memorizar un estribillo que apenas cantase lo mucho que podía contenerse en un puñado de palabras. Una inmensidad que cantase nada más que un «Imagina el libro que te gustaría leer y siéntate a escribirlo y esto es todo lo que tengo para enseñarte y vuelve a tu casa y buena suerte». Pero imaginarlo en serio, por completo,

sin límites; mirándose al espejo pero no nada más que a los ojos sino con los ojos cerrados, e imaginando todo lo que podía llegar a verse a través de los párpados. Algo que, sí, podría enseñar más de una cosa a tantos auto-ficcionalistas hiperyoicos en lo que hacía a las fronteras entre lo sucedido y lo que podía suceder aunque no hubiese sucedido y en lo que se refería a los límites que había que conocer y reconocer antes de siquiera ponerse a pensar por escrito.

No mucho tiempo atrás, en una novela de Michael Ondaatje, había leído y subrayado lo siguiente: «Supongo que existen tradiciones y símbolos en historias como ésta. A alguien se lo somete a una prueba a superar. Nadie sabe quién es el verdadero portador. Las personas no son quienes creen ser o no están donde creen estar. Y hay alguien que lo contempla todo desde un lugar desconocido... Recuerda esto. Tu propia historia no es más que una entre todas, y tal vez no la más importante. El yo no es lo más importante».

Sí: las cosas fundamentales y la misma vieja historia de siempre y la cuestión de actuar o morir. Y el eco y la sombra y uno mismo. Los tres a solas —«sin ser multitud, ni siquiera compañía», como cantaba esa canción— pero viviendo en un mismo recuerdo y preguntándose «¿Qué hay de bueno en la luz de la luna, la plateada luz de luna que brilla arriba? Camino con mi sombra. Hablo con mi eco. Pero ¿dónde está aquella que amo?».

La realidad —aquello que tanto él como sus escritores favoritos consideraban sobrevalorado y que hasta especialistas en mecánica cuántica comenzaban a considerar como a una especie de alucinación consensuada— estaba, irónica y paradójicamente, construida con partes iguales de inventos y sueños y recuerdos, con materiales inestables y que no dejaban de mutar.

La realidad era el eco de una sombra proyectada sobre uno mismo.

La realidad que no siempre medía igual o pesaba lo mismo.

La realidad que se expandía o se contraía sin seguir pautas firmes o ritmos predecibles.

La realidad que no era algo entero o completo sino fragmentario e inacabado y mucho menos perfecto.

La realidad que podía haber, en ocasiones, comprimida, en los noticieros televisivos: en esos breves segundos de silencio y demora transcurriendo entre la pregunta del conductor en estudios y la respuesta del hombre del tiempo ahí fuera, en vivo y en directo. El pobre tipo intentando decir que ésta iba a ser una tormenta perfecta mientras el viento y la lluvia lo sacudían contra los bordes de la pantalla del televisor. Allí, lejos pero al alcance de la mano que sostenía el control remoto, su sonrisa tensa y mojada, la cara de ¿hacía-falta-enviarme-aquí-fuera-para-que-les-diga-que-hace-un-tiempo-de-mierda-y-que-es-conveniente-que-que-darse-en-casa? Y, aun así, también ahí, los incautos que salían a sonreír a la cámara de ese telediario un «Da mucho miedo estar aquí» para luego tomarse selfies junto a olas gigantes o tornados colosales acaso pensando que se van a detener para no salir movidas en la foto y que no los arrastrarán mar adentro o cielo arriba. Y él los miraba pensando: «Ah, ahá: justo así es como me siento yo de verdad, realmente: asustado y

suicida y tonto y preguntándome qué hago aquí y para qué he salido contra todo pronóstico».

La realidad que —contrario a lo que se pensaba casi siempre— no había comenzado con el Big Bang sino 100.000.000 de años antes de la primera luz, con una oscura radiación de fondo oscuro y proponiendo un escenario vacío sin actores ni obra como retrotrama vanguardista hasta que se dieran las condiciones para que entraran a brillar lo suyo las primeras y titánicas estrellas que, como sus propios padres, murieron tan jóvenes y sin dejar cadáveres bien parecidos.

La realidad que podía durar toda una noche: esa noche suya y de Penélope y de Tío Hey Walrus en la que —más personajes que personas— dos niños y su tío buscaban a unos padres a los que ya jamás encontrarían. Una noche inmensa en la que, como rimó un poeta, los hombres son tan pequeños.

La realidad era algo que apenas se veía de reojo o —nada más y nada menos— lo que se tenía frente a uno mismo, se decía.

Y entonces él cerraba los ojos para percibirla mejor, como realmente era.

Y comprendía que la realidad era, finalmente, lo que uno elegía recordar de ella.

Y que eso nunca era mucho.

La mayor parte de la realidad se disolvía en el aire del olvido.

La parte real era —apenas y tan sólo— real en parte.

Y advertencia: mucho de lo que seguirá podría presentarse con las palabras «Recuerda un sueño que alguna vez inventó...».

No es casual, piensa, que a ese tipo de libro inventor y soñador y recordador se le llame «memorias». En plural y no en singular: porque hay varias memorias. Memoria no hay una sola. Y cambia según el humor con que se la invoque y evoque, a menudo, por influjo de varias memorias memorizando el mismo hecho desde diferentes ángulos. Y existe la más que certera posibilidad de que todas esas personas a las que se las alababa por su «buena memoria» en verdad —sobre todo a medida que envejecían y disimulaban la desesperación de olvidar cosas y necesitaban reafirmarse ante conocidos y extraños de cuyos nombres no estaban del todo seguros— no fuesen otra cosa que inventores y mentirosos afirmando recordar a la perfección cosas que jamás habían sucedido. Y de que así la construcción de eso que se asume y se estudia como Historia (*Historias* era el título en plural, en griego antiguo *ιστορίαι* o «aproximaciones, investigaciones», de Herodoto) estuviese en realidad construida sobre cimientos endebles y arenas movedizas y temperamentales fallas sísmicas sobre las que todo se mueve y nada se asienta del todo y que, por lo tanto, podía venirse abajo en el instante menos preciso y menos pensado pero aun así más reflexionado y anticipado.

Lo mismo sucedía con esas ficciones que pretendían ser «un fiel reflejo del momento en que fueron concebidas» y todo eso. Sí: a él todos esos escritores que se decían realistas y estaban siempre tan realmente preocupados por la realidad le provocaban, siempre, una mezcla de piedad y desprecio. Le parecían (y se acuerda de que alguna vez se prometió ya no utilizar —lo mismo con las muy reiteradas en lo suyo expresiones «defecto especial» o «afecto especial»— la imagen de pronosticadores meteorológicos para compararlos con cualquier cosa; pero, claro, estos pronósticos a menudo fallan y no aciertan y la verdadera función de los paraguas no es la de proteger de la lluvia sino la de ser olvidados y nunca encontrarlos cuando más se los necesita) como, de nuevo, esos sufridos hombres y mujeres de los noticieros. En vivo y en directo y a la intemperie, temblando y sacudidos. Como si hiciese falta el verlos allí —tan elementales en la furia de los elementos, llovidos en la lluvia o aventados en el viento— para enterarse de que a la intemperie sonaban truenos e iluminaban rayos.

Para él, cuando aún escribía, la gracia residía y se hallaba en exactamente todo lo contrario: en crear algo nuevo, algo que nunca había estado allí o que jamás había sucedido hasta entonces. O que sí estaba allí, pero que hasta ahora nadie lo había visto de *ese* modo. Algo diferente y desconocido y, sí, más que seguramente inquietante y difícil de asimilar a partir de una hasta entonces apenas intuida, como entre sueños, familiaridad. Y que, por lo tanto, ese algo contaba con los escritores —o al menos con algunos de ellos— para que lo contasen. Y para que lo volviesen real por más inverosímil que pareciera porque (¿había sido el hiper-realista Émile Zola quien lo dijo?) al fin y al cabo todo escritor era absoluta y totalmente realista a sus propios ojos, a su forma de ver la realidad. Algo que —de acuerdo— podía llegar a tener poco y nada que ver con la realidad de otros o con esa versión consensuada de la realidad que todos admitían para no volverse locos. Después de todo, esa vocación o necesidad de enrarecer las cosas de este mundo (de superponerles una realidad singular y propia como si se tratase de un barniz que revelaba más de lo que protegía) en ningún caso ponía en peligro la continuidad y expansión de la para él mal llamada novela realista. Porque lo pensaba siempre y lo había dicho muchas veces: no había tramas más irreales que las de esas novelas *realistas*, tan ordenadas y prolijas y pendientes del tempo dramático. Porque los experimentales gestos de la vanguardia, paradójica y posiblemente, fortalecían a todas esas tramas «como la vida misma». Porque sus libros *anormales* —sin quererlo pero tampoco resistiéndose a ello— no hacían otra cosa que dinamizar a todas esas anécdotas «normales» y las volvían más atractivas y gratificantes. Y, así, era más que factible que pequeñas multitudes hubiesen huido de sus libros rumbo a los de los otros (algo que jamás ocurría en sentido contrario). Todos esos posibles y enseguida imposibles lectores (acaso atemorizados por las reseñas a lo suyo, que eran apreciativas y hasta elogiosas,

pero al mismo tiempo siempre confesándose exhaustas por el viaje que las habían obligado a hacer) y como si se arrojasen por las ventanas de una mansión en llamas lanzando gritos y alejándose de sus libros. Libros «difíciles» y «excesivos» y «con páginas de más» (y él leía eso en más de alguno de los artículos que les dedicaban y pensaba «Lo único que le sobra a este libro eres tú, iletrado... y a ver si te atreves alguna vez a precisar cuáles son exactamente esas tantas páginas de más») y considerados «experimentales» por no abundar en diálogos ni descripciones; porque sus personajes no tenían nombre; porque las oraciones que daban más cuenta de los pensamientos del autor en cuanto a sus personajes que de las acciones de los personajes eran largas y abundaban en subordinadas; porque estaban llenos de citas y de menciones a *otros* libros y a *otros* escritores que no se habían leído (lo que provocaba, indistintamente, una sensación de culposa inferioridad o de soberbia superioridad por no haber perdido el tiempo); y porque de tanto en tanto se producía ahí dentro una no del todo justificada y más bien poco arriesgada y con red pirueta tipográfica.

Sí, lo confiesa, fue él, él lo hizo: él tenía mucho para contar porque era mucho lo que para él contaba. Así que sí: demasiado trabajo y todos en fuga trotando rumbo a novelas realistas donde sentirse un poco más como en casita. Gracias —de nada— a él. Porque nada le interesaba menos que un escritor de escritores —*a writer's writer*— a aquellos que lo que buscaban era a un *reader's writer*: un escritor de lectores.

Y de nada servían sus explicaciones en cuanto a que escribir *así* era lo que para él resultaba natural y sencillo, mientras que escribir «fácil» o «clásicamente» le parecía un abismo imposible de cruzar. Así que él los contemplaba correr hacia el horizonte. Abrazado por su propio fuego, desde la torre más alta, gritándoles —con algo que se parecía un poco demasiado a la vergüenza ajena pero también un poco por sí mismo— que cómo era posible que no comprendiesen que el Arte no era difícil porque deseaba ser difícil sino que el Arte era difícil porque deseaba ser Arte. O algo así. Esas cosas que solía decir y, pensaba y quería creer, sonaban inspiradas para él pero, también, seguramente, expirantes para los demás que ya no estaban allí; para los que ya se habían ido a otra parte donde, estaban seguros, los tratarían mejor. Y donde les contarían cosas con las que identificarse, cosas a reconocer, cosas con las que sentirse personajes dignos de ser contados, cosas que nada tenían que ver con las que ahora repetía una y otra vez él, como si fuese un enloquecido *weatherman* transmitiendo desde un avión metido en la más perfecta de las tormentas, en una tormenta basada en una tormenta real, de verdad, en serio.

Su *La Historia Imposible* (lectura trabajosa para los demás, sí, pero con la coartada perfecta e incuestionable de, antes, haberlo hecho trabajar mucho a él al ponerlo por escrito) había sido, por supuesto, uno de esos libros «excesivos» y «difíciles». Y, también, uno de esos libros tan satisfecha y resignadamente feliz de serlo, de ser exactamente *así*. (Y se acordó de eso que una vez había explicado un crítico de rock, Robert Hilburn, en cuanto a que —una vez superado ese momento dorado de los ‘60s— las bandas de rock se habían dividido entre las que hacían música activa y las que hacían música pasiva. Los artistas pasivos de los ‘70s eran todas esas bandas frecuentes y moduladas —Toto, Boston, Foreigner, Kansas, Styx— ofreciendo sonidos sin misterio ni duda y listos para ser emitidos con ligereza y comodidad; mientras que los activos —gente como Elvis Costello, Talking Heads, Patti Smith y The Clash— apostaban a decir algo diferente antes que al reflejo y automático éxito comercial. Música más memorable que memorizable. Y lo mismo —parámetros semejantes— podía aplicarse ahora a la literatura, pensaba él.)

Y él podía apostar lo que fuese (aunque nadie le aceptaría semejante apuesta por ser tan obvio como inmutable su resultado) a que nadie en este otro avión estaba leyéndolo del mismo modo en que nadie escuchaba a The Kinks por los audífonos. Ni por curiosidad a partir de la súbita y catastrófica resurrección política de *La Historia Imposible* (y prefería ni siquiera recordar eso para, inevitablemente, recordarlo al no querer recordarlo pero sí al menos consiguiendo, por ahora, no entrar en detalles). Tal vez, seguro, lo más próximo a ese libro suyo —no en estilo pero sí en cercanía— fuese alguno de los delirios góticos de Penélope. Ejemplares que sí ya había detectado a lo largo y ancho de la cabina: porque el editor de Penélope había decidido imprimir sus portadas con tintas fosforescentes que les daba un fulgor casi sobrenatural en la penumbra del avión. Ahí estaban, ahí estaba Penélope: en acariciantes manos adolescentes de lectores (considerando a la adolescencia como esa edad —la *adulescencia* — que se prolongaba ahora hasta casi el medio siglo). Y a él le conmovía tanto y le asustaba un poco el que los fans de Penélope siempre la leyeran en formato orgánico y nunca en eléctrico porque, suspiraban, «así podemos tocarla mejor». Y que a todos ellos aún no les interesara leer supuestas verdades sino todo lo contrario. Porque los lectores de Penélope leían para irse a otra parte. Y bien por ellos. Y, así, por el camino, se habían convencido de que amaban más a Penélope muerta que a sus propios padres tan poco vitales.

Y, sí, entonces, la idea —la suya— era que *La Historia Imposible* fuese el primero de tres libros (las trilogías estaban de moda) que acabarían siendo uno solo que hablase el mismo idioma pero con diferente entonación inventando y soñando y recordando. Pero no por eso renunciando a

sus individualidades a lo largo del largo ascenso para que los lectores —al encontrarse en la cima — descubriesen que la montaña eran ellos mismos, que eran *una* montaña, que la montaña había ido a la montaña. Y él había inventado y soñado tanto acerca de ese momento y coronación de lo más alto que —aunque nunca fuese a llegar— lo revivía ya como al más inolvidable de los recuerdos.

Enumerando todos los libros, el libro.

Libros difíciles de describir —y de escribir— pero ya reconocibles a partir de su primera página.

Libros cuyo protagonista no sería él pero en los que él sí sería esos libros.

Libros que eran como un elefante, como los elefantes de Aníbal que alguna vez escalaron montañas y, de acuerdo, muy pocos entre ellos sobrevivieron al cruce de los Alpes, pero lo intentaron.

Libros de memoria elefantiásica. sin por eso renunciar a la aún más amplia amnesia de los peces.

Libros tan voluminosos y atronadores y trompísticos y colmilludos que jamás eran «liberados» cortesía de esa absurda moda pasajera del bookcrossing ni llegaban a ser ubicables desde un *site* hueco de un árbol (como si fuesen botellas vacías o preservativos usados) porque no había árbol que los aguantase. Y porque él quería que sus libros fuesen del tipo *take no prisoners*: nada de atrapar y mucho menos de liberar y que todos ellos fuesen obligados a ser leídos a quemarropa y como si estuviesen en llamas.

Libros que para él significaban un terminar con todo aquello para volver a empezar con esto y sintiendo algo parecido a esa epifanía experimentada en París por Saul Bellow —en 1949 y luego de publicar dos primeros libros tan contenidos y disciplinados y no sabiendo cómo o con qué seguir— al contemplar a los trabajadores municipales de París abriendo los hidrantes para que corriese el agua; y entonces el ruido y la visión del agua sobre los adoquines le hizo pensar a Bellow en que iba a escribir algo así porque necesitaba escribir algo así: algo incontenible y torrencial y líquido con plena «libertad de movimiento». Y semejante visión le recordó a Bellow a un amigo de su infancia, llamado August, a quien, cuando jugaba a las damas con él, le gustaba gritar: «I got a scheme!». Y, sí, de pronto él también tenía un plan, tenía un mapa con una X. Y a Bellow le había salido muy bien la jugada y —aunque *La Historia Imposible* tenía algo de ese inconfundible estilo tempestuoso donde las ideas se fundían con las acciones y los pensamientos con los hechos— a él no le había funcionado tanto. Pero quién le quitaba la ganancia de lo muy jugado de su *scheme* aunque hubiese acabado perdiendo y desfalleciendo como un paquidermo alpino al que ya no le quedaba espacio en su memoria para todo lo que deseaba olvidar.

Libros de los que nadie saldría vivo pero sí como revividos, transfigurados, distintos a como habían entrado, preguntándose sin respuesta dónde habían estado y qué habían hecho allí. Porque

él quería que editores y críticos y lectores y traductores no sufriesen, no; pero sí que fuesen plena y absolutamente conscientes, en carne propia y cerebro propio, de todo por lo que él había pasado escribiendo esos libros. Que tuviesen más que claro que a aquello a lo que ellos dedicaban un puñado de horas, él le había consagrado años. Y que, por lo tanto, estaba tanto más cansado y era mucho más frágil y que la paga que él había recibido por escribirlo —si se la distribuía a lo largo del tiempo empleado— era aún menor que la que recibirían ellos por leerlo en diagonal y, si eran críticos literarios, dedicarle el juicio a menudo injusto de unas cuantas líneas horizontales. (Y, sí, el encargado de la frustrada versión en *audio book* de *La Historia Imposible* había desaparecido a las pocas páginas de la grabación y aún estaban buscándolo o se decía que se lo habían encontrado desnudo y hablando solo y corriendo por la playa, por otra playa pero que lo mismo era la continuación natural de esa playa de su infancia. Otra misma playa que pronto, terminal, ardería en hogueras, pensó entonces él.)

Libros que no se parecían en nada a esa piedra filosofal de la especie y siempre en los deseos y ambiciones de todos los nuevos alquimistas. («La clave del éxito está en descubrir un libro que esté escrito para la gente a la que no le gusta leer... Un libro que tenga aspecto de libro pero que, en verdad, sea otra cosa», le había confesado alguna vez, con un guiño conspirativo, un joven editor. Uno de esos inquietos y casi adolescentes editores a los que —en sus noches de insomnio— él imaginaba como a aquellos frenéticos bailarines a *go-go* en los programas musicales de t.v. de los años '60s y '70s y en los que, a no dudarlo, el equivalente a los escritores eran aquellos que se retorcían con cautela dentro de jaulas colgando de muy delgadas cadenas. Ese editor era un prolijo y ocurrente fabricante de esos cada vez más exitosos libros-juguete tan gratificantes de poseer y tan innecesarios de abrir, porque estaban hechos para mirarlos y no para leerlos. Uno de esos tantos editores que —en su aparente satisfacción y amor propio de *unspoiled monster*— apenas escondían el pánico de ludópatas apostando al azar. Desde ya hacía mucho que el negocio editorial era uno de los pocos inmunes a toda predicción de calificados *cool hunters*. Resultaba imposible pronosticar cuál sería el próximo éxito mundial del mismo modo en que —cortesía del cambio climático— cada vez era más complejo anticipar una mañana de sol y, no, nada de hombres del pronóstico meteorológico otra vez, ¿sí? El éxito fulminante podía ser tanto un sesudo ensayo de intelectual de Oxford como los delirios sexuales de una ama de casa de Nevada adicta a los antidepresivos. Cualquier cosa era posible. Y *cosa* —y no *libro* y mucho menos *literatura*— era la palabra clave. Y el editor había añadido: «Nunca pienses en que el lector tenga que subir a la altura del autor. Es el proveedor quien debe descender y ponerse al nivel de sus clientes. Y el cliente es el lector y siempre tiene la razón. Tus

libros, por ejemplo: son el equivalente a escalar el Everest sin oxígeno ni sherpa ni entrenamiento previo. Creo que alguna vez te escuché compararlos con una montaña o algo así, ¿no? Pues eso. El problema es que, en ese paisaje, tú eres algo así como el Yeti: no te dejas ver, no se sabe si existes ni para qué andas dando vueltas por ahí cuando alguna que otra vez te dignas salir de tu cueva... Y entonces das miedo. Y dejas frío. Y das sed. Porque también escuché de tu boca eso de la literatura como un desierto donde no hay nada porque todo cabe y sólo los muy audaces se aventuran entre sus médanos en movimiento y sus arenas movedizas. Claro: el señorito es como Lawrence de Arabia: un glorioso bastardo al que le gusta su Al-Nefud porque es limpio y sin kioscos patrocinados ni palmeras al costado del camino donde reponer energías. Pero Lawrence estaba loco y no sé si sabías que Peter O'Toole odió cada minuto que pasó en el desierto filmando esa película. Y O'Toole siempre dijo que tan sólo Dios o los lunáticos aman al desierto... Pero te voy a confiar algo: la literatura a secas es el más reseco de los desiertos. Y es un desierto que está desierto y en el que muy de tanto en tanto florece una visión fugaz... Pero, claro, tú no escribes libros infantiles o guiones para series de televisión o films o ensayos sobre fútbol o política ni te relacionas con los lectores a través de las redes sociales... Y mejor no hablemos de lo que fue tu tan breve como inolvidable programa de radio... Eso que leíste al aire sobre la chica de la piscina... Wow... Debut y despedida... ¡Parecería que lo único que te interesa son los libros! ¡Y qué tipo de libros! Sobre todo el último que publicaste, esa especie de bloque de cemento que, si se te cae en un pie, seguro que te deja rengo de por vida... ¿Cómo se llamaba?... *La Historia Imposible*, ¿no?... Ese libro va a hacer historia como imposible de leer, ja... No tiene sentido hacer o dedicarle semejante esfuerzo y —tal vez sin darte cuenta— ya lo advertías desde su mismo título: esta historia es imposible de leer, ja...». Y él, escuchándolo, no tenía ni fuerzas ni ganas de decirle que había repetido el mismo chiste dos veces en cuestión de segundos. Y que tal vez eso fuese consecuencia del retweetear tanto. En cualquier caso, el editor no era consciente de ello y continuaba con lo suyo acerca de lo suyo: «Porque, en el caso de que se arriesguen a semejante desafío, los lectores recién llegarán ahí, a su cima, siempre y cuando no hayan muerto congelados por el camino o sepultados por un alud. Y qué es lo que les espera como premio: nada más que iniciar y sufrir la anticlimática resaca del camino cuesta abajo con nadie con quien conversar porque no va a ser fácil encontrar por los alrededores otros lectores de tu libro con los que sentirse cómplice e intercambiar opiniones e intercambiar selfies con tu libro en mano. La gente ahora lee para poder escribir que está leyendo. Así que no hay nada para escribir de tus libros salvo que se fracasó en su lectura. Y a la gente nada le gusta menos que sentirse fracasada. No es justo dar tanto

para tan poco. Los libros no pueden ser tan dificultosos de leer como de escribir, querido». Y a él, de toda esa parrafada, lo que más le molestó fue ese «querido» al final. Aunque el título de ese libro, *La Historia Imposible*, siempre le inquietaba. Y trataba de no pensar en él. Pero —de nuevo, más detalles más adelante, no podía dejar de recordarlo y después de todo era por eso que estuvo en varios aviones y ahora está en un desierto— su título había regresado con fuerza al ser motivo de una broma más o menos pesada entre ligeros políticos en denso conflicto. Broma que acabó abriendo la puerta para su fuga/expulsión y, seguramente, más información sobre esto al regreso de comerciales tan poco comerciales que sus padres hubiesen despreciado. De comerciales acerca del nada comercial *La Historia Imposible*. Así que prefería pensar en *La Historia Imposible* como en el aún más terrible y autoflagelante *El Último Libro Que Escribí*. Y añadir a continuación —¿habría un emoji que equivaliese a eso?, ¿o uno de esos gifs donde se repetía en loop un pequeño fragmento de algo como, por ejemplo, Robert De Niro al final de *Taxi Driver* llevándose un dedo ensangrentado a su sien y hacer como que se dispara y «pfffffff»?— un «¡Ay, Dios!». Un «¡Ay, Dios!» con el tono y la intensidad con que piensan en *Eso* y en *Él* los ateos y agnósticos. Los no creyentes que se lo dicen a sí mismos tanto más y con mayor devoto sufrimiento que los sí creyentes quienes, en lo que en verdad creen, es en la existencia de *Algo* o de *Alguien* que escucha sus confesiones para disculparlos de toda falta. Mientras que los no creyentes que toman su nombre en vano —con ese gemido, con ese «¡Ay, Dios!» tanto más sentido y sufrido que el de los millones de devotos que lo consideran su «amigo imaginario» desde la infancia hasta el fin de sus días— en realidad invocan a su inapelable ausencia. Creyendo más allá de toda duda en que nadie los oye, en que no hay nadie allí, en que el Espíritu Santo no dará tres golpes para manifestar su Segunda Venida después de su primera y última ida ni llegará al rescate como vengador paladín de cómic. Y que, también, es virtual y virtuosamente inviable e inverosímil el que alguien de treinta y tres años tuviese doce o, mejor dicho, once tan buenos amigos a los que invitar a cenar por última vez; porque sólo se tienen tantos amigos durante la indiscriminada y poco reflexiva y ultraafectiva infancia. Aunque, después, casi enseguida, algunos de esos grandes amigos saliese corriendo o negase la persona del anfitrión por razones más que atendibles. No hay nadie allí, no. No *¡hay Dios!* y, a lo sumo, podía admitirse que la creencia en las propiedades del agua bendita no era muy diferente a la fe que se tenía en los líquidos homeopáticos. Y así el énfasis de la expresión se ponía, al expresarla, más en el *¡Ay* que en el *Dios!* Y *La Historia Imposible* —que había significado para él una suerte de breve resurrección y la prueba inequívoca de que la línea que separaba al Ave Fénix de Ícaro era muy delgada— había sido un libro perteneciente, sin lugar a

dudas, al género *¡Ay, Dios!* Uno de esos libros cuyo verdadero tema no era otro que señalar un Más Allá donde ya no había nada a la vez que uno de esos libros en los que había que creer mucho para poder leerlos. Un libro que creía fervientemente en no creer. O en creer nada más que en los libros como ese libro. Libros a los que había que leer para creer. Más allá de eso, el vacío. Lo único que sí había allí, lo único que hay —ay, se lamentó él— en tanta antimateria eran editores con buenas ideas. Los editores eran los nuevos escritores. Los jóvenes editores —vigilados siempre de cerca por los mayores y eternos titanes quienes tampoco se privaban de nostálgicas bacanales— que llevaban las vidas desenfundadas y fiesteras que alguna vez vivieron los escritores a principios del siglo XX y que ahora llevaban las domésticas y más bien opacas y hasta deprimentes vidas que vivieron los editores a principios del siglo XX. Intercambio de roles, sí. Cambio de guardia. Y la primera de esas ideas, para los editores del presente, era la de para qué ser escritor sin nada ni nadie cuando puedes ser editor y tener varios escritores para jugar con ellos como si fuese al Candy Crush Saga. Y ay ay ay Dios: ya hasta se le ocurrían imágenes y metáforas con *screen-games* y lo cierto es que se sentía más cómodo con... uh... con los meteorólogos de los telediarios. Y al poco tiempo ese mismo editor —acodado en la barra de aquel restaurante supuestamente legendario y frecuentado desde siempre por la intelligentsia local, un sitio de nombre italiano que a él siempre le había parecido como decorado por el hermano tonto de Austin Powers— le había propuesto un proyecto para el que lo consideraba «idóneo». «Porque para ti Dylan es como Dios, ¿no?» le sonrió el editor con todos los dientes. Y pasó a explicarle lo que se proponía mostrando sus colmillos y, sí, los editores tenían mejor dentadura que los escritores porque mordían más y comían mejor. El asunto era que no hacía mucho, en una de sus pocas manifestaciones más o menos públicas, Bob Dylan —cinéfilo casi patológico, habitual ladrón de frases filmadas a ser insertadas entre los versos de sus canciones— había compaginado una lista de sus cien películas favoritas a pedido del American Film Institute. Y el editor había pensado entonces en armar un *instant book* analizando cada uno de los films en cuestión así como los nexos más o menos transparentes o difusos con las canciones del *songwriter* quien, además, acababa de recibir con cierta polémica el Nobel de Literatura. Y a él —dylanita creyente en todas las cosas dylanianas más cerca del «Oh, Bob» que del «Oh, God»— le interesó el proyecto. Y hasta le hizo sentir un entusiasmo que hacía mucho no sentía. Y escribió un encendido prólogo y hasta redactó textos rebosantes de citas y alusiones y notas al pie. Pero su no-ficción fue rechazada casi por los mismos motivos que su ficción. Demasiado complejo y «excesivo». Y «usas tres páginas para lo que se podría decir en tres oraciones o tal vez, mejor, ni siquiera decirlo». Para el editor lo suyo

contenía «demasiada información y referencias», era «muy culto» y «podía llegar a espantar a los posibles lectores que se sintiesen fuera de juego o, incluso, inferiores». «Bueno, lo mismo hace y el mismo efecto suele producir Bob Dylan, ¿no?», se defendió él con una absurda soberbia de la que recién fue consciente en el instante de decir eso que dijo. El editor entonces lo miró con pena y en silencio por unos segundos y, seguramente, pensando en cómo iba a tweetear su exabrupto. Y luego dijo: «Sí, pero Bob Dylan es Bob Dylan. Y Bob Dylan tiene a los fans de Bob Dylan». Y entonces él no supo si abrazarlo o escupirle por haber tenido la agradecible delicadeza de no decir pero sí pensar —y él lo leyó como en un subtítulo, a la altura del pecho del joven editor— un «Y además Bob Dylan tiene el talento de Bob Dylan». Y, para aligerar un poco el momento incómodo —aunque el hielo ya estaba irreparablemente roto para mal y él había caído en las aguas heladas de una conversación temblorosa—, el editor, viendo que él se sentía como el demonio, lo miró con pena. Y le ofreció —y cómo era posible que se le ocurriesen símiles semejantes, y estaba claro que él estaba cubierto por nieblas y que no muchos podrían leer sus pensamientos sin una blasfemia o un *vade retro*— como si se tratase de... se tratase de... se tratase de una toalla empapada en sopa caliente y espesa y verdosa de esa que vomitaba la niña de *El exorcista*, las palabras que siguen. De acuerdo: él pensaba como un poseído, él pensaba en lenguas, en demasiadas lenguas. Pero lo que oyó a continuación fue la ráfaga de palabras que acabó de rematarlo con la voz de alguien que, para él, sólo podía haber sido endemoniado por el espíritu de tiempos diabólicos: «Tal vez te convenga hablar un poco con una booktuber & influencer que conozco para que te explique un poco de qué va la cosa... Seguro que oíste hablar de ella. Fue la que tweeteó todo Proust con lenguaje inclusivo porque dice la pobrecita: “Proust fue el primer gran escritor feminista al transformar en mujeres a varios de los hombres que inspiraron a los personajes de su novela”. Y, de acuerdo, no es muy lista en lo que a lo estrictamente literario se refiere y habría que explicarle por qué fue que Proust hizo eso. Pero la nena es una genia absoluta a la hora de la autopromoción. Ahora está emitiendo miniclipps en los que dramatiza *La Odisea* con muñequitos Funko Pop... Además está de muy buen ver, hay que decirlo; pero no digas que dije eso, porque los tiempos están complicados». Entonces él comprendió que ese temor constante en cuanto a lo que podía llegar a sentir un desamparado u ofendido lector leyendo —los editores ya habían asumido sin ningún tipo de culpa o de pudor el que pensaban más en los lectores que en los escritores, más en la lectura que en la escritura; o tal vez siempre había sido así pero él había preferido no verlo y mucho menos leerlo— surgía de algo que ya era un problema generacional. De una variación insalvable en la óptica con que se contemplaba el mundo y se buscaba comprender su funcionamiento. Porque cuando él

era joven sólo deseaba que le ofreciesen todo aquello que desconocía. Y cuanto más arcano o inaccesible o difícil de rastrear fuese aquello, mejor aún. El que alguien revelara lo mucho que *no* se sabía no hacía sentirse impotente sino todo lo contrario: de pronto uno se descubría más excitado y dispuesto y en celo de lo que jamás había estado. Ahora —con la disponibilidad de casi todo a través de los buscadores on line— encontrar era tan fácil que se había perdido por completo la erótica de la información para elegidos, de los preliminares de la búsqueda, del clímax del hallazgo. Y así a la gente le bastaba y le sobraba con mirar a un adolescente contándoles un libro con dicción y sintaxis más bien infradotadas y, por lo tanto, tanto más «compleja» y «difícil de comprender» —por todas las razones incorrectas— que la suya. Y hacerle caso y actuar como robots teledirigidos. Así, en su momento, en 1831 la publicación de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo había provocado el interés universal por una catedral por entonces ruinoso y a la que se dedicaba poco y nada de atención y a la que incluso se pensaba en demoler. Mientras que el incendio de esa joya planetaria del turismo en 2019 había sido la causa directa de que la novela hubiese trepado hasta el campanario más alto en la lista de ventas de Amazon France. Lo de 1831 había sido gracias a la literatura y determinado su permanencia histórica, lo de 2019 era consecuencia de una catástrofe y no sería más que otro de esos fenómenos históricos y pasajeros generados por internet y ahí estaban todos éstos, frente a la catedral, llorando pero no por eso dejando de filmar el incendio con sus iPhones. Las cosas habían cambiado, como cantaba Bob Dylan en esa canción desilusionada por los cambios que habían experimentado las cosas mientras interrumpía sus conciertos para despotricar contra quienes lo grababan y fotografiaban con sus jodidos teléfonos y amenazarlos con un «Podemos tocar o podemos posar, ¿okay?».)

Libros cuyo tema era tan agotador como inagotable. El tema más transgresor de todos para los tiempos que corrían y se arrastraban. Libros que trataban del leer y del escribir. De leer y de escribir y de volver a leer todo cuando ya no podía escribirse nada, cuando se era víctima y victimario de un bloqueo terminal o interminable. Libros que —contrario al objetivo de aquel editor que ahora recordaba— jamás podrían gustarle a todo el mundo. Y de eso se trataba y de eso trataban esos libros. Porque no a todo el mundo le gustaba leer y mucho menos escribir (aunque ahora todos leyesen y escribiesen más que en ningún momento en la historia de la humanidad pero lo hiciesen más por deber que por placer, más para no quedarse fuera que para sentirse dentro). Y él no quería gustarle a todo el mundo porque, bueno, a él tampoco le gustaba todo el mundo. (Alguna vez —analogía apropiadamente aérea— había leído la transcripción de ese diálogo en público resultante de una célebre polémica *live* entre John Gardner y William H. Gass, a finales de los '70s. Gardner, convencido de que la novela tenía el

deber de ser algo moralmente inspirador y no preocuparse tanto por experimentos o vanguardias, había acusado a Gass con un «A lo largo de veinticuatro años he estado gritándote a la cara y muchas veces de manera hasta literaria: “Bill: ¡estás desperdiciando en tonterías una de las mentes más geniales que jamás haya dado América cuando deberías estar abocado a cosas importantes!”... Y es que Bill y yo diferimos en la definición de belleza. Yo creo que el lenguaje existe para aparecer de manera contundente. Él piensa que sirve para decorar prolijamente las paredes. Y eso no es justo. Lo que yo pienso que es hermoso, él pensará que no es lo suficientemente ornamentado. La diferencia está en que mi 707 podrá volar mientras que el suyo tiene tantas incrustaciones de oro que jamás conseguirá despegar del suelo». Gass —tan adicto a las listas como él— era aquel a quien algunos llegaban a atribuirle la responsabilidad y privilegio y, en ocasiones, pecado imperdonable de haber acuñado el término *metafiction* y quien estaba seguro de que lo artístico y lo moral no necesariamente iban juntos. Y Gass —quien en aquel emocionante prefacio a su *In the Heart of the Heart of the Country* se había referido al conflicto entre las voces del cerebro y del corazón a la hora de hilar un relato en busca de alguien que lo leyese y lo escuchase y quien había precisado, nostálgico, que «la literatura alguna vez unió a las familias tanto como las discusiones»— hasta había admitido que la fuerza que impulsaba a su escritura era la del odio. Y había definido al pasado como ese abrigo que se dejaba tirado sobre un sillón al entrar a un recinto pero que, invariablemente, uno debería volver a ponerse para combatir al frío del presente y del futuro ahí fuera. Así que Gass escuchó con paciencia aquello de lo que le acusaba Gardner y luego respondió: «John, lo que yo quiero es lograr que lo mío esté allí quieto y pegado a la tierra y sólido como una roca, pero aun así conseguir que todos los demás piensen que está volando». Y él había aplaudido al leerlo y el libro se le había caído de las manos.)

Libros que, cada vez que comenzaba a escribirlos, él sentía lo mismo que alguna vez había sentido un soldado paracaidista norteamericano al que había conocido y entrevistado, hacía tantos años para un artículo de la revista *Volare*. Un soldado que había participado en el Día D, volando sobre la playa, otra playa que era la misma, de Normandía (estar en un avión llevaba fatalmente a pensar en otros aviones del mismo modo en que estar enamorado obligaba a calibrar otros enamoramientos), y que le había dicho con la más extraña de las sonrisas: «Cuando salté desde ese avión sentí no sólo que dejaba atrás al avión sino también a todo lo que había sido y había hecho en mi vida hasta entonces. Sentí que, de pronto, tenía todo por delante, incluyendo al resto de mi vida y, tal vez, incluso al principio de mi muerte. Y ahí estaba yo, cayendo como si ascendiera, como haciendo un truco sencillo pero aun así impresionante,

pensando en que la única diferencia entre los vivos y los muertos era que los vivos aún no estaban muertos mientras que los muertos alguna vez estuvieron vivos, flotando en el vacío, pero con el corazón y el cerebro rebosantes de amor».

Libros escritos por amor al arte para no demorar en descubrir que éste siempre sería un amor no del todo recíproco. Que el arte (así como infinidad de trabajos ligados a lo literario y que «agentes o agitadores culturales» siempre a sueldo de fundaciones y/o ministerios le solicitaban a él que los hiciese «desinteresadamente» y «para pasarla bien en un gran proyecto» y sin ningún tipo de recompensa material o pago económico) no lo amaría a él con la misma intensidad y entrega con que él lo amó y lo amaba y lo amaría desde siempre y para siempre. Que el arte lo reconocería como su amante, sí; pero que nunca se preocuparía por retribuir su amor ni por que los demás también lo reconocieran al menos un poco; por que lo valorasen y respondiesen un poquito a lo suyo; por que lo amasen como por, sí, arte de magia. Y así lo hiciesen cómplice de estar y de no estar y de volver a estar, de ser cortado en dos para ser luego unido, de regresar a tierra firme luego de haber estado suspendido en el aire.

Y alguna vez él había afirmado —en un endeble auditorio cada vez más vacío y menos lleno— que escribir (y le gustaba pensar que su último libro había sido, sí, una de esas contadas rocas firmes pero voladoras y anheladas por Gass) era como hacer magia, pero sin conocer del todo ni nunca el mecanismo de la magia. Escribiendo —metiéndose en un tumulto de dobles fondos y puertas trampa para acabar saliéndose con la suya— se era mitad ilusionista experto y mitad expuesto ilusionado ofreciéndose como voluntario para encerrarse en un gabinete atravesado por sables, o para levitar, o para desvanecerse. Irse a escribir —irse a todas partes pero, mágicamente, sin moverse de su escritorio— era para él la más cabal y precisa y onnipresente puesta en práctica de estar *desaparecido en acción* y, a la vez, de ejecutar gran prestidigitación: porque al escribir se desilusiona a los seres queridos y se ilusiona a los desconocidos que quieren. Y —a diferencia de lo que ocurre con los magos profesionales— al escribir no se habla mucho para distraer y no se cuenta con una hermosa ayudante para distraer aún más. No: escribiendo se trabaja a solas y en la oscuridad y en la locura del arte y se hace lo que se puede y se entrega lo que se tiene y la duda como pasión y la pasión como trabajo y todo eso.

Ahora, él había perdido toda la magia —y nada quedaba de pasión y sobraba la incertidumbre— y no sabía cómo encontrarla.

Ahora lo que había desaparecido era la magia y la acción de hacerla. La ilusión y el truco de provocarla.

Ahora él ya no era ilusionista o ilusionado: ahora era, apenas, un desilusionado.

Ahora se había agotado la potencia del hechizo (y nunca le había sorprendido mucho el que en

los pósters de los magos de la edad dorada éstos siempre apareciesen rodeados por demonios auxiliares y nunca por ángeles; la magia de la literatura *tampoco* era magia blanca). Y ya no se le ocurrían cosas en donde más y mejores cosas se le ocurrían: cruzando avenidas anchas o lavando los platos. (Y alguna vez había leído que a Agatha Christie le pasaba lo mismo: que, dijo ella, «los mejores crímenes para mis novelas se me han ocurrido fregando platos». Y, sí, el crimen perfecto era una forma de encantamiento y, al mismo tiempo, sólo podía ser verdaderamente perfecto si nadie se daba cuenta de que era un crimen a excepción de su autor material siempre muriéndose por contar que había creado un muerto. De igual modo, pensaba, en la teoría y práctica de la literatura lo más perfecto era aquello que no manifestaba su perfección. Para él la perfección —como la realidad— estaba sobrevalorada. Aquello cuya estrategia y entramado era algo visible tan sólo para su autor y que, para los demás, no sería más que la pregunta sin respuesta hasta el desenlace y el cómo y por qué y para qué lo había hecho.)

Ahora, nada por aquí y nada por allá, en la página.

Ahora, paginada.

Ahora, él ya no escribía.

Ahora él sabía en carne y letra propia qué había querido decir Vladimir Nabokov cuando escribió que «el futuro no es más que lo obsoleto en reversa».

Porque ahora él no tenía futuro, ahora él tenía todo por detrás.

Y —superado el primer momento de euforia tonta y autoindulgente en el que no escribir podía entenderse como una obra en sí misma, como una instalación invisible— él ahora conocía la falsa euforia del soldado en retirada que, a diferencia de un paracaidista en el aire, sí puede dar marcha atrás y volver sobre sus pasos. De acuerdo: él había sobrevivido a la *no man's land* pero, de regreso en la trinchera, no podía contarle, no tenía nada para contar que no fuese la melancolía de seguir vivo aunque sintiéndose más muerto que nunca. Y descubriendo que el reloj en su muñeca se había detenido, que el cristal que cubría la esfera se había roto, que una o dos de sus agujas se habían caído por el camino, y que no le esperaba el tick-tock de manuscrito alguno ni repisa de chimenea donde apoyarlo. Ni posteridad. Porque él no estaba muerto en la blanca nieve sino vivo y cubierto por sucio fango. Era un soldado no-muerto, un *marching dead* en una playa que no era histórica. Y sin nadie que lo viniese a buscar allí en un pequeño bote para llevarlo de regreso a casa donde le darían nuevos pertrechos y un par de días de licencia antes de volver a enviarlo al frente.

Ahora él ni siquiera podía encerrarse en un hotel pensando que allí escribiría su obra maestra (y allí, sitiado por el invierno y rodeado de sus fantasmas, acabar escribiendo una y otra vez una misma frase); porque eso ya lo había hecho el fracasado personaje de una obra maestra de un muy

exitoso escritor; y porque a él ni siquiera se le ocurría una única oración a repetir y repetir y repetir.

Ahora —como a HAL 9000— su *mind was going* y ya no tenía ningún gran entusiasmo y confianza en la misión: ahora lo que tenía era miedo. Y la canción que tenía para cantar no era aquella de Daisy y una bicicleta para dos. La canción era aquella otra —canción bailarina, pero que bailaba pensando mucho mientras bailaba— donde se oía, con esa voz de viejos frágiles con la que cantaban Fred Astaire y Gene Kelly aunque entonces fuesen ágiles jóvenes, aquello de «And it keeps coming till the day it stops».

Ahora él —alguna vez practicante y teórico y práctico de la más inexacta de las ciencias— sabía qué era aquello que sentían los más exactos y prodigiosos matemáticos conscientes casi desde la primera de sus sumas o restas de que su don, al igual que el de top-models y deportistas, tenía temprana fecha de prescripción. Que su variante de genialidad duraría como mucho diez o quince años de ideas formidables y resultados maravillosos para, más temprano que tarde, más o menos alcanzada su cuarta década en este lado, ser sustituidos por la vulgaridad de repeticiones o variaciones sobre fórmulas ya formuladas. O por, si optaban por no resignarse a ello, hasta por la incalculable locura de signos sin sentido flotando en los pizarrones de sus mentes brillantes donde las tizas hacían siempre ese maldito ruido que no les permitía pensar en otra cosa que en ese ruido maldito. El castigo que, sí, inevitablemente, venía escondiéndose entre las cortinas de un premio: existía toda una antigua y un tanto espiritual escuela de pensamiento que definía al genio como otra de las tantas formas de la locura; que aseguraba que la inventiva única estaba inequívocamente entrelazada con la más vulgar psicosis. Y de un tiempo a esta parte incluso los neurobiólogos comenzaban a admitir que algo de cierto había en todo eso: menor cantidad de receptores de dopamina o algo así, había leído él en una de esas revistas científicas en las que poco y nada comprendía, pero que siempre le resultaban inspiradoras, le daban buenas ideas en los tiempos en los que escribía o, en ocasiones, hasta explicaciones más o menos verosímiles al hecho de que ya no escribía. (¿Sería algo así —según sus admiradores/detractores— lo que le había sucedido a Nabokov, en el último tramo de lo suyo, luego de *Pale Fire*, con las para muchos ya demasiado nabokovianas y autorreferenciales *Ada, or Ardor, Transparent Things* y *Look at the Harlequins!* y la interrumpida por muerte *The Original of Laura*? En cualquier caso, el ruso había prolongado con creces su vida útil cuando, a mitad de la ecuación de su vida, había cambiado de idioma asumiéndose a sí mismo como escritor norteamericano, ¿verdad?)

Ahora él conocía de cerca la vital y mortal diferencia que había entre un pez y un pescado. Y —a diferencia de tantos otros compañeros de oficio que declaraban haber «dejado la literatura y la ficción porque ya no les satisfacía o ya no les resultaba interesante»— no podía engañarse a sí

mismo ni mentir a los demás: era la ficción y la literatura quien lo había abandonado a él por ya no resultarle interesante —y, mucho menos, satisfactorio— a la literatura.

Había sido, sí, un proceso gradual pero a la vez veloz. Como una de esas enfermedades arrasadoras que asustan ya desde el principio y demandan respeto: porque se conocerá su apellido —por lo general un doble apellido— pero jamás será revelado su nombre de pila y mucho menos su apodo. Y, si se lo conoce, pronto se acabará olvidándolo (y una vez un especialista en la materia, en la materia gris, le había dicho que no había que preocuparse si se comenzaban a olvidar nombres y cosas: lo preocupante era que ya no preocupase el olvidar, es decir: lo verdaderamente alarmante era el olvidarse de que se olvidaba). Así, lo primero que se fue para siempre fueron las ideas redondas para enseguida ser reemplazadas por objetos angulosos e irregulares y la falsa esperanza de una mejoría e intensificación final. De pronto, todo lo que leía de reojo y todo lo que miraba al pasar le parecía útil. (En algún momento, pensando que así retrasaba lo inevitable, se le ocurrió más reescribir que escribir. Homenajear, *mashup*, esas maniobras distractoras. Tarea para el hogar, y por ejemplo: proponer la gran novela doméstico-guerrillera de su hoy inexistente país de origen con —para él la gran novela política subliminalmente latinoamericana— *American Pastoral* de Philip Roth como guía. Otro tanto le había sucedido con otra novela extranjera subversiva a la que pensó en importar y nacionalizar: *Under Western Eyes*, de Joseph Conrad: un escritor que siempre le había parecido muy sobrevalorado pero, aun así, rebosante de buenos momentos, como ese instante en que el viejo alemán Stein aconsejaba a Lord Jim con un «en el elemento destructivo sumérgete». Lo que era un buen consejo para un personaje —y, en ocasiones, hasta para un escritor siempre y cuando el escritor sepa nadar y tenga esperándole al salir unas cuantas toallas mullidas y una comida caliente— pero no para un lector, pensó entonces. Y así fue como no muchos se sumergieron en la destructiva pero nada elemental *La Historia Imposible* en la que un escritor que no era él —aunque *en realidad* él sí lo hubiese intentado *en la realidad*— fantaseaba no con acabar pero sí con reformular al mundo entero provocando un devorador agujero negro en las tripas de un acelerador de partículas suizo y fundiéndose con la Partícula de Dios para volver como el Gran Reescritor de Todas las Cosas y el Autor Ex Machina que ya no era escritor. Y él se preguntaba entonces si esas ideas grandiosas y mesiánicas se le ocurrían porque era el fantasma iniciático y vengativo de su propia *Industria Nacional*, de su primer y exitoso libro, quien le exigía o tentaba con que volviese a las andadas con las que empezó a andar tan exitosamente. En cualquier caso, pronto comprendió que se trataba de proyectos demasiado ambiciosos y que él ya no podía afrontar, porque ya no tenía la ambición de

proyectarse hacia ninguna parte.)

Así, lo único que hacía —como moviéndose con el inercial impulso de los últimos gases en un motor de combustión casi vacío— era llenar hasta los bordes libretas con apuntes dispersos que, seguro, *tenían* que ser parte de un diseño que cualquier noche de insomnio de éstas dejaría de rebelarse para acabar de revelarse en todo su esplendor y complejísima sencillez. Así, él iba por ahí engañándose a sí mismo y a los demás con un «Ah, estoy escribiendo las mejores oraciones que he escrito en mi vida». Y hasta en ocasiones, en alguna fiesta, recitaba alguna de ellas de memoria —como había leído que hacía un deambulante Truman Capote por los tiempos de su casi inaudible *Answered Prayers*— como intentando escribir un libro cada vez que abría la boca para luego cerrarla con un punto y aparte. Casi imaginando a esas oraciones impresas en alguna de esas postales (con su foto) que se venderían en esas librerías donde cada vez se ofrecían más litgadgets (jarras y pósters y marcalibros y lápices y gomas de borrar con rostros de escritores) y menos literatura. Y de acuerdo: sueltas y por separado éstas eran oraciones que sonaban bien y que a él le gustaba definir como «mis oraciones de las mías». Oraciones que oraban como si se elevasen hacia los techos en busca de la gloria. Y eran oraciones largas como un credo. Pero eran plegarias que nadie atendía ni entendía si se pretendía unirlas en un Te Deum. Magníficas e inamovibles frases (aquí viene otra de ellas) imposibles de mover, como si fuesen muebles pesados e imposibles de armonizar en el todo de una sala y que, por lo tanto, se los iba abandonando y cubriendo con las más fantasmales de las sábanas para que asustasen menos; mientras, en los baños, colgaban esas toallas desesperadamente suaves pero que no secaban nada y que mucho menos daban calor luego de haberse chapoteado y sumergido en «el elemento destructivo» y, en los dormitorios, en los cajones de las mesitas junto a las camas, yacían en coma esos fríos juguetes sexuales con las baterías oxidadas por la falta de uso. Sí: las últimas veces que había intentado acercarse a la literatura y a la ficción para ponerla en práctica y penetrarla no había aguantado más que dos o tres minutos, cinco como máximo antes de acabar. Luego un gemido y, avergonzado, se había puesto de pie, dejado atrás la impotencia de su máquina de no escribir sobre su escritorio, y se había dejado caer sobre su lecho como si fuese una de esas damiselas de cine clásico: tomando carrerita y dando pasitos trémulos y arrojándose boca abajo entre sollozos y con un suspiro y mascullando «Nunca más... Nunca más... Suficiente de todo esto...».

Ahora él había perdido toda esperanza en el género y en la certeza de que la puesta en práctica de una novela no era otra cosa que la expresión material de una fe irreductible en la idea de un final como solución: de que las cosas terminaban, de que todo existía para alcanzar un punto redondo y final.

Ahora él era todo puntos suspensivos que no tenían ningún misterio.

(Ahora él se acordaba de aquellas palabras de la maldita Jean Rhys —quien, como su

maldita hermana Penélope, se había empapado de otra maldita hermana Brontë para resurgir desde las profundidades— en cuanto a que Tolstói y Dostoievski eran «grandes ríos» que alimentaban al lago, sí. Pero que también había pequeños chorros de agua, como ella misma, que también contribuían lo suyo al volumen de las grandes aguas. No importaba cuántos litros. «Lo importante es el lago», explicaba Rhys a su entrevistador. «Lo importante es seguir alimentando al lago. Es muy importante. Nada más importa», concluía Rhys borracha y con la peluca torcida y puesta del revés y lamiendo las últimas gotas en el borde de su vaso.)

Y ahora él —drip-drop-drpfff— no tenía nada para ofrecer ni gotear; ahora él sufría reprimido al otro lado de una represa sin ningún agujero donde *no* introducir un dedo. No hacía falta. Porque allí no se embalsaba nada. Estaba como embalsamado. Seco y solo y con sed al sol. El agua en la que alguna vez casi se había ahogado de niño y de nextcritor —ese húmedo fuego de tramas y de palabras— era el agua que se había escurrido entre sus dedos siempre manchados de tinta y ahora borrada por la erosión de la arena del desierto. Ahora él (como le había dicho alguien, a una chica lista para ser asesinada y envuelta en plástico, en su serie de televisión favorita) era «The Great Went». El Gran Ido o El Gran Ya Fue. Aquel que no iba a ninguna parte y que se limitaba a girar sobre sí mismo (que *no era* lo mismo que bailar «mientras todo seguía llegando hasta el día en que todo se detuviese») con la inercia engañosa de un trompo *trompe-l'œil* a trompicones.

Y así entraba y salía de librerías para atormentarse con todos esos libros nuevos y que no dejaban de ser escritos para juntarse ahí, como para conversar entre ellos. Y, podía sentirlo, haciendo todos un silencio entre piadoso y atemorizado —acaso por la posibilidad de que lo suyo fuese contagioso— cuando lo veían y lo leían llegar. (A, sin ir más lejos, esa librería donde solía encontrar —no encontrarse con— a Enrique Vila-Matas. En ocasiones, en esa misma librería, veía a Vila-Matas junto a ese otro escritor nacido en su hoy inexistente país de origen. Ese que se parecía un poco a Ringo Starr pero con peor mantenimiento. Y al que él se sentía irreconciliablemente parecido en unas cuantas cosas y gustos, más allá de la decisiva diferencia de que el tipo en cuestión parecía feliz y sin demasiados problemas para seguir con lo suyo y —para colmo de bienes— incluso recibir en los últimos tiempos, lo había leído, un par de esos premios *interesantes*. Ese quien, en más de una ocasión, estaba acompañado por su pareja con la que ya llevaba muchos años y por su hijo, ese chico de gafas de montura hexagonal que, también había leído, era quien le diseñaba las portadas de sus libros. Y hasta a veces estaba allí con su editor, con el que ese otro escritor llevaba ya décadas trabajando y con el que se llevaba muy bien. Y él se preguntaba cómo se hacía o conseguía eso y si

todo eso era en realidad posible. Y estaba claro que sí lo era para algunos pocos afortunados: ser feliz junto a una mujer y a un hijo y a un editor y a amigos escritores; y escribir *así* desde la certeza de esa cierta felicidad en lugar de desde el siempre *maudit* ojo sin párpado de un huracán desbordante de rencor y frustración. Y tal vez, quién sabe, él, en algún multiverso à la DC o Marvel, sería parte de todo eso. Y se sentiría un poco como se había sentido no hace mucho, por tres horas, en un cine, viendo la entrega final de todo eso de los *Avengers*... La gente en la oscuridad lanzando «iooohs!» y «iaaahs!» y riendo y llorando y —¿sería *muy* miserable de su parte confesar y admitir que fue entonces cuando más extraño y envidió la experiencia de tener un hijo a su lado con quien compartir todo eso?— para su maravilla y asombro volviendo a experimentar eso que alguna vez había sido «ir al cine»: salir de una pantalla para entrar en un sitio físico y contenedor y que la pantalla estuviese ahí delante, enorme y emocionante, que la pantalla entrase en uno y brindase la emoción de ser parte de algo que *también* era de todos, rodeado de completos desconocidos reconociéndose en una misma sensación... Una experiencia comunal y primitiva y eterna. Una interconexión de partículas aceleradas. Tal vez algo así fuese el tener una familia: ser un freak y un fan y un nerd de algo a lo que se pertenecía y de lo que a la vez se era dueño. Tener algo único que tantos otros tenían... Ser escritor no era lo mismo. Se era escritor y, de acuerdo, se formaba parte de una tradición. Pero los escritores no eran capaces de matar o de morir por otro escritor como sí, muchos, eran capaces de hacerlo por un hijo. A lo sumo, mataban por ganar lectores... Y él se había enterado de todo esto acerca de ese otro escritor porque había asistido a una conversación, en esta misma librería, entre el tipo en cuestión y Vila-Matas y a otra en la que su editor presentaba su último libro. Y ahora el editor no estaba, pero era como si allí siguiese, para siempre. Y ahí continuaba Vila-Matas, quien no paraba de escribir y de ganar esos reconocimientos «de verdad» que a él le gustaría tanto ganar. Vila-Matas quien había pasado mucho tiempo —en las sombras, a un costado, no ignorado pero sí incomprendido por los suyos — haciendo la suya hasta salirse con la suya. Y quien hacía años había escrito todo un libro —uno de sus libros más exitosos— sobre el síntoma del narrador agotado a partir de la figura del Bartleby de Herman Melville y luego del propio Melville — quien había acabado como burocrático agente de aduanas y garrapateando poemas bastante malos en el reverso de formularios— y de tantos otros que habían preferido dejar de ser y de hacerlo: «El mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada» y «la literatura del No» o algo así. Y, ah, era tan fácil describir con belleza el espanto de la enfermedad a la intemperie desde una casa

para siempre si se estaba sano y se era inmune al virus paralizante... Y no: Vila-Matas —por pena o porque él no daba la talla— no lo había incluido a él en su catálogo de escritores. Y por lo general se limitaba a saludarlo sin palabras, separados por mesas y estantes, como si cada uno estuviese en los extremos opuestos de un puente envuelto en niebla, llevándose un dedo al ala de un sombrero imaginario de espía imaginativo, de ese espía que una vez Vila-Matas le había dibujado/dedicado en uno de sus libros. Pero no había posibilidad alguna de canje. Vila-Matas no tenía ningún interés en vivir en la opresiva nación donde él sufría. Y él, claro, no tenía los permisos y sellos necesarios para cruzar hacia el democrático y liberador lado en el que Vila-Matas no dejaba de hacer lo que se le daba la gana, lo que siempre había hecho. Pero a él no lo engañaba ni lo engañaban, él no podía engañarse, no había nada de romántico y mucho menos de íntimamente épico en ello: nadie elegía dejar de escribir, en todo caso se era escrito porque se había dejado de escribir. Y, lo más triste y torturante de todo: se dejaba de escribir, sí, pero nunca se dejaba de pensar en escribir, en lo que se escribiría de poder ponerlo por escrito.)

Y, sí, su idea de esos libros que ya nunca serían, los libros que serían uno con *La Historia Imposible*, era la de que esos libros mucho más que largos que inventaba y con los que soñaba fuesen como releer lo reescrito.

Más libros escritos pero por escribir, sí.

Libros que introdujesen como la hoja verde de un puñal a enrojecer en el corazón de aquellos que leían todos esos otros libros que leían todos.

Libros que se leían como si fuesen la práctica y expeditiva marginalia en guiones de películas malas pero inexplicablemente producidas y estrenadas y emitidas por televisión para consuelo de aquellos que, como en trance, no encontraban lo que más querían leer. Para ellos —dormidos y sonámbulos— él soñaba despierto con libros-despertadores que devolviesen la capacidad de soñar y de inventar y de recordar a los amnésicos. A todos aquellos zombis con tan limitada capacidad de concentración (un par de cientos de segundos, un par de cientos de caracteres) ya no hambrientos de cerebros sino vacíos de actividad cerebral, hipnotizados por libros que ofertaban la facilidad de leer y de leerlos como única virtud.

Libros que los reencontrara con la movilizante inquietud y los despegara de ese vulgar magnetismo que ejercían los libros que atraían por moda, de los libros imanes. Y hacerlo con el sonido atronador e insistente de páginas de fuego, de páginas que ardiesen una a una y que los sacase corriendo de sus camas en llamas.

Y, claro, no era tarea sencilla el explicarles a todos ellos que en la dificultad estaba el placer y que en la práctica del esfuerzo radicaba la teoría de la recompensa. La mayoría se resistía o se daba por vencida. Sí, de nuevo, podía imaginar a todos esos aterrorizados más espectadores de

libros «visuales» que lectores de páginas escritas: lanzando alaridos en círculo por los bosques feroces de su prosa, perdidos y tropezando con las raíces, enredando su pelo entre las ramas, y en busca de un claro de páginas menos cubiertas de letras. Y por fin, habiendo dejado atrás su espesura, encontrar santuario en sensatos y bien aireados novelones banzai de coeficiente bonsái y florituras de goma y de plástico donde, en cenas y en camas, junto a personajes «con los que uno puede identificarse» y que conversaban con la eficiencia de autómatas —primero tú y luego yo y con la anuencia y apoyo entusiasta de editores y agentes y gerentes de marketing— se revisitarían de nuevo y una vez más, dictaduras latinoamericanas o guerras civiles/transiciones/crisis europeas o (nuevo-viejo sabor) muros fronterizos. Volúmenes bajos que parecían transcurrir, todos, dentro de museos de cera de tercera clase donde los encerados y encerrados rara vez se parecían más allá de los rasgos obvios (aunque no era raro confundir a Chaplin con Hitler o viceversa) a sus originales de carne y hueso. Y de ahí y por eso había que leer en pequeños carteles quienes se suponía que eran esas efigies sin enigma y sólo con duda, porque resultaba imposible asegurarse del todo de quiénes se trataba a simple vista. Allí, novela histórica pensando en que lo histórico hacía automáticamente algo histórico de cualquier novela y de sus personajes y próceres como felices cautivos en peceras/dioramas de esas que se iluminaban cuando se presionaba un botón para que, entonces, los muñecos realizaran movimientos básicos y mecánicos (abrir y cerrar de ojos, asentir o negar con la cabeza, subir o bajar un brazo) mientras se dejaban oír solemnes e impostadas grabaciones. Voces recitando históricos lugares comunes y frases marmóreas y bronceas y sepulcrales en un idioma en el que quienes en su momento y efeméride las pronunciaron jamás hablaron en vida. Novelas que para él eran como esos trabajos prácticos (tan impecables, carpetas plastificadas, calcomanías, subrayados con tinta de varios colores y figuras calcadas en tiempos anteriores al Photoshop) de alumnos más astutos que inspirados y cuyo único don era el de una excelente memoria: se sabían la lección y la recitaban y la escribían con engolada voz de escritor de sagas familiares y políticas y continentales. Y, claro, ellos —réplicas cerúleas a exponer de Pertusato, Nicolasito— sacaban buena nota y buenas reseñas y les tocaban los mejores asientos de avión y las mejores habitaciones de los mejores hoteles y los mejores por mejor dotados premios a los que siempre se les «invitaba a presentarse». Esos premios con los que las editoriales se sentían autorizadas a robar autores a otras editoriales, como en un galante cruce de galeones corsarios, siempre con la anuencia del autor quien —como una damisela desvanecida pero con un ojo abierto y alerta— decía que él había sido el primer sorprendido por el abordaje luego de haber dejado la puerta abierta y las luces encendidas y el manuscrito sobre la cama para que los piratas no demorasen demasiado en encontrarlo y llevárselo como botín. (De soñar con premios y con que alguna vez esos premios se hubiesen hecho realidad, él siempre había preferido los premios inesperados y que parecían caer del cielo como

objetos voladores identificantes: premios que —no se ganaban sino que se recibían— eran ellos los que presentaban al autor. Premios tanto más presentables que aquellos a los que había que presentarse. Premios generosos y justos y sabios. Y entonces se acordaba de aquella idea para un premio —cree que la idea había sido de Felisberto Hernández— en cuanto a la creación de una condecoración secreta, que se concedía al principio de una carrera promisoriosa y de cuya recepción el premiado jamás se enteraba. El premio consistía en la entrega absoluta de una especie de organización top-secret para el cultivo de la buena literatura que velara por el premiado y —entre bambalinas— se encargase de «escribirle» una vida perfecta: escogían la mujer de su vida, facilitaban la adquisición de una vivienda ideal, se preocupaban por que sus hijos fuesen inteligentes, y hasta se encargaban de que el autor recibiese alguno de esos premios a los que no había que apuntarse con un manuscrito inédito para poder competir: premios a lo bien hecho en lugar de a lo por hacer y a ver cómo sale... Todo lo necesario para escribir cada vez mejor. Y —luego de una vida plena y una obra fecunda, recién en su lecho de muerte— informarle a ese escritor que hacía décadas había sido ganador de ese premio del que recién se tendría conocimiento público en su necrológica: el Post Prize o algo así. Y él hasta había fantaseado con un premio multimillonario, el Mortem Prize, que para poder ganarlo había que morir primero. Y así convertirse en uno de esos tantos redescubrimientos demasiado tardíos para el beneficiario. Pero gracias a los que, por un rato, aquel o aquella que habían sido ignorados en vida se convertían en el mejor escritor muerto del año. O mejor aún, este otro: el mejor dotado económicamente de toda la historia Nevermore Prize. Otorgado a esos malísimos escritores «de prestigio» a cambio de que firmasen un documento por el que se obligaban y comprometían a ya nunca escribir y/o publicar una palabra por el resto de su vida: así un premio humanitario y casi eutanásico que acabase con la agonía que ciertos escritores decían sufrir al adentrarse en la escritura de esas ficciones incurables y dolorosas y terminales y supuestamente trascendentes y, ah, claro, por supuesto, de nuevo, tan comprometidas con su tiempo.) Pero a él —lo de los premios justos o injustos— ya casi le tenía sin cuidado. Y —cuando no tenía energías suficientes para mentirse sobre el que no le preocupaba tanta medalla y trofeo en el pecho de los demás— se repetía una y otra vez que, después de todo, a Vladimir Nabokov nunca le habían concedido un National Book Award al que estuvo siete veces nominado en vano. O un Pulitzer. O mucho menos un Nobel con el que sí habían canonizado a mediocres ensaladillas rusas como Borís Pasternak o Aleksandr Solzhenitsyn (y a él siempre le había admirado tanto el que Nabokov jamás jugase la siempre ganadora y bien pensante carta de «Víctima de la Historia» para así

llevarse, un tanto tramposamente, medallas y piedades y diplomas y lástimas de parte de los demás en casinos académicos y en angulosos círculos del poder donde —en largos almuerzos de agregados culturales que no agregaban más que largos almuerzos a sus cuentas de gastos— se intercambiaban recompensas para sus respectivos protegidos que escribían, siempre, por supuesto, novelas *nacionales*). Premios y libros como los que habían conseguido fama y fortuna para su archinémesis e infrahomúnculo. El tipo de libros que —al igual que los nórdicos e impronunciables nombres de productos ofrecidos por un coloso decorativo y mobiliario— resultaban imposibles de recordar y de no confundir a unos con otros, a sillas con mesas, a camas con cómodas, a bibliotecas con estantes.

Pero, ah, *su* IKEA era inconfundible e inolvidable.

Y exclusivo.

Y responsabilidad suya en buena parte; porque había sido él mismo (en mejores tiempos y seguramente confundido por la ingesta de sustancias controladas en una fiesta descontrolada) quien le había dado y regalado in situ su bendición y un blurb que había ayudado a la edición del primer libro de aquel quien por entonces decía considerarse entregado admirador y humilde discípulo suyo.

O al menos eso afirmaba IKEA por las noches cuando lo conoció.

Luego —casi enseguida— fue otra cosa.

De pronto, IKEA envuelto en sus byronianas capas confeccionadas en Savile Row y con su flameante y flamígera cabellera mantenida a base de hormonas de bebés de oso panda —«De ser posible pandas bisexuales», precisaba— desfilando como un general victorioso que nunca había tenido necesidad de entrar en batalla, porque nadie se atrevía a oponerse no a lo que era sino a lo que representaba.

IKEA tejiendo desde el principio su tela con dedicación arácnida y pericia de *smooth operator*.

El debutante IKEA entrevistando a un ya anciano león literario o el propio IKEA siendo entrevistado por la debutante de turno y, enseguida, por ese anciano león literario.

IKEA y esos ensayos que escribía sobre asuntos «importantes» y «comprometidos» y «literarios» y que producían siempre la impresión de que más que pensar lo que hacía era apoyarse en citas ajenas y en espolvoreo de clásicos del siglo XIX y XX.

IKEA —siempre en exhibición y exhibicionista— como uno de los primeros en prestarse obsequiosamente a participar en una app en la que los lectores te leían a medida que escribías, «aprendiendo así de las vacilaciones y certezas y marchas y contramarchas de un verdadero artista en el instante mismo de hacer Arte con mayúsculas».

IKEA a quien solo le gustaba escribir libros que gustasen.

IKEA a quien le preocupaba más la conexión con el lector que con el escritor que era él mismo.

IKEA como la comodidad de la supuestamente alta cultura parada en puntas de pies sobre un escenario de frases hechas (en lo que hacía a sus posturas y composturas políticas donde todo era o blanco o negro y sin grises; IKEA no se perdía ninguna catástrofe natural o cataclismo social a la hora de opinar ni manifiesto con grandes nombres a la hora de firmar) desde donde declamar con fácil de digerir sentido común más común que sentido y sin importar su cercanía o conocimiento real de víctimas o victimarios.

IKEA que pertenecía a ese abundante y avaricioso tipo de benefactor convencido de que su sola presencia ya era beneficiosa y, así, asistía a actos y posaba en fotos grupales —de ser posible en la primera fila y al centro— considerando con eso saldada su deuda moral y entregada su ofrenda invisible pero decisiva.

IKEA jugando a ser King ONG y quien era al análisis de la realidad lo que una de esas graciosas y condensadas TED Talks (tan efervescentes como evanescentes, tan breves y apantalladas, tan iluminadoras como olvidables) al estudio in extenso de cualquier tema serio porque, pensaba él, si todo lo que se aprendió en una vida y se tiene para enseñar a los demás cabe en quince minutos, ¿no sería que no se sabe demasiado de algo? ¿De verdad que *todo* podía ser sintetizado y resumido? ¿Que ya no había nada digno de dedicársele horas de atención como alguna vez se la concedió a novelas amplias como universos y no veloces como estrellas fugaces?

IKEA que era a la literatura lo mismo que uno de esos DJ superstars a la música: se movía mucho, sonreía con todos los dientes, alentaba a su público a dar saltos y a vivarlo desde ahí abajo, postrados frente a su altar/cabina. Pero cualquier lector o bailarín con un mínimo de sentido común podía darse cuenta de que ese hombre no hacía nada, de que todo lo suyo ya estaba predigerido y pregrabado sobre loops ajenos subliminalmente identificables y, por lo tanto, gratificantes. Y así, haciendo sentir inteligentes a quienes los oían o leían por el simple hecho de reconocerlos ayudándoles a sentirse reconocedores, sin querer darse cuenta de que lo de IKEA no era talento y mucho menos genio sino el estar en el lugar preciso a la hora señalada. O tal vez IKEA *sí* fuese un genio; pero un perfecto genio de la mediocridad y siempre dispuesto —del mismo modo en que los genios auténticamente geniales suelen tener contados y valiosos seguidores de talento— a ser alabado y emulado por cada vez más numerosos y baratos mediocres. Lo que —una vez aceptado el hecho de que, después de todo y finalmente, lo de IKEA no era más que otra de las tantísimas pruebas incontestables de que éste era un mundo injusto— no era tan grave y sí muy de esperar.

IKEA hasta jugando a ser un poco gay (no asumido pero sí alguien de sexualidad confundida e insegura: alguien mucho más interesante, porque podía ser gay si se le daba un empujoncito) cuando el presidente del jurado de un premio al que se había presentado era un célebre novelista

homosexual al que no vacilaba en pedirle consejo y orientación para su angustioso desconcierto.

IKEA quien no dudaba en convertirse en un seductor bailarín de ritmos caribeños (IKEA, sí, había tomado clases de pasos tropicales para poder descollar entre tanto colega inmóvil en esas fiestas movidas de feria de libro. Y hasta había inventado un paso —El Ikeíto— que se puso de moda al ser adoptado para uno de sus videoclips soft-porn por una tórrida y cadenciosa y caderuda pop-star que cantaba en un idioma extraño aunque, se suponía, era español) cuando de lo que se trataba era de sacar a la pista para sacudir y seducir a la viuda de algún muerto del Boom al frente de una fundación en su nombre y que concedía la más generosa de las becas.

Entre uno y otro extremo de sus múltiples ocupaciones, IKEA siempre volvía a él para —con soberbio placer en su confesión rebosante de carcajadas— contarle sus aventuras y logros, como si lo considerase cómplice de sus intrigas e incluso autor intelectual de sus idas y vueltas. De alguna manera inspiradamente estúpida, pensaba él, IKEA se creía ahora un capitán Kirk que lo consideraba a él algo así como un Mr. Spock: alguien de quien burlarse con afecto y hasta con algo de respeto. Sí: IKEA era un personaje suyo que él ya no controlaba. Y él se sentía tan culpable y torpe por ello porque exactamente eso —el que un creador perdiese el control de su creación— era algo que Vladimir Nabokov siempre había despreciado como signo de debilidad extrema e injustificable en un escritor. Algo indigno y tonto.

Aunque él ya se había resignado a ello.

Él ahora no era más que —a su perversa y retorcida manera— otro de los muchos lectores de IKEA. Sólo que él no leía los libros de IKEA sino que leía a IKEA. Y leyéndolo, no podía sino preguntarse eso que todo escritor se pregunta alguna vez en su vida y en su obra. Ese «¿Cómo puede ser que se me haya ocurrido algo así?» con una ligera modificación en su ADN y convirtiéndolo en un «¿Cómo ha sido posible que yo haya contribuido a que alguien así sucediese?».

Y acaso lo más interesante de todo: la especie a la que IKEA pertenecía no era algo especialmente sorprendente; porque IKEA no era ni más ni menos que uno de tantos y de tantas dentro del ecosistema literario. Un escalador libre y en solitario. Un trepador que daba vértigo. Un experto en el agarre y la tensión y el aseguramiento de cuerdas y poleas y arneses de camino a su cenit. Pero sí eran siempre más o menos sorprendentes las cumbres a las que IKEA se proponía conquistar, las bajezas que alcanzaba en sus ascensos.

El sitio que ocupaba IKEA ahora —quien ya llevaba un par de décadas trascendiendo lo que él imaginaba que en principio no debería haber superado la condición de *flavor of the week* para consagrarse como clásico y permanente y siempre cómodamente citable en listas findeañeras *flavor of the weak*— era un paisaje único.

Nadie había nunca llegado allí.

Tan alto y tan lejos y con tan poco genio y tanto talento para parecer genial.

Y un año atrás IKEA (sórdidos detalles en el horizonte) había realizado la proeza absoluta y definitiva: volver de entre los muertos.

IKEA había regresado, más poderoso que nunca, para consagrarse como el primer escritor póstumo-viviente de la historia de la literatura.

Cabía la posibilidad —pensaba él a veces y lo pensó más que nunca entonces ya como certeza— de que IKEA le hubiese vendido el alma al Diablo a cambio de su gloria. Y de que el Diablo —por lo general representado como eximio violinista violador e individuo elegante y sofisticado y amante de las artes y de los artistas— se hubiese dicho que adquiriendo un alma tan poco interesante hacía un excelente negocio porque así potenciaba a IKEA. Lo relanzaba en vida como a una suerte de arma de destrucción masiva o como a alguna de esas pandemias de laboratorio escapada de alguna instalación gubernamental y ultrasecreta para arrasarlo todo pero, al mismo tiempo, volviendo más destacables y dignas de agradecimiento a las cada vez más contadas obras maestras que aún andaban por ahí.

Así, IKEA colmando las necesidades de lectores cada vez más inferiores mientras los más fuertes y nobles suspiraban en cuarteles de invierno y en castillos helados soñando con épicos desafíos y, en ocasiones, hasta haciéndolos realidad.

Así también, IKEA funcionaba como una variante de lo darwiniano: lo suyo era la supervivencia del más ni siquiera malo (allí, en el ser malo, habría algo de grandeza negativa) sino del más o menos bueno. (Otra posibilidad menos científica, también sobrenatural, pero mucho más íntima era que IKEA fuese la reencarnación de su antiguo y primer hermano de tinta y duelista en redacciones escolares. El electrizante y electrocutado Pertusato, *Nicolasito: mente meravigliosa quanto precoce mori in questa scuola*. Su primer cadáver que, ahí, en el pequeño ataúd, había sido recompuesto hasta lucir como un muñeco que hubiese perdido a su ventrílocuo interior. Ya nunca soñando pero pareciendo «como si durmiese», como dicen todos aquellos que sueñan con morir mientras duermen la mejor muerte posible. Y él nunca pudo entender a todas esas personas que decían necesitar ver al muerto para así poder creerse y asumir que ha muerto: ¿es que acaso no les alcanzaba con ya nunca más ver al vivo? En cualquier caso, Pertusato, *Nicolasito* muerto por electrificación accidental —aunque él se sintiese levemente responsable por la desgracia— en las ruinas que alguna vez rodearon a su primer colegio. El Gervasio Vicario Cabrera, colegio n.º 1 del Distrito Escolar Primero, antes de ser derribado por órdenes de una junta militar loca para así poder figurar en el *Guinness Book of Records* por la prolongación y ensanchamiento de una

avenida en la hoy inexistente ciudad capital de su también hoy inexistente país de origen. Pertusato, Nicolasito muerto como persona para resucitar como personaje suyo. Como otro personaje suyo. Como...)

IKEA quien todo el tiempo llevaba una máscara que le comía la cara pero que era una máscara de su propio rostro.

IKEA quien había alcanzado un grado de autosatisfacción patológica sólo comparable a la de aquel que se masturba fantaseando consigo mismo masturbándose.

IKEA quien era una suerte de polución nocturna y diurna del Boom. Y el Boom (en lo que él nunca había creído tal vez porque su hoy inexistente país de origen en su momento no había aportado su superhéroe al asunto) era como la máquina de *La invención de Morel*: repetía una y otra vez lo mismo haciendo caso omiso del paso de los años. Y (una cosa era el Boom a secas que trataba de escritores y de libros y otra muy diferente era lo que él había bautizado como Gaboom, esa mística mítica y casi histórica destinada una y otra vez a salmodiar el evangelio según «Gabo» y su pandilla por la ciudad en boca de personas que apenas se habían cruzado con García Márquez o que jamás siquiera lo habían visto pero no dudaban en invocar su apodo en vano) el Boom era un bueno y eficiente ingenio diseñado en su momento por inventores inspirados o astutos, de acuerdo. El problema era quienes se encargaban de su mantenimiento. IKEA era uno de ellos. Uno de esos muchos *boomitivos*, como los llamaba él. Un hijo y un aborto y la resaca de todo eso y, al mismo tiempo, algo incómodamente parecido a esas *tribute bands* empeñadas en mantener la memoria viva de The Beatles o de Pink Floyd sin que hiciera ninguna falta; porque estaba claro y se oía claramente que nadie había olvidado u olvidaría a los originales (y mejor que se fuesen buscando otro trabajo, porque aquí ya venían los hologramas *Live* de los *dead* originales y, quién sabe, pronto se destilarían algorítmicamente la novela que nunca escribió Jorge Luis Borges o la versión terminada de *The Love of the Last Tycoon* de Francis Scott Fitzgerald o se recuperaría la última y extraviada *Isle of the Cross* de Herman Melville). Más allá de todo eso, IKEA —quien no perdía ocasión de definirse como «humilde continuador de esos titanes»— siempre con un Macondo en la boca, una Santa María en el corazón, un La Catedral en la mesa y una Terra Nostra a sus pies. IKEA dedicando elogios a sus próceres y tótems y —a medida que éstos iban muriendo— señalando a los sucesivos sobrevivientes, a medida que caían los anteriores, como a sus favoritos desde siempre. IKEA ahora, de nuevo, entrevistando en público y cada vez que podía al último sobreviviente de la partida: un conservador en conserva, con un rostro cada vez más parecido al del Grinch que se había robado las navidades y siempre editorializando con prédicas de periódico dominguero a un mundo más plano que redondo, orbitando en sentido derecho y sin nada de la reactiva inteligencia

o malicia del más reactivo que reaccionario Saul Bellow en sus últimos años.

Y él, por supuesto, no se contaba entre ellos, entre los admirados por IKEA.

Y viceversa.

Él no contaba para IKEA salvo como una suerte de testigo presencial e iniciático y, por lo tanto, atendible; pero a la manera en que se considera «necesario» a ese pariente loco encerrado en sótano o en altillo. Aun así, él siempre tenía la duda: ¿era IKEA amigo suyo? Posiblemente no: porque con los años un escritor descubre —con una mezcla de sorpresa e inevitabilidad— que casi todos sus amigos son escritores. Y que, por lo tanto, no le funcionaban como los amigos al resto de las personas: los amigos eran, en términos ideales y para la población civil, el *director's cut* de la familia. Pero los amigos escritores de los escritores eran otra cosa. Un escritor se hacía amigo de otro escritor por razones no estrictamente sentimentales. La resultante de ese vínculo debía ser, inevitablemente, una amistad inspirada y digna de ser puesta por escrito y de ser leída. La amistad como alianza, los escritores como aliados entre ellos. Y después, casi enseguida, se comprendía que un escritor que se consideraba bueno no podía tener de amigos escritores que le pareciesen malos. Y si a esos buenos amigos malos escritores les iba mejor que a uno, las cosas se complicaban y todo se enrarecía. Y entonces la amistad se convertía en otra cosa, en algo sin retorno: en un espejo que no reflejaba, en un incumplidor pozo del deseo que no se cumplía, en ese ambiguo vínculo que unía al apenas espectador con el intérprete por completo. Era entonces cuando se comprendía que lo que en verdad siempre se anhelaba y se ambicionó era tan sólo y únicamente tener amigos lectores. Muchos. Un millón de amigos. Pero, aun así, sabiendo que IKEA no le interesaba como escritor (no le parecía bueno) y que nada le interesaba menos que escribir como él (aunque sí hubiese disfrutado de su fortuna y privilegios), él continuaba unido a su vida, a su obra, y a su figura. Y, evidentemente, IKEA *tenía* que sentir lo mismo. A su modo, IKEA estaba más cerca de ser, tal vez no un amigo, pero sí un cómplice con el que tal vez podía llegarse a contar. O un testigo privilegiado. Alguien que siempre estaba allí y que hasta lo había salvado en algún momento difícil: IKEA se había hecho cargo de su fianza y de los honorarios de su abogado cuando hubo que sacarlo de una cárcel suiza luego de todo aquello. Ya se sabe, salió en todas partes como una de esas noticias de «color local»: su impar numerito en el acelerador de partículas en Meyrin, Ginebra, donde él se encerró a apretar botones para primero provocar un pulso electromagnético que inutilizara a todos los gadgets electrónicos del planeta y luego fundirse con el universo para así convertirse en una deidad todopoderosa capaz de reescribir los destinos de los hombres a su imagen y semejanza y, sobre todo, con su estilo literario.

Pero no salió bien la cosa, claro.

Y buena parte de su diatriba desde los micrófonos de esa cámara centrifugadora de hadrones había sido ocupada por insultos y condenas a las creaciones de otros, IKEA incluido.

(Aun así o tal vez por eso, IKEA no dejaba de proponerle maniobras un tanto extrañas e

inmodestas proposiciones para «relanzar tu carrera un tanto en cámara lenta». Como, por ejemplo y asumiendo el que ya nunca se le fuese a ocurrir algo, el escribir un libro compuesto por la continuación o ni siquiera eso, precisaba IKEA —porque bastaría con adendas y nuevas conclusiones y «nuevos finales»— de su muy exitoso debut literario: *Industria Nacional*. El libro favorito entre los suyos de IKEA y de casi todos. IKEA hasta proponía un posible título —«Te lo regalo a cambio de que me lo reconozcas y agradezcas en esas listas tuyas de agradecimientos donde han entrado casi todos los vivos y los muertos menos yo, viejo»— que incluso a él le había causado una cierta gracia tonta: *A Fin de Cuentos*. O, también, proponiéndole farsas lite-extra-literarias: «He pensado lo siguiente: que yo te pegue en público. Como Marito a Gabo. Imagínate, tantos años después todavía se habla de eso... Claro que yo tendría que pegarte a ti para que hubiese algo de misterio. Si tú me pegases a mí no habría ningún enigma o curiosidad alguna por el episodio: todos supondrían que el motivo sería la envidia rencorosa del maestro superado por su aprendiz... Pero si yo te doy una buena, todos se preguntarán por qué habrá sido, qué me habrás hecho... Te convertirías en alguien mucho más interesante y hasta es posible que volviesen a leerse tus libros buscando en ellos alguna clave oculta a lo sucedido. Incluso yo podría declarar algo del tipo “Ese miserable me hizo aquello que ningún escritor puede perdonar”. O mejor decir otra cosa; no vayan a pensar que se trata de que se debió a algún tipo de ofensa estética de tu parte o de tu obra. Esas cosas no le interesan a nadie, no hay morbo ahí... Prometo no usar mucha fuerza. De hecho podemos ensayarlo antes. Una actuación genial. Un happening literario que a la gente le va a interesar mucho más que la literatura... Y que lo filmen y lo suban a YouTube y...». Escuchando eso, él le contraofertó hacerlo a lo grande: «¿Qué tal si en lugar de pegarme tú soy yo quien te pega un tiro a quemarropa? Y luego declaro que fuiste tú quien me lo pidió haciéndome jurar que jamás revelaría el motivo o algo así». Entonces IKEA lo había mirado raro, con una de esas sonrisas tuyas que siempre parecían estar buscando una foto que la atrapase y la exhibiera y la inmortalice. «Mira las cosas que se te ocurren, viejo... No me extraña que tus libros no funcionen...», sonrió IKEA. Y añadió: «Como última opción siempre podemos hacer correr el rumor de una enfermedad terminal y rara para ver si algún jurado de esos premios de despedida se apiada y... Pero no está garantizado: ya sabes, los jurados suelen ser escritores y los escritores, además de no ser buena gente, nunca te quisieron demasiado y nada les conmovió menos que la inminencia de tu muerte».)

Y aun así y después de todo, IKEA *sí* lo quería.

Posiblemente lo quisiera mucho más que aquellos a los que él consideraba sus pares estéticos.

(E incluso IKEA tenía sorprendidos y muy afectuosos gestos; como cuando se le apareció con una primera edición en perfecto estado de *Conclusive Evidence*, la primera versión del *Speak, Memory* de Nabokov —y tal vez debería apuntarse aquí que, para los escritores, ciertas primeras ediciones son como el sostener vasijas griegas decoradas con postales de Odiseo volviendo a casa, pero haciendo tantas escalas innecesarias para así tener algo que contar para los arqueólogos—; y se lo había regalado con una nota donde se leía: «Como verás, hasta tu muy admirado ruso se permitió retocar su propio pasado».) Pero ¿por qué? ¿Para qué? De nuevo: en ocasiones él llegaba a pensar que IKEA lo necesitaba del mismo modo en que aquellos antiguos generales romanos se acompañaban de algún esclavo a la hora de desfilarse luego de algún triunfo para que su compañía le funcionase como a ese pequeño martillo (ese desierto para Magritte) en aquel relato de Chéjov golpeando constantemente la puerta de un hogar feliz. Para que el esclavo con su humildad y el martillito con su tock-tock les recordasen a los alegres y victoriosos lo pasajero y desértico de la gloria y la brevedad de la buena vida. Y así se imaginaba él: envuelto en una humilde túnica junto a la resplandeciente y dorada armadura de IKEA; no exclamando sino mascullando un «I'm Spartacus... I'm Spartacus» y acariciando una divina y tronante maza tamaño Mjölnir.

Y lo cierto era que, además, muchos —incluyendo la entrada de IKEA y la suya propia en la Wikipedia— lo consideraban «creador» o «descubridor» de IKEA. Para todos ellos, antes que nada, él había sido el «mentor» de IKEA que, además, había escrito algunos libros cada vez más «raros». Y los hechos eran incontestables y, posiblemente, robarían líneas a su cada vez más cercana y breve necrológica: él había presentado a IKEA a su propio editor a partir de la lectura de un par de cuentos primerizos que imitaban lo suyo con algo que no era ni descaro ni ingenuidad sino, lo comprendió con el tiempo, algo perfectamente calculado para ponerlo a él a su servicio convencido de que estaba haciendo un favor.

De ahí que mucho después, aquel otro editor, con cierta culpa por la cancelación de lo suyo acerca de Bob Dylan, le hubiese propuesto ser el «curador» de un «volumen/memorial» sobre IKEA. Porque por entonces, hacía un año, IKEA (junto a su «musa y socia y alma gemela» ELLA-IKEA) había sido dado por muerto luego de que la avioneta que pilotaba hubiese sido engullida por la resaca de una de esas tormentas oceánicas. Porque, según el mismo editor, IKEA «era cada vez más querido y añorado por sus lectores que ahora compraban aún más sus tan amenas como comprometidas novelas que siempre te dejan alguna enseñanza sin que eso las privase de gratificar con una muy ágil lectura». Y entonces el último y final de sus agentes literarios casi le rogó de rodillas que aceptase porque «siempre está bien que te vean». Pero ese agente *también* era el hombre que no mucho tiempo atrás le había sugerido que se pasase a la literatura fantástica bajo seudónimo y que «pensase en un alias con muchas iniciales porque eso es lo que funcionaba

allí: J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, George R. R. Martin, J. K. Rowling...».

Y a él no le había quedado otra que aceptar la invitación al velorio. No por cuestiones alimenticias o preocupaciones económicas. El testamento de Penélope se había asegurado de que, por sus labores más bien decorativas como albacea (una agencia literaria de renombre había decidido tenerla como única cliente para manejar el volumen de traducciones, reediciones, películas, merchandising), a él jamás fuese a faltarle algo pero, también, que nunca le sobrara nada. Penélope lo había convertido en prisionero de su memoria y leyenda y obra (detalle que, seguro, ocuparía aún más líneas que IKEA en su, de nuevo, aún más breve y cercana necrológica y, ah, él daría su vida por una buena necrológica). Así que ahí estaba él: todo pago pero dueño de nada.

Lo de contribuir a los ritos fúnebres por IKEA, paradójicamente, lo desviaría un poco de la tiránica y cómoda órbita alrededor de la Luna por siempre en llamas de la incendiaria y luego incendiada Penélope, quien alguna vez había prendido fuego a su casa y, con su casa, toda posibilidad de páginas póstumas suyas, etc. (IKEA quien una noche, con alguna copa de más, se había reído: «Tiene su gracia eso que dijiste en tu charla... lo de los “Modelos de Padres/Escritores” a escoger. Y las posibles opciones: “El que, en un incendio de su casa, rescata a su hijo”, “El que, en un incendio de su casa, rescata al manuscrito de su novela” y “El que, en un incendio de su casa, rescata a su hijo, lo pone a salvo, y vuelve a internarse entre las llamas para rescatar el manuscrito de su novela y muere en el intento y deja huérfano a su hijo”... Pero ¿no te preguntas por qué ninguno de los escritores jóvenes que estaban sentados en la mesa del festival se rió contigo? ¿O por qué todos se sonrieron entre ellos riéndose de ti? La respuesta es muy sencilla: porque ninguno de ellos tienen manuscritos que rescatar; porque, de tenerlo, lo tienen digitalizado o en la Nube o lo han hecho de a pedazos en blogs o en Twitter o en donde sea; porque cómo van a pensar en hijos propios si ellos aspiran a seguir siendo hijos por el resto de sus vidas, viejo... Y cómo van a preocuparse por la salud y supervivencia de manuscritos... Los manuscritos son pesados y se cagan y mean encima y se despiertan llorando por la noche y no te dejan dormir». Y después —y lo cierto es que a él le había gustado eso de los manuscritos como bebés insoportables, y se prometió anotarlos y robarlos— IKEA le había confiado que «a ver si lo entiendes de una buena vez por todas: en estos tiempos la obra importa cada vez menos, viejo. Lo que en verdad importa y vale es la vida. Ser más que hacer. La clave está en tener un perfecto control y colocar una edición diaria de la propia biografía y para eso es que sirven las redes sociales».) Además, pensaba, sería un modo de ajustar cuentas entre líneas y en código con IKEA. Contar alguna de las cosas terribles que IKEA había dicho como si fuese algo digno de ser compartido.

Arrojarle sus propias comillas como si fuesen puñales en parrafadas que sonasen espontáneas pero de magistral y maliciosa y calculada elegancia y en las que IKEA mismo se convirtiese en su propio verdugo mientras él, fingiendo enjugar una lágrima, afirmara ya estar extrañando tanto el sonido de su voz y de su ingenio y...

Por supuesto, no se le ocurrió —no le *salió* nada porque ya nada *entraba* en su cabeza— ni un solo pensamiento a propósito de IKEA.

Afortunadamente o no, a los pocos días de negociar el encargo, IKEA apareció vivo.

Pero antes de eso, de su resurrección inesperada, IKEA incluso había llegado a recibir un gran premio mientras ya se hablaba de la posibilidad de otorgar por primera vez un Nobel a alguien fallecido en ese año, pero más vivo que nunca durante los meses en los que se lo vivió a IKEA como muerto. (Idea que él recordaba venir pensando desde hace años. Pero, claro, no para aplicarla a IKEA sino a más largo plazo, retrospectivamente, y a firmas como la de Kurt Vonnegut o la de Lev Tolstói o la de Marcel Proust o la de John Cheever o, por supuesto, la de Vladimir Nabokov. Haber aprovechado ese reciente y escandaloso año en blanco para poner la casa en orden y dejar todo bien limpio y haberle dado el Nobel en grupo a todos aquellos que se lo habían merecido tanto como o, por lo general, mucho más que muchos de los galardonados. El tipo de agudeza con las que respondía a redactores de sección cultural o suplemento literario en aquellos octubres en los que todavía lo consultaban sobre la cuestión por ser él tan «ocurrente» y «gracioso». Un Nobel justiciero para con las injusticias, sí. Un Nobel que fuese algo más que la ocasional y graciosa concesión a alguna republiqueta sin demasiados recursos de un supuesto gran escritor para que así se la pudiese ubicar con mayor facilidad en el mapa por un par de semanas. Un Nobel fantasma a conceder a fantasmas tan vitales habitando esos tableros ouija que eran sus propios libros. Incluso, en alguna noche de su insomnio, había pensado en llevar todo el asunto aún más lejos: otorgar el Nobel no a sus creadores sino a los personajes creados por ellos. Ser *verdaderamente* justo. Premiar la obra en el sentido más puro y absoluto del verbo y que desapareciese la vida. Los sueltos por encima del sujeto. Dárselo a Anna Karenina, a Faustine, a Adam Godley y a su hijo, a Fuckhead, a Isabel Archer, a Nathan Zuckerman, a Geoffrey Firmin, a Dolores Haze compartiéndolo con Humbert Humbert quien, a su vez, era el segundo escritor de la níñfula. O ir mucho más lejos y aún mejor: Nobel al mejor escritor ficticio pero en el que se hacía imposible no creer. Nobel a Cide Hamete Benengeli, a David Copperfield, a Martin Eden, a Sebastian Knight, a Sigbjørn Wilderness, a Jack Duluoz, a Kenneth Toomey quien lo había ganado en su propia novela, a T. S. Garp, a ambos Clarence «Clare» Vawdrey, a Carlos Argentino Daneri ex aequo con Carlos Oribe, a Richard Tull, a Gustav

von Aschenbach, a Webb Gallagher «Buddy» Glass, a Kilgore Trout, a Emilio Renzi, a Charles «Chub» Fuller, a Bradley Pearson, a A. N. Dyer, a Marcus Ahearn, al Jorge Luis Borges que escribía en los cuentos de Jorge Luis Borges y, claro, a John Shade. Y lo sentía mucho —disculpas a todas las chicas en las trincheras y con tijeras en alto— pero en su cama y con las luces apagadas y los ojos entrecerrados sólo se le ocurrían personajes masculinos. Y, OK, se podría crear otro Nobel para las mejores mujeres de escritores y dárselo a Véra Nabokov, siempre, año tras año. Y hasta un premio castigo a todas esas Zeldas bailoteando por ahí. Pero no creía que eso fuese a conformar a las Amazonas. Por lo que rogaba que se lo escuchase —jueza y damas del jurado— y se entendiese que su omisión no era consecuencia de machismo o misoginia o sexismo sino, todo lo contrario: todas las posibles candidatas habían sido devoradas por las muy próximas a él Penélope y sus hermanas Tulpa, escribiendo desde el Más Allá de la Luna. La radiación que emitían Penélope y sus criaturas le impedía a él siquiera recordar otras escritoras y otras escritas y no es que lo sintiese mucho pero sí le preocupaba un tanto sentirlo.)

En cualquier caso, la situación de IKEA como celebridad internacional comprometida con toda causa humanitaria no era la de tanto escritor secreto que sí se moría y que sí se beneficiaba de su final. A IKEA no le hacía falta eso de la muerte traducéndose en descubrimiento o redescubrimiento y en galardones que convertían a ciertos escritores en mucho más grandes de lo que jamás habían sido cuando respiraban e iban al baño a leer intentando aguantar la respiración. (Y, ah, aquí venían todos esos walking dead desde el otro lado: los textos inconclusos, los escritos sueltos que ahora se arreaban hacia el corral de libros póstumos y las jaulas de muertos-vivos y la autosatisfacción de que así los lectores morbosos pudieran escribirse un escritor a su medida. Y la viuda y los amigos y los editores yendo de aquí para allá invocando un nombre no en vano, porque les pagaban y cobraban por hacerlo. Y todos tan apenas disimuladamente felices de tener la oportunidad de mostrarse tan falsamente tristes porque ya ese monstruo en vida no estuviese entre ellos, escribiendo y molestando con la inestabilidad de su humor y ánimo cuando estaba vivo, sí, pero siendo también una agonía para los demás.)

De nuevo, éste no había sido el caso de IKEA, quien había sido rescatado en las orillas de una playa fuera de todo mapa y, por supuesto, junto al muy oportuno manuscrito de su «drama de autodescubrimiento» redactado a lo largo de varios meses con tinta de calamar en hojas de planta carnívora.

Sí: IKEA no se había ido a una isla desierta con un libro de otro para leer sino que había venido de allí con un libro suyo para ser leído. Y se titulaba: *Vive*. Objeto que ya varias

bibliotecas del mundo se peleaban por exhibir en sus vitrinas y que hasta había ascendido a lo más alto de las listas de best-sellers tanto en edición «normal» como en formato «de luxe» limitado y facsimilar y autografiado.

Luego, diciéndose «traumado por su experiencia», IKEA había dejado la literatura por un rato; porque lo suyo era no privarse de ninguna moda y porque siempre se probaba todos los trajes imperiales.

IKEA se apuntó a aquello de dejar de escribir. Y lo más importante de todo: al *anunciar* que dejaba de escribir.

IKEA lo anunció con mirada sombría en una muy asistida rueda de prensa. La culpa de su retirada era la culpa de haber sobrevivido a su amada durante el aterrizaje de emergencia luego de que un relámpago hubiese golpeado su Cessna decorado con su firma autógrafa en el timón de cola. Y no se había repuesto «y posiblemente nunca me reponga» de cómo se las había arreglado para superar semejante tragedia (sórdidos detalles cada vez más cerca) y todo eso.

Pero, al poco tiempo (una o dos semanas después), IKEA había descubierto que lo suyo ya no era noticia. Que a nadie le interesaba si se deja de escribir estando vivo y cuando la edad que se tenía ya no era la de un joven Arthur Rimbaud (por otra parte, así se lo había dicho, IKEA estaba seguro de que Rimbaud siguió escribiendo en África, entre rifles y leones, y que esos poemas fueron tan malísimos que decidió amputarlos junto con su pierna). Ni siquiera si a la hora de dejarlo todo te llamas Alice Munro o Philip Roth, quienes no por eso se privaron de dar entrevistas —lo que no es otra cosa que escritura en voz alta o dictada— para recordar al mundo una y otra vez que «hey, escuchen, ¿hay alguien ahí?, sepan y comuniquen que ya no escribo, que dejé de escribir sin que eso signifique que ustedes tengan que dejar de escribir sobre mí, por favor, ¿sí?».

¿Y qué hizo IKEA para volver a estar en boca y grabadora y pantalla de todos? IKEA había tenido una idea estúpidamente genial o genialmente estúpida (o sea, muy propia de esta época) y había vuelto a convocar a los medios para informarles de una «impactante novedad».

IKEA comunicó entonces, ante micrófonos y cámaras, que su difunta pero jamás olvidada y siempre presente —«porque, como saben, es parte de mí»— amada se le había aparecido una medianoche. Y lo había hecho sólo para «rogarme que volviese a escribir, que no me sintiese mal por ella, que yo nada más había hecho lo que ella hubiese hecho en mi situación, que ella estaba muy bien en donde estaba ahora y que, por favor, yo volviese a empuñar mi pluma para iluminar mi oscuridad y, de paso, la oscuridad del mundo». Y que, además, ella le había «rogado» que perpetuase su memoria del siguiente modo: escribiendo, un día sí y un día no, como si él fuese ella; que IKEA fuese, también, un IKEA mujer y se convirtiese así en un «escritor transhermafrodita-bicéfalo».

Y todos lloraron y aplaudieron y así, también, además, IKEA fue celebrado como el primer y alternante escritor transgender de ultratumba y consagrado como ícono del nuevo feminismo haciendo de su difunta compañera la autora best-seller que no había podido ser en vida.

Al poco tiempo, en cualquier caso, IKEA ya estaba en pareja con Clavicle Rothstein (otra escritora latinoamericana de éxito celebrada por sus ficciones «inquietantes» y lista para ser la siguiente entrada en su ya abultada lista de musas siempre próximas a salir) y ya no parecía recordar mucho de su anterior «adorada hermana de sangre y tinta». (Y a él siempre le había sorprendido y resultado incomprensible la idea de escritores o actores o cineastas o músicos emparejándose con miembros de su misma especie. ¿Acaso no sabían que les sería imposible ser felices junto a personas que ya estaban en otra relación, en una relación con su arte? De alguna vez haber caído en eso —en eso de vivir con alguien— siempre había pensado que lo mejor para él sería una maestra de jardín de infantes o una jardinera magistral o algo así.)

¿Y qué era lo que había hecho IKEA con su adorada muerta, con sus restos mortales, en aquella isla desierta?

Sórdidos detalles a continuación:

IKEA se la había comido.

IKEA había sobrevivido en esa isla a base de sabrosa y nutritiva y bien alimentada carne de amada.

Y después de IKEA, tras su paso, ya nada crecía y todo decrecía pero, a la vez, expandiéndose (y, sí, él no podía sino fantasear en cuanto a que IKEA no se hubiese limitado a comerse a una muerta sino que antes, además, la hubiese matado en el nombre de Darwin y la supervivencia del más fuerte o del más prolífico). Nada ocupa más sitio que la nada. Siguiendo su estela estelar remaban —soñando con acceder a palmera propia— todos aquellos alguna vez amigos o compañeros de generación o narradores connacionales que habían claudicado o se habían pasado al enemigo. O que —como IKEA, cuya única posible y envidiable virtud era la de la disciplina a la hora de escribir— intentaban entender al escritorio del escritor como pariente más o menos cercano del escritorio de oficinista.

Horas fijas, rituales firmes.

Supuesto mérito en el que solían apoyarse los mediocres, se decía él a sí mismo, nunca habiendo podido sistematizar lo suyo. Y se excusaba y justificaba a sí mismo en la idea de que los que trabajaban *así* lo hacían porque se sabían poco inventivos. Porque jamás se aventurarían al caos de la indisciplinada pero verdadera creación. Porque no creaban sino que se limitaban a

precisar por escrito. Y, después, a conceder entrevistas previsibles donde siempre se hablaba acerca de sus argumentos pero nunca (por inexistente) de su estilo. Entrevistas donde explicaban sus métodos (a menudo ofrecían en talleres literarios bien pagos) y repartían respuestas cada vez más parecidas a las de las artificiales candidatas a reinas de belleza. Sí: todos querían paz en el mundo. Y todos lo explicaban en oraciones claras y sencillas y escuetas como escuetos eran sus escritos. De nuevo: el tamaño pequeño (entendido como artística brevedad y no como sospechosa pequeñez) había adquirido un prestigio automático similar al de koans y haikus, sin importar que en más de una ocasión el sonido al leer aquello no fuese el de una mano aplaudiendo sino el de dos manos abriendo la acariciante bofetada de una tarjeta estilo Hallmark (y él, de mediar el genio, estaba de acuerdo en cuanto a que la contemplación de un estanque podía deparar tanto placer como la visión de un océano; lo que no cambiaba el hecho de que el océano siempre sería un océano y el estanque siempre sería un estanque mientras que muchos charcos jamás serían estanques u océanos). Así, unas detrás de otras, frases siguiendo a personajes que hablaban mucho pero decían poco. Y que *nunca* leían *nada*, porque estaban tan preocupados por ser leídos. Y por que sus preocupaciones (por su país, por su generación, por su familia; a qué escritor de verdad podían llegar a preocuparle esas cosas, se preocupaba él) les preocupasen a quienes se preocupaban por leerlos.

Ah, todos los colegas a los que alguna vez había conocido eran para él como algo que ya no era. No eran matemáticos o esposas de carpinteros, pero casi-casi: varios de ellos apenas sobrevivían escribiendo policiales políticos (o algún género bricolaje-formulaico). Y otros por fin habían alcanzado la excelencia del amor de leves y desconcentrados lectores on line abrazando la mediocridad al autoerigirse en profetas casi new age. Así, se presentaban como aquellos que habían renunciado a lo ficticio para concentrarse en lo auténtico y en lo histórico y en lo social. Y se fotografiaban frente a sus bibliotecas sospechosamente bien ordenadas. Y ofrecían todas las entrevistas posibles en las que decían —como si fuesen apuntadores desde el foso de un escenario al que ya no los invitaban a ser parte de la escena— todo lo que nadie decía sobre ellos. Y así, de tanto insistir en ello, casi conseguir que se pensara en que eso era cierto por prepotencia de repetición. Lo suyo era el cómodo rol de divulgadores/facilitadores no de la literatura sino de lo supuestamente literario. De arrimar su pequeño apellido a inmensos apellidos y así soñar con el falso positivo y el contagio por proximidad. De citarse a citar en un producto a consumir en pequeñas cápsulas y placebos de lo que se creía y en las que se creía. Páginas como si fuesen pócimas mágicas para —con la ayuda de Wikipedia y de lo escrito previamente por otros sin nunca reconocérselo, porque todo-era-de-todos— convencerse y convencer de tener la cura para todos los males del mundo, incluida la falta de letra de quienes tragaban sus pastillas azucaradas convencidos de que así se volvían más cultos. Sí: contarles el libro para que ya no les hiciese

falta leerlo. Ser facilitadores de lo complejo. Y que así, de pronto, se tuviese tema en sobremesas y under-parties (esa nueva variedad de conversaciones en las que todos hablaban al mismo tiempo y nadie escuchaba al otro, porque se habían acostumbrado a hacerlo así on line, tan solos pero creyéndose acompañados, pulgar en pantalla y pulgar en alto). O inventando workshops literarios donde —como esos adictos que se «sanar» acariciando caballos— les enseñaban a mirar fijo un ejemplar de *Guerra y paz* hasta «sentir como si lo hubiesen leído».

Otros —acaso los más astutos o los más prácticos— se habían recolocado como «gestores» o «agitadores culturales» a los que él había rebautizado como The Mob-Dick: una mafia con ego de ballenas pero espíritu de pescaditos fritos a la que le parecía de lo más normal que —a diferencia de lo que sucedía con los deportistas y actores y músicos, a quienes no se dudaba en pagarles pequeñas fortunas por sólo dar la cara o la nota— los escritores acudiesen hasta los confines del mundo a cambio de nada y de que esa nada fuese la de que se les permitiese ser escritores en público. Y que se diese por descontado el que los escritores estuviesen dispuestos a hacer cualquier cosa sin cobrar. De seguir así las cosas, pensaba él, pronto se reclutaría sin dificultad ni paga alguna a escritores más que dispuestos a ser conejillos de indias en la prueba de nuevos medicamentos o para ser lanzados a las profundidades del espacio agotada la variable de participar en documentales dedicados a temas absurdos sobre los que conocían poco y nada o, peor aún, sobre otros escritores que no eran ellos sabiendo que nada les gustaba más —desinteresadamente pero sintiéndose tan interesantes— que el hablar acerca de lo que les pasaba que, en verdad no era otra cosa que lo que había dejado de pasarles. Y esos gángsters organizaban ferias. Y festivales (había conocido a escritores que parecían adictos a ellos y que hasta tenían un amor en cada festival al que iban atendiendo rotativamente, como marineros de puerto en puerto, en giras más interminables que las de Bob Dylan; porque nada parecía darles más miedo que el quedarse a solas y en casa, teniendo que escribir, cuando era tanto más fácil ser escritor sin tener que escribir). Y seminarios. Y *jornadas* donde algunos, para llamar la atención, disparaban revólveres al aire o se ponían a llorar en público o (gesto que a él, de nuevo, le parecía un tanto contradictorio e inexplicable como el de los... ah... meteorólogos de televisión saliendo a la tempestad para aconsejar no salir a la tempestad) mostraban las tetas para denunciar la objetivación y cosificación del cuerpo femenino. Y mesas redondas sin nada de la épica de Camelot y donde mucho menos se establecían las realistas diferencias entre el real Arthur y sus nobles caballeros y los recién llegados más o menos voluntariosos y talentosos escuderos al torneo. Todos —en especial los escuderos; tal vez por haberse «educado» en un mundo en el que las redes sociales habían propuesto el apantallarse sin límites ni reglamentos y similar importancia— parecían pensar que existía un único y uniforme nivel en las justas y en las obras. Que no había niveles o jerarquías, que todos eran iguales, que no

había motivo alguno para no mezclarse en fotos grupales más allá de estéticas o simpatías; porque de lo que en verdad se trataba era de «intercambiar opiniones con los colegas en un diálogo fructífero y enriquecedor». Y así relacionarse con un público en el que siempre destacaba algún psicópata que anunciaba que «tengo una pregunta en tres partes» y a continuación comenzaba a contar su propia vida mientras él pensaba «parte inventada, parte soñada, parte recordada». O aquel otro que le decía «¿De qué tratan sus libros?», y él hacía un gran esfuerzo para no responderle con un «Alguna vez se trató de escribirlos. Ahora se trata de leerlos». O se izaba el idiota patriotero ese que —no importaba su nacionalidad, estaba en todas partes con diferentes rostros y edades y sexos— le preguntaba, invariablemente, en voz alta y como tomándole examen delante de todos, cuál era su escritor favorito del país en el que se encontraba, como si importase la partida de nacimiento de los libros. Y al que él le respondía —una y otra vez y en sus diferentes encarnaciones— que para él *Bullet Park* o *À la recherche du temps perdu* o *Pale Fire* o Анна Каренина o *Slaughterhouse-Five* o *El sueño de los héroes* o 金閣寺 estaban todos escritos en el mismo idioma y habían nacido en el mismo sitio: Obramaestralandia.

Y se suponía que uno llegaba a esos sitios, a esas «fiestas de la literatura», para «entrar en contacto con los lectores». Pero —en términos ideales— lo cierto es que para que ese encuentro fuese fructífero o tuviese algún sentido, pensaba, debería escenificarse del siguiente modo: él en una mesa, escribiendo, y ellos (en cantidad variable pero decreciente) en las sillas leyendo alguno de sus libros. Es decir: que él los conociese en el acto de leer y que ellos lo conociesen a él en el acto de escribir. La práctica teoría y la teoría práctica en sincro. Y que así —naturalmente y por una vez— nadie se viese enfrentado a la frustración de pedir, por favor y en vano, alguna pregunta (de ser posible no en tres partes y que incluyese signos e inflexión de interrogación) de parte del público para que el escritor la respondiese. Porque, claro, se estaría muy ocupado redactando claves para que los otros las decodificaran. Y ahora que lo pensaba: ¿no sería mucho más lógico e interesante que, en los últimos minutos de la función, fuese el escritor quien interrogase a sus supuestos lectores y supiese qué pensaban todos ellos de él? ¿Que incluso les exigiese pruebas de que en verdad estaban allí porque habían leído sus libros y que, incluso, se viesen obligados a contárselos? Pero a nadie se le había ocurrido algo *así*. Y, cuando alguna vez él lo propuso, lo miraron raro, con esa mirada que ponía el que de pronto comprende que se equivocó en algo al invitar. O en alguien a quien invitó.

Sí: él nunca había sido bueno para el movimiento simpático; más de una vez había declarado que «cada vez le gustaba más escribir y menos ser escritor»; y sufría una suerte de angustia cósmico-existencial al entrar en su habitación de hotel, sabiéndose en un sitio rodeado por otros escritores. Escritores que —también lo sabía, porque él era uno de ellos— podían ser buenos o malos escribiendo pero acerca de los que no tenía la menor duda en cuanto a que, todos, eran lo que muchos definían como «malas personas». Seres profundamente egoístas que pensaban sólo en

ellos, porque lo que ellos hacían se hacía a solas. Y, como él, apocalípticos y desintegradores convencidos de que para crear su mundo antes debían destruir el de los demás (había gremio de editores, asociaciones de traductores, uniones de guionistas; pero hasta donde él sabía los escritores ni siquiera se habían preocupado por agruparse colectivamente para luchar por sus retorcidos derechos, porque nada les importaba menos que el prójimo a no ser cuando —con una sonrisa de hielo justo antes de subir a compartir escenario— se enteraban de que a unos les pagaban más o menos que a otros por participar del mismo evento).

Y él —teniendo que optar entre ser segura buena persona o posible buen escritor— había optado sin dudar y apostado todo por y a lo último. Se había arriesgado.

Así, lo sabía, él era una pésima persona: un enriquecido miserable, un tipo de cuidado y con peligro.

Alguien con tanto odio para dar.

Un ser que había roto varias veces el récord mundial de veces de decir «lo siento» y que, de tanto sentirlo, se había convertido en alguien muy pero muy sensible. Es decir: en un re-sentido.

Y había sido plenamente consciente de ello —de lo malo que había sido para poder ser buen escritor— recién cuando había dejado de escribir, cuando ya no pudo escribir más, como alguien que cobra conciencia de lo muy enfermo que estuvo apenas haber recuperado la salud.

Y, a modo de disculpa, a él le gustaba creer que siempre había sido un poco como esos personajes de ficción encantadoramente nefastos; como los «héroes» de Martin Amis o de Saul Bellow o de J. P. Donleavy o de Bruce Jay Friedman o de Joseph Heller o de David Gates o de Kurt Vonnegut. (Catastróficos catastrofistas e impresentables presencias todos ellos. Odiables seres tan queridos por él y a los que había querido rendir homenaje. En una especie de lo que en entrevistas definió como «national thriller of manners» al que pensó —y lo repetía una y otra vez en las mismas entrevistas cuando salió esa primera novela suya con entusiasmo de vendedor de autos usados— como continuación del espíritu irreverente de los cuentos de *Industria Nacional*. En esa novela aparecían, de nuevo, muchos desaparecidos. Y hasta había canibalizado muy bellowianamente a varios personajes del *mondo* publicitario y del *underground planet* de sus padres. Escribió ese libro a toda velocidad, en una semana y a partir de un sueño. Y le puso *Samizdat*. El título era —como correspondía a este tipo de novela con canalla sensible— el nombre del protagonista que lo hacía y lo deshacía todo a su alrededor. Y pensó en su momento que ese libro era muy comercial y que lo devolvería a esa fama primeriza y que lo colmaría de riquezas. Pero no, ya nunca: él había descarrilado, y ya había pasado ese tren, y ese tren le había pasado por encima.)

En cambio las buenas personas eran, por lo general, malos escritores. Como mucho, si tenían suerte, eran buenos narradores y hasta podían vender mucho y, por lo tanto, recibir esos premios bien dotados y obvia y calculadamente orquestados entre editores y agentes. Para eso eran buenos los malos escritores quienes, con frecuencia, estaban muy preocupados por ser considerados buenas personas: para avanzar casilleros y cosechar elogios y conseguir traducciones y medallas colgándose del rebufo aerodinámico de algún derivado de IKEA (la poco común falsa buena persona que escribía auténticamente mal y a la que solía irle muy bien) que tuviesen más cerca y en sus países por lo general en crisis de todo tipo. Llevarse de allí todo lo muy poco que hubiese para llevarse y, de ser posible, saltar a las editoriales casas matrices del Imperio para ser considerados —por quince páginas de atención— el último aborigen más o menos interesante de una fila infinita. Alguien listo para hacer su numerito que, si había suerte, mucha suerte, alcanzaría las cuatro o cinco cifras de un adelanto por cortesía y piedad de algún adelantado. Todos ellos aprovechándose del campo libre mientras los buenos escritores estaban maléficamente ocupados y distraídos matándose entre ellos.

Y el fenómeno de las redes sociales no había hecho más que aumentar exponencialmente este efecto: ahora los buenos escritores malos ni siquiera tenían que ir a bares o a presentaciones de libros para insultarse cordialmente. Podían hacerlo desde sus escritorios, incluso recreándose en nuevas personalidades y alias y así insultar y despreciar por varias bocas al mismo tiempo y, ah, era algo hermoso (en lo personal, él nunca había llegado tan lejos, no le interesaba internarse en el pantano on line; y no le deseaba mal alguno a ninguno de aquellos a los que reconocía como colegas, pero tampoco podía soportar que les fuese *demasiado* bien).

Sí: los escritores eran malas personas porque había que ser mala persona para escribir bien, para escribir pensando sólo en lo que se escribía y que no importase nadie ni nada más. Una vez asumido eso, se podía intentar ser agradable y simpático y hasta generoso; pero, en las penumbras de su morada, esa verdad oscura resplandecía y obligaba a entornar los ojos y a bajar la mirada.

Y a preguntarse una vez más qué estaba haciendo allí: en una habitación de hotel siempre demasiado cerca o demasiado lejos (nunca a una distancia prudencial acaso por sadismo o masoquismo por parte de los organizadores) del festival literario de turno. Diciéndose cómo era posible que todos esos viajecitos no se concedieran a los escritores al principio de sus carreras —y no a mediados o a finales— luego de que uno de esos «jurados de sabios» concluyese que ahí había algo: una promesa de grandes cosas que, seguro, llegarían más pronto y con mejor salud si ese joven era puesto a circular y a inspirarse por los festivales del planeta lo antes posible.

Desempacando y encendiendo su computadora portátil con movimientos casi ingravidos de astronauta en el vacío que esperaba se llenase de algún modo. Encendiéndola como quien volvía a

montar —a remontar— una memoria.

Y ahí estaba el salvapantallas que él había escogido para la suya: el ojo rojo de HAL 9000. Esa otra computadora, por una vez y entonces, enganchada a los hombres y no, como sucedía ahora, al revés: con todos adictos a nunca olvidarse de aumentar la memoria de sus teléfonos y tabletas. Ese ojo mirándolo mirarlo en sus noches sin sueño mientras él recordaba que —en el metraje descartado de la escena en la que el astronauta Dave Bowman lobotomiza a la computadora diciéndole que no tema, que todo será como quedarse dormido— HAL 9000 casi sollozaba un «Bueno, es que jamás he dormido... Yo... no sé cómo es eso». Y Bowman le respondía, sin dejar de utilizar su destornillador, que «Es algo muy agradable, HAL. Es algo que te da mucha paz. Mucha paz».

Y él no tenía paz ni descansaba en paz.

Y la idea de ese ciclópeo *screensaver* en algún momento le había parecido graciosa.

Ya no.

Ahora era más bien una ocurrencia enervante y desorientadora. Y le provocaba un extravío similar en su intensidad —pero con nada de su grandeza— al experimentado por el astronauta Dave Bowman casi al final de *2001: A Space Odyssey*, arribando a esa última morada en los confines del universo (alguna vez había jugueteado con la idea de que esa suite versallesca era en verdad otra de las tantas jaulas en el zoológico de Tralfamadore en el que también estaba siendo estudiado el optometrista Billy Pilgrim) luego de atravesar un espacio lleno de estrellas, de muchas más estrellas que cinco hoteleras estrellas y, ah, un «I'm Afraid, My Mind Is Going» colgando del picaporte por el lado de afuera. (Y él salía de esa habitación tan parecida a tantas otras habitaciones pensando en que estaba allí por amor al arte y sin cobrar nada y tan cansado de que luego de tantos años el arte no lo amase un poco a él o, al menos, que lo ignorase por completo y lo dejase en paz y no lo obligase a aceptar este tipo de invitaciones. Y con semejante desánimo se dirigía a toda velocidad rumbo al bar del hotel a llenarse de tequila en compañía de Eli Cash o de algún otro escritor que, como él, se sintiese al borde de la más espontánea de las combustiones. Y atendía convocatorias poco atendidas donde, se acuerda, los moderadores de turno le preguntaban cosas como cuál era su autor vivo favorito y él respondía cosas como por qué mejor no le preguntaban acerca de sus libros vivos favoritos que podían haber sido escritos hace siglos teniendo en cuenta que, para él, la mayoría de los escritores hoy vivos eran padres de libros muertos durante el parto. O, si no, insistiendo con esa gracia tonta de obligar a nombrar nombres y filias y fobias, qué libro de otro o de otra le hubiese gustado escribir. Y él, entonces, contaba la historia del magistralmente redactado aviso supuestamente publicado en los

periódicos de la época por el reincidente explorador antártico y tripolar Ernest Shackleton en busca de compañeros de aventura. Aviso considerado el más perfecto por los más calificados estudiosos de advertising, el que todo redactor publicitario quisiera haber redactado. Aviso, que, en diciembre de 1913, todos juraron haber leído, pero que en verdad jamás había sido publicado. Y entonces comentaba que a él le había sucedido algo parecido con ciertos libros preferidos: al releerlos, al arriesgarse a la peligrosa expedición del volver allí, había descubierto, gélido y frígido, que no eran en absoluto los que él recordaba; que eran otros o que ni siquiera eran. Que no le parecían tan buenos y que habían sido superados con creces por la memoria reescriitora de esos libros. Que así, de algún modo, él era ahora un poco coautor de esos libros; y que, por lo tanto, los había mejorado a costa de comprobarlos como peores de lo que los recordaba. O explicaba que también existían libros que parecían intactos e intocables ante cualquier revisitación. Así, la comprobación tan inquietante como inamovible de que nadie lee dos veces el mismo libro, de que nadie lee el mismo libro dos veces. Y —en puntual respuesta a esa pregunta que le habían hecho acerca de qué libro ajeno le gustaría que llevase su nombre en la portada— concluía que ante el deseo más bien adolescente de escribir un libro ajeno y favorito acababa imponiéndose el maduro placer de haberlo leído. Y que, ante los padecimientos de escribir *Moby-Dick* o *À la recherche du temps perdu* o *Pale Fire*, él ahora optaba por el gozo de poder leerlos con puro e inalterado placer. «Es algo que, por suerte, se va cayendo como una primera piel con la pérdida de cierta inocencia literaria, cuando uno no vacila en señalar con soberbia de hormonas alborotadas a esta o aquella obra maestra como textos que le hubiese gustado firmar. Pero con los años se comprende, con sabiduría o acaso resignación, que, de haberlos escrito, jamás se hubiese podido disfrutar de su lectura como se debe... Porque la mejor lectura es la de los demás. No la del autor sino la del lector. La lectura desde el afuera y sumergiéndose página a página hasta sentirse parte de todo eso. Siempre y para siempre... Y ésa es la única certeza: uno empieza a escribir —para bien o para mal— de verdad y *como uno* cuando por fin comprende que jamás podrá escribir *como otro*. Lo mismo les sucede a los grandes songwriters: se resignan a que las canciones que más les gustan sean tan difíciles de aprender y entonces componen unas a su medida y manera. Y entonces, cuando menos se lo espera, de pronto... El Estilo. El Estilo Propio a partir de fragmentos ajenos. Y eso es genial: porque de este modo, en lugar de tener innumerables versiones tal vez bienintencionadas pero aun así falsas de The Beatles o de The Kinks, de pronto se cuenta *también* la lograda perfección final —surgida a partir del mal imitador fracasado defecto inicial— de XTC o de The Soft Boys o de The Go-Betweens o de The Replacements». O, para él, de cualquier otra de esas

bandas «de culto» que tanto le gustaban porque las sentía como muy próximas en eso del «I could have been a contender» y como perfectas musicalizadoras del pequeño culto sobre su persona y escritos y... «En resumen: a uno lo que le toca es nada más y nada menos que la responsabilidad primera y primaria de escribir lo mejor posible y de alegrarse porque otros hayan escrito mucho mejor de lo que jamás será posible para uno», remataba. Y casi en un susurro añadía: «De hecho, hay libros míos que hubiera preferido leer y no escribir... Y nada me gustaría más que el enterarme de que algún libro mío hizo tan feliz a alguien como para desear no escribirlo nunca jamás... Si todo va bien, si se madura y añeja como corresponde, ese escritor y ese lector viviendo dentro de un mismo cuerpo y en principio viviendo un romance tan adolescente en el que se sienten y se quieren idénticos y el uno para el otro irán distanciándose con el tiempo, saludándose de lejos al cruzarse de tanto en tanto, extrañándose pero sin demasiadas ganas de comprobar cómo ha pasado el tiempo para el otro. Si se insiste en lo infantil de ser gemelos siameses para siempre acabarán batiéndose a duelo o separándose a hachazos». O les revelaba que estaba allí «por amor al arte y sin cobrar nada y tan cansado de que luego de tantos años el arte no lo amase un poco a él o, al menos, que lo ignorase por completo y lo dejase en paz y no lo obligase a aceptar este tipo de invitaciones». O les hablaba de las películas de terror que había visto de niño y casi les gritaba como un científico loco: «¡Lean como Drácula y escriban como Frankenstein! ¡Lean todo con sed insaciable y escriban nada más que utilizando las mejores partes de todo aquello que han leído!». O —si lo obligaban— les leía algún fragmento especialmente críptico de lo suyo advirtiéndoles de que «Leerse a uno mismo es tan inquietante y poco sensual como bailar con la propia hermana; pero una hermana muy fea; una hermana que no despierta ninguna fantasía perversa sino, por lo contrario, unas ganas irrefrenables de ser hijo único; una hermana que en nada se parece a mi bella hermana que ya saben quién es porque debido a ella es que me han venido a escuchar a mí, ¿verdad?». O les proponía fundar de inmediato un book club/club de lectura donde se discutiesen exclusivamente libros que todos odiasen «con una pasión muy parecida a la amorosa». Y les rogaba que, si alguna vez se vieses obligados a acceder a contestar a una de esas encuestas del tipo «Las Novelas Más Importantes de la Historia», siempre aclarasen que en realidad se trataban de «Las Novelas Más Importantes de MI Historia». Y lo más importante de todo: exigir que les pagasen por su voto como si se tratase de un artículo «porque las encuestas eran la fórmula que los suplementos culturales utilizaban para que la fiesta les saliese gratis y ahorrarse de tanto en tanto el presupuesto de una semana». Y el anfitrión/moderador lo escuchaba

inquieto y lo miraba, de nuevo, como siempre, con cara rara y como diciéndole que «Aquí preferimos las cosas más sencillas y lo que te pedía era nada más que el título de un libro de ser posible muy conocido para que luego el público presente pudiese comprarlo en algún stand y...»). Y los nervios de todos ellos y su ansiedad y preocupación por mantener la posición y el casillero ocupado y el estático status de funcionario cultural. Estaba claro que, ahora, todo pasaba por mantener el puesto en cubierta y —si bien no tenían acceso al puente de mando— al menos se aliviaban de ya no estar en la sala de máquinas junto al calor abrasador de las calderas donde se arrojaba a los escritores invitados a modo de combustible o ellos mismos se lanzaban hacia las llamas a cambio de poco y nada, de unas fotos y de unas copas. Así, los «organizadores» de desorganizados coloquios contemplaban sus manos manchadas de tinta acarbonada y se sentían tan afortunados de no tener que aceptar invitaciones pero sí de enviarlas como quien lanza las redes al océano convencidos de que algo se pescaría porque cada vez había ahí más peces con hambre de ser pescados. Y de tanto en tanto estos funcionarios publicaban algo para mantener fresca su bibliografía; pero su principal tarea consistía en engatusar a ratones de biblioteca para que fuesen de aquí para allá a cambio de pasaje y hotel y tickets de comida y, si había suerte, unos aplausos dispersos para fortalecer el ego y hasta algún episodio romántico con groupie o colega tan desesperado o deprimida como ellos o ellas: con esas chicas ilustradas o chicos redactados a quienes no les interesaban sus pasados y quienes sólo querían el futuro de aparecer en un próximo libro inspirando en otro lo que no podían hacer por sí mismos. Era más fácil. Más cómodo. Y más excitante; porque cuando un escritor le decía a un lector que quería saberlo todo sobre él o ella era —para muchos, no para él, cuyo reflejo automático era poner distancia y salir corriendo— algo mucho más erótico que decirle te amo o quiero hacerte el amor. Era como decirle «Quiero hacerte».

Él había estado allí y allá como si se tratase de una sucesión de Vietnams donde siempre era el Día de la Marmota hasta que ya no aguantó más o ya no lo «convocaron», daba más o menos igual. Entonces él se había rendido a la evidencia para enseguida huir haciéndolo volar todo por los aires (en verdad para volarse a sí mismo, como uno de esos bombarderos suicidas) y ser definitivamente expulsado de Boomlandia como ahora era expulsado de su Madrastra Patria. Ya no le quedaban lugares donde aterrizar (su pasaporte estaba sellado por demasiados sellos) y no le restaba demasiado tiempo para acostumbrarse a esos sitios antes de volver a ser eyectado. De un tiempo a esta parte, su sensación era la de que iba siempre de salida y nunca de llegada mientras invocaba esa gran cita de J. Robert «Shiva» Oppenheimer en cuanto a que «el optimista piensa que éste es el mejor de los mundos posibles mientras que el pesimista está completamente seguro de ello».

Pero ya no pensaba en esas cosas.

Ya estaba lejos de todo eso.

Después de tanto tiempo intentando escribir sin conseguirlo, ahora iba a pasar a la práctica, a vivirlo, a que quizá, con el tiempo, lo escribiese otro señalándolo a él, en el cielo y pensando en que lo suyo bien podría ser una buena historia.

Así que, ahora, cada vez más lejos de todo aquello. Suficiente de planear una y otra vez sobre lo mismo: sobre su resentimiento hacia otros y sobre su asco por casi todo lo que alguna vez tuvo que ver con su oficio y adiós a la atribulada diatriba de truenos y rayos.

Al menos por un rato.

Y a seguir volando en el aire azul y sin nubes, en este avión de la compañía aérea YesterdAir. Su compañía favorita cuya particularidad era la de viajar siempre sin importar cuál fuese el destino o la distancia más corta —«Oh, I believe in YesterdAir» era su tan obvio como inevitable slogan/jingle— en el sentido contrario a las agujas del reloj. La aeronave recuperando así tiempo perdido, escribiendo esas líneas aéreas y largas y blancas en el fondo azul que, si el cielo fuese un libro, ocuparían páginas enteras sin puntos y a pura coma y punto y coma.

La revista de a bordo de YesterdAir se titulaba *Get Back* (y él conseguía siempre un *upgrade* al viajar aquí, porque alguna vez había sido colaborador en sus páginas, luego de escribir durante años para *Volare*, su primer trabajo cortesía de su «descubridor» Abel Rondeau, a quien siempre había pensado inmortal pero quien había muerto no hace mucho, tal vez fulminado por el escándalo de su proeza en el CERN de Suiza, adonde lo había enviado para que escribiese un artículo que él jamás pensó en escribir porque no podía escribir y porque su objetivo a lograr dentro de ese acelerador de partículas era mucho más ambicioso que el de redactar una ligera crónica de viaje en oraciones mucho más cortas que las que utilizaba para recordar cuestiones como ésta). Y el programa de acumulación de millas para viajeros frecuentes de YesterdAir (y él tenía muchas allí a la espera de ser viajadas y un último pasaje cortesía de *Volare*, que utilizaba ahora, para otro artículo pendiente y a nunca escribir con destino a una necrópolis gigante y a un par de pueblos fantasmas) respondía al nombre de *Solaris* bajo el slogan de «Vuelva a regresar». Y la compañía no se publicitaba con ninguno de esos típicos avisos de «alto vuelo» a los que Nabokov consideraba como su privada *bête noir* y en los que, en la foto, «el snack era ofrecido por la obsequiosa moza a la joven pareja: ella observando al canapé de pepinos, él admirando melancólicamente a la azafata».

YesterdAir, en cambio, prefería ofrecer otro tipo de melancolía.

De desayuno se servían madelaines con té de Bergotte o infusiones variadas (y él recordaba entonces, lo había anotado en alguna parte, que el significado de *breakfast* era el de *romper* el ayuno de la noche donde los sueños dormidos o despiertos masticaban o

bebían). Y se ofrecía licor amarillo de Elstir y una de esas aguas minerales *by design* y cool y carísimas «proveniente de uno de los ríos del inframundo del Hades»; y cuyo nombre era Lethæus, que, al beberla, provocaba «una ligera y relajante amnesia en lo que hace a penas y angustias». Y se vendían en duty-free armónicos perfumes de Vinteuil y llamativos relojes de Charlus. Y las azafatas se llamaban todas Odette o Céleste y el apellido de los pilotos era siempre Saint-Loup o Agostinelli. Y las almohadas y mantas llevaban bordada las palabras «Semper Memento». Y en la primerísima clase se invitaba a contadas y muy exclusivas cabinas individuales con el plástico de sus tabiques recubierto por planchas de corcho.

Y ahora, en los auriculares, él escuchaba una canción de un álbum de Ray Davies (quien alguna vez, tan caballerosamente, lo había invitado a tomar un *afternoon tea* y a uno de sus conciertos en Manhattan luego de asegurarse de que él era tan fan suyo y de lo suyo como aseguraba) y llevaba el ritmo saltarín con los pies y seguía la letra triste con la cabeza. Y, como ocurre con las grandes canciones, ésta le sonaba como recién compuesta y perfectamente apropiada para este momento y lugar. Y en ella la voz de Ray Davies —su voz siempre tan viajada pero aun así tan fresca; la voz de un victorioso vencido perfecta para acompañar una maleta curtida y cubierta por stickers de sitios a los que ya nunca se volvería— advirtiendo a quien correspondiese que «West to East / See the night turn into day / Move so fast / Too bad that you can't stay... You're always on my mind / And I can't tell you that I'd / Willingly follow you / To the end of the earth».

Y, sí, él era un hombre sin origen ni pertenencia pero pensando siempre en Ella. No pensando en seguirla hasta el fin del mundo pero sí, ahora, pensando en Ella rumbo al fin del mundo.

Y, también, pensando en Penélope.

Y en El Hijo de Penélope o en El Hijo: en Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado y a quien en ocasiones, para intentar restarle importancia, él prefería pensar en minúsculas y como con un aire casual, con un mejor no pensar ni en cómo se llamaba, ¿sí?, ¿no? Y creyendo, en vano, que así degradaba su poder e influjo y recuerdo; pero en realidad sabiendo que jamás podría ascenderlo a la rebaja de Aquel En Quien No Debe Pensarse. O, mucho menos, de Aquel Que Por Fin Y Para Siempre Ha Sido Olvidado.

Porque cada vez pensaba más en él y lo recordaba mejor.

Y era por él que aquí estaba y hacia allí iba.

Porque cuando conseguía ocultar su rostro —o esconderse él mismo de él— volvía con mayor potencia y presencia la memoria de su pequeña mano en su mano grande (calzando perfectamente como pie de Cenicienta en zapatilla de cristal). Y entonces oía de nuevo la fuerza de su voz en esas conversaciones que tenían entre ellos. Y que eran tan diferentes a las habituales y espasmódicas y en plan libre asociación de ideas (Qué calor-Casa-Muerte-Gelatina-Batman) que

suelen tenerse con los niños y que compartían, también, el modo en el que él mismo escribía sus libros. Pero que en el caso de las charlas con El Hijo de Penélope —quien de alguna vez dedicarse a la escritura hubiese sido novelista dieciochesco o decimonónico del tipo experimental — siempre se concentraban en un único tema que no se dejaba de lado hasta haber sido investigado y agotado por completo para ya no volver a hablarse de la cuestión, como si fuesen tachando ítems en una lista de intereses diversos y curiosidades surtidas.

El Hijo de Penélope había sido, sí, algo mágico.

Ese *changeling* al que le faltaba la última mitad de esa leyenda: porque a él —a ese niño de cabello en llamas— se lo habían llevado sin dejar a nadie a cambio. Lo único que quedaba tras él era su poderoso pero incorpóreo recuerdo. Recuerdo al que se podía alterar un poco pero nunca demasiado. El recuerdo de Aquel Cuyo Nombre No Debía Ser Mencionado era exactamente al recuerdo de Este Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado. Y ninguna reescritura o rerrecuerdo podía mejorarlo.

No como en el caso de los padres de Penélope, que habían sido y eran también los suyos; pero a quienes él evocaba ya más con perfil de personajes que de personas. Padres que —desapareciendo, haciendo ellos que desaparecieran— habían funcionado para Penélope y para él como Joan Vollmer para William S. Burroughs y Syd Barrett para Pink Floyd: una y otro habían desaparecido para que a partir de su desaparición los que permanecieran reapareciesen como artistas, como escritores de verdad, como músicos en serio.

Sus sombras habían proyectado luces.

Y Penélope y él habían *crecido*, sí.

Pero ahora él era una aberración del sistema (un escritor) y un huérfano sin descendencia y, ahora, sin siquiera hermana; aunque Penélope estuviese todo el tiempo posada sobre su hombro con las alas desplegadas.

Él era una rara avis de la que ya nadie decía nada salvo, si había suerte, que era un caso curioso y de plumaje interesante. Y eso era todo. Apenas un maldito al que nadie maldecía. Un nombre (aunque su popularidad cuando apareció *Industria Nacional* lo había llevado a figurar en los mejores crucigramas de su país de origen) ya casi impronunciado y que de tanto en tanto surgía en una conversación lacónica o tartamuda o en una lista de enigmas que a nadie le interesaba resolver: porque era más molesto que complicado el acusarlo o exonerarlo del crimen de no encajar en ninguna parte del puzzle. Y su obra era ahora aún menos leída; porque entre sus demasiados efectos residuales —según los prospectos críticos y revisionistas de académicos— estaba el de la jaqueca de rompecabezas y las náuseas y mareos provocados por el diseño de la pieza que no casaba, la pieza a la que mejor no entrar; porque quién sabía si sería posible salir de allí una vez sentado en ese sillón y abriendo esos libros.

Y ahí y ahora él. Y poco y nada podía hacerse salvo mirar por las ventanillas, mirar a lo lejos como de lejos lo miraban a él.

Y nadie sentado a su lado en este avión. Nadie con quien *no* hablar y absolutamente todos con quien hablar solo.

Aunque en ocasiones (pocas) tenía que admitir que podían oírse cosas interesantes y que inspirar el aire de los aviones podía llegar incluso a resultar incluso inspirador.

Una noche, en otro avión, volando en dirección contraria a la que vuela ahora en éste (no había conseguido asiento en YesterdAir para ese viaje, para el viaje con destino más que final en un acelerador de partículas), tuvo una conversación con otro pasajero en trance. Un hombre sentado junto a él y hablando entre susurros como, siempre pensaba lo mismo, se habla en una iglesia (como en una iglesia que ya estaba en el cielo pero que en cualquier momento podía irse al infierno y al Diablo). A su alrededor, buena parte de los viajeros dormían hundidos en ese profundo sopor consecuencia del uso limitado de los móviles que tocaban (porque alguien se había tomado el trabajo de contarlas) unas dos mil o tres mil veces al día, el número de veces (porque alguien *también* se había tomado el trabajo de contarlas) que no mucho tiempo atrás tocaban sus rostros. Ahora, en cambio, todos tocaban sus teléfonos para fotografiar sus rostros. Y ya habían filmado las nubes en la ventanilla, que de pronto se oscureció como por arte de magia para simular una falsa noche a compaginar con el horario del sitio en que se aterrizará horas más tarde y, al mismo tiempo, horas más tarde. Y ya habían fotografiado la comida en la bandeja. Y a sus muecas en el baño del avión; pero, ah, aún no podían subir todo ese material impostergable a sus perfiles sociales a no ser que pagasen un extra; pero la gracia de todo eso era que fuese gratis, que sucediese casi como si fuera el más tonto de los milagros. Así que se persignaban (algunos con la desidia de quienes espantaban moscas o se sacudían restos de pasta o pollo) rezando en voz baja pero listos para poner el grito en el cielo durante la caída hacia la tierra. Consolándose con que —si entonces alguien gritaba «Allah es grande» o el piloto advertía de «un pequeño problema»— se les concedería la última voluntad de salir del modo avión para poder llamar a sus seres más cercanos o menos queridos sintiéndolos de pronto más queridos que nunca y jamás tan lejos. Cayendo y entonces pensando en que, cuando se grita, todos gritan en el mismo idioma, en el esperanto del grito; y en que todos se entienden gritando, que no hará falta traducción de gritos de parte de la tripulación que, también, estará gritando pero tal vez de manera más ordenada y sistemática, porque les han enseñado a gritar en simuladores de vuelo y... Pero nadie pensaba en nada de eso salvo él, quien se había convertido en un especialista en pensar en lo que se pensaba en los aviones y que alguna vez hasta lo había puesto por escrito, en páginas y páginas que, para muchos, jamás llegaban a volar por el peso excesivo de sus incrustaciones de oro.

Pero, de nuevo, eran más los durmientes que creían en el dejarse ir hacia un sitio sin razón ni humanidad ni genio que los creyentes en el que si cerraban los ojos algo horrible podía suceder cuando no estuviesen viendo o mirando para otro lado o con las pupilas parpadeadas. Durmientes a los que les costaba dormir al nivel del mar (la melatonina de sus sistemas nerviosos ya había sido absorbida por ese azul brillante de pantallas portátiles; esa luz como de fondo de piscina en el que todos menos Ella, seguro, se ahogarían sin demora mientras buscaban una app que les recordase cómo era eso de estilo mariposa o de estilo crol, una app que recuperase para ellos todo lo perdido del pasado: una *appasado*). Allí, dormidos en lo alto, cerraban los ojos mecidos por la canción de cuna funeraria de un posible caer y estrellarse, así que mejor no verlo ni sentirlo.

Él no era así, no pertenecía ni a unos ni a otros.

Y desde hacía ya más de una y mil noches que había optado (o eso quería creer) por no ser miembro del mayoritario gremio de los inconscientes con esa perturbadora facilidad para dormir en público y en privado. Tampoco estaba afiliado al sindicato de los ya mencionados temerosos que luchaban contra el mecanismo de sus párpados descendentes como si en ello les fuese la vida o la muerte. Todos entregados al pensamiento mágico de que nada irreparable podía ocurrir si se estaba alerta y en guardia. Si se estaba atento, se decían como autohipnotizados, no se acabaría dentro de una caja negra: ningún desperfecto técnico o rascacielos norteamericano o Alpes franceses evitaría uno de esos aterrizajes donde todos aplaudían como focas acaso creyéndose tan decisivos como esos que aplaudían en las salas de controles de Cape Kennedy. (Y él se acuerda de ese aplauso que se les rogaba a los espectadores de *Peter Pan* para resucitar a Tinker Bell; aplauso/mecanismo robado a *A Midsummer's Night Dream* y a *The Tempest* de ese genial ladrón que fue William Shakespeare, quien había definido a la memoria como «centinela del cerebro»; Shakespeare quien había nacido, lo había leído en el *Transparent Things* de Vladimir Nabokov, en el año en que se «descubrió» la mina de grafito para los lápices. Y aplausos por todo ello. Y entonces los humildes mortales del auditorio sintiéndose un poco dioses, actores, personajes: seres por los que juraban y en los que creían y que ahora —llámense Prospero o Puck— les piden que los ayudasen aplaudiendo, que ellos también fuesen parte del asunto.)

Él, por su parte, iba como flotando dentro de los aviones.

Los aviones *largos* (los aviones que se la pasaban mucho tiempo ahí arriba) eran, para él, su bardo y su bushido y su auténtico modo avión. Su vida de muerto y su muerte en vida. Su estar y no estar. Su no recibo ni envío. Su durante entre un principio y un final. Su transmisión *on the air*.

Así, en los últimos tiempos aceptaba sus cada vez más esporádicas invitaciones por trabajo. Trabajo no de ser escritor en privado sino de hacer de escritor en público y al que no se le pedía

que lo demostrase frente a todos porque, de ser así, a él se le caerían todos los naipes al intentar barajarlos. Trabajo en tierra firme para así poder disfrutar de estas horas en ninguna parte, de este tránsito ingrátido, de este desprenderse del tiempo hilando los husos horarios. Su *free flow of conscience* virando a *free flight of subconscious* en vehículos ideales para repensar su vida como en una de esas novelas que transcurrían en un día que era como una eternidad. Allí, a millones de milímetros de altura, él era como un Leopold Bloom flotando *over the volcano* y *seizing the night*. Allí, él era muy modernista, pero nada moderno. Y seguía sin comprender y no le interesaba comprender cómo era que volaban los aviones. Mejor así. Dejarse llevar por esa ignorancia le ayudaba a asumir todos sus otros muchos desconocimientos en cuanto al funcionamiento del universo (como el más intrigante de todos para él: el cómo hacía la velocidad de la luz para entrar por los ojos y encender el cerebro; como el que menos le interesaba: el por qué ahora las voces en los teléfonos viajan a través de fibra «óptica» y no de cable sónico, y a propósito de qué había acontecido ese viraje de lo auditivo a lo visual) y le permitía sentirse tan magistral y poderoso en el humilde pero complejo arte del ordenamiento de palabras sueltas en el aire. Palabras, a las que, como había escrito alguien, había que arrancarlas a las nubes para traerlas a una hoja de papel en blanco. (En el aire, recuerda otro avión en el que iba leyendo *Henderson the Rain King* de Saul Bellow, y casi puede verse hace mucho subrayando ese párrafo donde el protagonista se regocijaba por pertenecer a la primera generación que había visto ambos lados de las nubes: la parte de arriba y la parte de abajo; y de poder experimentar la comprensión de que antes la gente sólo soñaba «hacia lo alto» mientras que ahora se soñaba subiendo y bajando; y que esta nueva capacidad ayudaría a sus contemporáneos a aceptar la idea de la muerte con mayor facilidad y menor conflicto.) Ahora, hace tiempo, ni siquiera eso. No soñaba en ningún sentido. Y mucho menos había comprendido la muerte de su don: el *off* de su *on*. Porque ahora *tampoco* entendía cómo *no* se escribía y, mucho menos, cómo alguna vez creyó entender el cómo *sí* se escribía (¿ya se le habría ocurrido a alguien el impartir un taller literario para no escribir o, mejor aún y más socialmente valioso, para convencer a sus alumnos de que debían dedicarse a cualquier cosa menos a escribir? De no ser así, pensó en que él sería candidato ideal para «enseñarlo»). Ahora, apenas, inercia y velocidad y cinturón de seguridad ajustado, porque cuando se vuela hay que atarse para no salir volando y que el cuerpo sea más fácil de identificar si ha permanecido bien sujeto al número de su butaca (sólo por molestar, para complicar las catasfróficas tareas de identificación, para convertirse en el «pasajero misterioso» al menos por un rato, él siempre intentaba cambiar de asiento durante el vuelo). Ahora, mirando hacia delante y, de tanto en tanto, poniéndose de pie para realizar pequeñas caminatas rectangulares (siempre disfrutando muy especialmente del tramo

en el que caminaba marcha atrás mientras todo avanzaba, como si fuese Mr. Trip, su juguete fetiche-talismán que viajaba con él a todas partes) y que lo llevaban desde el pasillo de los toillettes al pasadizo de la cocina de cola donde se refugiaban las azafatas de pupilas dilatadas y mandíbulas tensas. Y las miraba y se preguntaba si el jet lag de las azafatas sería diferente al jet lag de los pasajeros. Y se respondía que seguro que sí, que el vínculo de las azafatas con su jet lag debía ser como el de los médicos forenses con los cadáveres: de una fría intimidad. (Y alguna vez había leído que el jet lag se debía a que el alma o lo que fuese — por lo pronto se ha comprobado que en el aire y a larga distancia los lóbulos frontales del cerebro se retraían— se movía siempre más despacio. Que iba unos metros por detrás de sus cuerpos unida a ellos por una especie de filamento. Y que la velocidad de los aviones la retrasaba aún más. Varias horas y miles de kilómetros. De ahí que todos no fueran exactamente quienes eran a miles de metros de altura. Y que el malestar que se sentía al cruzar océanos de nubes y encabritadas latitudes de caballos hasta varios días después de aterrizados era consecuencia de esa distancia *soul delayed* que volvía más desalmado de lo que ya se era. Hasta que todo recuperaba una cierta normalidad con ese mismo alivio que se siente al reencontrarse con el espíritu, como si fuese una maleta que se quedó en el aeropuerto de origen o de conexión, dando vueltas en falso en esas cintas móviles, y que recién llegará a destino, un poco revuelta por revisiones varias, algunos vuelos después.)

Pero, sí, de tanto en tanto le tocaba la suerte de —en el asiento de al lado— un desconocido digno de conocer. Alguien que le contaba algo interesante que él luego transcribía en alguna de sus libretas biji, sentado en el inodoro con líquido azul, en un cubículo de plástico y luz apenas más estrecho que un ataúd, intentando convencerse de que podría usar todo eso que le habían contado en el aire, en ninguna parte de alguna parte: en la tierra más o menos firme de uno de sus libros. O, mejor aún, que lo oído al escribirlo generaría por sí solo y precisamente a esa alguna parte escrita a la que ya hacía tanto que no viajaba.

(Y se acuerda de que entonces el hombre sentado junto a él había mirado ese libro que él sostenía sin abrir y sin leer desde hacía años. Pero siempre en alto. Un libro con forma de libro aún funcionaba como intimidante escudo o cruz repele-vampiros y seguía siendo el mejor domo de silencio para impedir el avance de toda conversación con extraños. Esgrimir un libro en público hacía pensar a los indeseables deseosos de interactuar con desconocidos que esa persona podía llegar a resultar peligrosa o, al menos, impredecible. Y que por lo tanto lo mejor era dejarla sola con sus perversiones. Por lo contrario, los teléfonos o tablets parecían volver más locuaces e intrusivos a los que se sentaban a un lado quienes hasta se atrevían a meter sus dedos en la pantalla

ajena. Aunque en realidad este libro que él abría lo expulsaba a él. Siempre y desde siempre. El libro era *Ada, or Ardor*, de Vladimir Nabokov. Un libro que a él lo había rechazado una y otra vez. Pero en cuya lectura él seguía insistiendo, como si lo suyo se tratase de una propuesta matrimonial o de trabajo. Ahí seguía, en las primeras páginas que ya casi se sabía de memoria de esa novela en la que Nabokov —no conforme con ya haber reinventado a Estados Unidos en *Lolita*— recreaba al mundo entero. Novela sobre la que él sabía todo, pero que seguía sin poder leer aunque lo intentase en cada viaje. Y de ahí que hasta comprase, a modo de optimista y esperanzada expiación, un ejemplar nuevo y una edición distinta para ver si esta vez sí, si tal vez en este avión... Pero no: en ocasiones ya ni conseguía pasar del árbol genealógico en la entrada, que le daba tanto miedo y le provocaba casi un vahído, como aquellos otros en las primeras páginas de esos mamotretos *sword & sorcery* enumerando dinastías aún más incomprensibles que la de los Karma. Y rara vez superaba ese «Hue or who? Awkward. Reword!», sonándole como una orden directa para él desde el otro lado de todas las cosas, al final del capítulo 1. Pero aun así le tranquilizaba el peso tan familiar de ese libro, gastado por su insistencia pero siempre flamante en sus múltiples encarnaciones, acompañándolo de aquí para allá.)

Y ahora, de nuevo, otra vez, sí, por fin, *Ada* ardiendo, en llamas, leyendo primero y quemando sus páginas después, una tras otra, sin más aviones en el horizonte y en ese puro horizonte que era todo desierto y junto a su magnífica vaca verde. En el desierto el horizonte estaba donde uno estaba, siempre, y ahí estaba él, esperando que el horizonte cabalgase aún más hacia él, montando una inconmensurable vaca verde y arrojando página de *Ada, or Ardor* a una hoguera, ahora. (Antes, nunca había podido leer *Ada, or Ardor* aunque lo hubiese intentado tantas veces en tantas ediciones diferentes. Incluyendo una primera en *hardback* y una primera en *paperback* donde se ofrecía, tramposa y lolitescamente, como «The New Bestselling Erotic Masterpiece». Ejemplares variados con portadas tipográficas que optaban por un *Ada* a secas, sin *or Ardor*, como la primera Made in USA. Las últimas, en cambio, prescindían de la coma en el título y hasta omitían el subtítulo después de dos puntos: *A Family Chronicle*. Y él en ocasiones pensaba que la culpa de su propia exclusión de ese libro pasaba por esa coma ausente o por ese subtítulo desaparecido. Que él y lo suyo eran como esa coma descartada o esa ardiente «crónica familiar» extinguida y sin descendencia: algo que había estado pero ya no estaba. Otras portadas —sí, pensar en Nabokov lo volvía nabokoviano en el peor sentido del término— abundaban en diseños automática y obviamente amariposados. O con rostros de mujeres hieráticas. Y él no juzgaba a ese libro por sus cubiertas, pero todas esas páginas sí lo juzgaban a él

acusándolo de convertirlo en la única novela y en lo único que no había leído de ese autor. Uno de sus autores favoritos y del que había leído absolutamente todo lo demás. Cartas, diarios, clases, reportajes. Lo intentaba una y otra vez. Incluso había llegado a leer un libro sobre el libro y visitado varias veces un blog a cargo de uno de los más dedicados estudiosos de Nabokov —porque, sí, tenía que reconocer que, aunque contados, también había blogs valiosos dedicándole toda su pasión y obsesión a escritores, como William Gaddis o William H. Gass, quienes jamás habían contado con semejante atención y concentración en y para lo suyo en tiempos *unplugged*— y que se ocupaba de hasta el último rincón o recoveco donde jugaban sus palabras. Y hasta había pasado un fin de semana extraviado en una demencial saga sci-fi en la que los personajes de *Ada, or Ardor* eran teletransportados a Marte para escenificar una revisión de la *Iliada* por unos androides que dudaban en cuanto a si el mejor/estilo/forma de llevar a cabo semejante empresa era el de Nabokov o el de Proust o algo así. Pero, de nuevo, apenas conseguía pasar de las cincuenta primeras páginas de la novela. Por lo que, de un tiempo a esta parte, lo abría al azar y se limitaba a leer frases sueltas de las pocas páginas que había transitado. Como si se tratase de la Biblia o del I Ching o uno de esos fuegos donde antiguos shamanes vislumbraban el sentido del universo.) Una hoguera como en la que ahora él quemaba páginas de *Ada, or Ardor*. (Así, párrafos sueltos y desordenados hasta que un día, pensaba él, por fin lo habría leído todo en cualquier orden. Y entonces, milagrosamente, comprendería todo como se comprende aquello que siempre estuvo ahí, a la vista, pero que recién entonces se ve. Mientras tanto y hasta entonces, creía encontrar allí mensajes oraculares, instrucciones personales, frases que podrían salir de las tripas de galletas afortunadas o de un rodar de dados descargados o de monedas sagradas sobre la tierra. Cosas como «Destroy and forget» o «Revelation can be more perilous than Revolution» o, de nuevo, ese críptico a la vez que cristalino para él «Hue or who? Awkward. Reword!». O fragmentos que hasta parecían corresponderse con los de su pasado casi funcionando como bocetos mejor hechos de lo ya torpemente pintado. Como esa alusión al pasar a un cómic llamado *The Goodnight Kids* en el que dos hermanitos, Nicky y Pimpernella, compartían una camita en la que leían hasta dormirse y que ahora, arrojándola al fuego, él no podía sino entender como un guiño lejano pero cómplice a las historietas de los extraños y efímeros y muy fracasados superhéroes/luchadores enmascarados: *Nightmare and Sleepy*. Paladines insomnes que él había buscado con desesperación en librerías de segunda mano y coleccionado de niño junto a las aventuras de aquel inmortal con un anticuario de escudero y preguntando «¿Está el pasado tan muerto como

creemos?». O la mención de voces demenciales en las cañerías contribuyendo a la invención de los muy costosos «teléfonos hidrodinámicos y otros gadgets miserables» como —aunque resultase increíblemente profético— el «instantogram». O aquella descripción del tránsito enloquecido y zeldafitzgeraldiano de Aqua por manicomios que iban «desde Scoto-Scandinavia a la Rivera, Altar y Palermontovia, Estoty y Canady hasta Argentina» y cuya sintomatología —descrita en las primeras y tan inflamables páginas de *Ada, or Ardor*— le recordaba tanto a lo que le había ocurrido a Penélope; porque, como con Aqua, «la desintegración de su personalidad fue avanzando fase tras fase, cada una de ellas más atroz que la precedente, pues el cerebro humano puede llegar a constituir un gabinete de tortura más eficaz que los que él mismo ha inventado, establecido y experimentado desde hace millones de años, en millones de países, contra millones de víctimas aullantes». O, por supuesto, todo eso de la «Textura del Tiempo» recitado en un grabador y transcripto por un tal Van Veen rumbo a Montreux. Esa gran idea —había leído en una entrevista a Nabokov durante su escritura— de que toda la puesta en práctica de una novela repleta de vicisitudes y alegría brotase de la teoría de un ensayo ubicado casi al cierre de esa misma novela. De ese ensayo incluyendo ese párrafo con el que se encontraba de tanto en tanto y que se refería al «Tierno Intervalo» entre dos latidos en el ritmo del tiempo como a esa breve «distancia gris» que es lo que en verdad da sentido a la noción del Tiempo: ese paréntesis entre una memoria y otra en el que parece tomarse aliento para continuar recordando como si se respirase.) Sí, de nuevo, en ocasiones tenía la sensación de que quizá, en frases sueltas y desordenadas, él ya había leído por completo *Ada, or Ardor*. Y de que ahora sólo le quedase la posibilidad y obligación de ponerlo en orden. Y de que, tal vez, ésa sería una nueva forma de escritura después de la escritura del libro en base a fichas que Nabokov mezclaba y barajaba como naipes.

Reword y Revelation, sí.

Semejante ilusión duraba muy poco, claro.

Y entonces dejaba a la exuberante y para él inaprensible *Ada, or Ardor* de lado y se concentraba en sus contrapartes complementarias que —teorizaba— eran libros que sólo podían haber sido escritos sabiendo que tenían por delante y por detrás a esa saga familiar espacio-temporal alternativa.

Se dedicaba entonces a *Pale Fire* (1962) y a *Transparent Things* (1972).

El primero —para él, sin duda, el libro más plenamente vanguardista y exitosamente experimental en fondo y forma y humor de toda la historia de la literatura— era como un concentrado a expandirse mientras que el segundo era un concentrado a contraerse. Y el primero

ya anunciaba al segundo —saltando por encima de *Ada, or Ardor*— cuando en sus últimas páginas el poeta definía al poema que ocupaba la parte central del libro como una «transparent thingum».

Y una vez leídos ambos convertían para él a la por él no leída *Ada, or Ardor* —por lo que *sí* había alcanzado a leer de ella y sobre ella— en una ultra-mega purga-detox de todo lo extremadamente nabokoviano: algo que el sujeto debía atravesar para despojarse del adjetivo en el que se había convertido —como una mariposa de colores desenfrenados— su propio apellido. Algo por lo que había que pasar para que todo pasase de una buena vez por todas. Luego, al final, después, acaso inspirada por su duelo con un biógrafo molesto, Nabokov había invitado a la despedida cripto-autobiográfica de *Look at the Harlequins!* (donde el álter ego de Nabokov, el anagramático Vadim Vadimovich N. o VV, era una versión alternativa y un poco como lo imaginaban sus detractores, destellos pedofílicos incluidos) funcionando como un bis/encore fuera de programa o como un puñado de demos y rarities y b-sides.

Y él pensaba en todo esto leyendo al frente y hacia abajo pero mirando a diestra y siniestra; sintiéndose un tanto perverso porque, ay, de un tiempo a esta parte era peligroso el que alguna hembra feroz leyese el nombre de Nabokov en la portada; porque era más que probable que, al verlo ahí, comenzase a gritar que ese hombre leyendo a ese monstruo era un apólogo de la pederastia y del acoso sexual. En especial si se trataba de la muy malinterpretada *Lolita* (en los últimos tiempos su protagonista había sido elevada a los altares del martirologio y su autor reescrito como degenerado personaje narrador), cuya única formidable y admirable falta era la de ser la auténtica y paradójica Great American Novel, escrita por un ruso incinerante durante la Guerra Fría y cuyo manuscrito, en una ocasión, desesperado, había intentado quemar.

De ahí que desde un tiempo atrás él llevase sus libros cuidadosamente forrados en papel madera; papel del mismo color de esas bolsas en las que se disimulaban pequeñas botellas de *spirits* en pena y culposos y atormentados y a ser bebidos y a ser vaciadas en aquellas calles en las que siempre se estaba helado y on the rocks.

Y, sí, él se calentaba las tripas del cerebro con esos otros dos libros sobrenaturales de Nabokov. Alguien siempre muy ocupado en y preocupado por lo sobrenatural, por el Más Allá (por el *potustoronnost*). Interés más que pertinente y del todo inevitable para cualquiera que se considere narrador porque, después de todo y al final de todo, pensaba él, nada intrigaba más a quien narra que lo que seguramente vendrá después pero que absolutamente se desconoce porque nadie lo ha puesto allí y desde allí por escrito para poder leer a este lado. Así Nabokov, en su obra, regresaba una y otra vez al paisaje del Otro Lado. Nabokov no creía en la interpretación psicoanalítica de los sueños pero sí en que había algo más que sueño eterno.

Y la más sobrenatural de sus novelas era *Transparent Things* y la que —para compensar sus problemas con *Ada, or Ardor*— era el libro que más veces había leído él entre todos los de

Nabokov.

Transparent Things siempre había sido y seguía siendo uno de los que él definía como sus «libros-para-leer-en-movimiento». Libros portátiles pero de papel y tinta. Libros que —a diferencia de lo que sucedía con las pantallas— sabían y hacían saber cuánto se había avanzado y cuánto quedaba por avanzar con sólo verlos. Libros de viaje con la longitud justa y el peso exacto como para leerlos entre la ida y la vuelta de esos aviones o trenes de trabajo por el continente y rumbo a universidades o festivales o presentaciones. Una hora de ida y una hora de vuelta —o una hora y media o dos o tres, como mucho— y éstos eran los libros perfectos no para leer sino para releer cuando él estaba entre nubes o sobre rieles: *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut, *Oh What a Paradise It Seems* de John Cheever, el «Combray» extirpado por él mismo al primer volumen de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, cualquiera de Denis Johnson que no fuesen *Already Dead* o *Tree of Smoke* y donde se reencontrasen frases del tipo «Tengo más cosas que recordar que cosas que esperar. La memoria se desgasta, no queda gran cosa del pasado y no me importaría olvidar mucho más de él». O alguno de los de Penelope Fitzgerald (aunque intentaba evitar las delicadas sacudidas y elegantes elipsis de estos últimos, porque su extrañísima perfección y distancia con lo que él hacía le hacían pensar en sutiles descarrilamientos y gentiles caídas libres tan fuera de su propio alcance y capacidad). Libros todos cuyo final conociese y no lo dejasen con la intriga en caso de que sucediese cualquier cosa inesperada. Libros que para él eran el equivalente a esas biblias con sus cubiertas laminadas de acero a prueba de balas que los soldados norteamericanos llevaban a la altura del corazón al desembarcar en playas o lanzarse en paracaídas de la Segunda Guerra Mundial.

Si el viaje era más largo y a través de océanos o cruzando hemisferios no hacía más que llevar varios de ellos. Pero, más allá de las posibles combinaciones, *Transparent Things* —un libro donde por otra parte se viajaba mucho y en múltiples direcciones a lo largo de muchos años— era el único título fijo y que siempre se repetía.

El breve y medular *Transparent Things* era el libro al que la escritora Mavis Gallant había descrito, con gracia pero inexactitud, como «una pequeña y burlona réplica luego de haberse pasado toda una vida edificando el Taj Mahal». Y, sí, era uno de sus libros favoritos. Y casi lo consideraba suyo (no de los suyos). Al punto de que, cada vez que se cruzaba con él en una librería, volvía a comprárselo (junto con la obligatoria nueva edición de *Ada, or Ardor*) por los motivos más canallas y miserables: para que así hubiese una persona menos en el mundo que pudiera llegar a leerlo. Para él, *Transparent Things* era algo más cercano a ese monolito alien en *2001: A Space Odyssey*: la condensación de los infinitos saberes de una supermente al alcance de la capacidad y coeficiente de simples mortales. Seres imperfectos como su «monstruosamente enamorado» en serie y protagonista a pesar suyo: el editor Hugh Person. Alguien siempre preguntándose si alguien lo recordaría cuando ya no estuviese y nunca atreviéndose a responderse

que no ante la inminente y oscura transparencia de la muerte: la cosa más transparente entre todas las cosas transparentes «a través de las cuales brilla el pasado» y acaba reflejándose no en una luz al final del túnel sino con la visión de un «libro incandescente» rodeado por las llamas. Por eso, este singular libro estaba narrado por una misteriosa y plural voz translúcida (por invisible) de muertos vivaces (¿o acaso eran muchas voces brotando de una sola boca?) paseándose y haciéndose oír entre hoteles incendiados y funiculares nevados y a la que todas las cosas vivas y terrestres y turbias se le hacían tan claras y transparentes. Un libro que él había leído ya tantas veces que casi se lo sabía de memoria —y que él ya miraba más que leía, como quien ya no canta sino tararea una canción inolvidable— así que ni siquiera necesitaba llevarlo con él. Pero, aun así, siempre era bueno tenerlo a su lado, en el bolsillo de su americana donde cabía sin problemas junto al pasaporte y la tarjeta de embarque, funcionando exitosamente (al igual que el para él fallido *Ada, or Ardor*) como muro entre su asiento y el de al lado. Un libro cuyas primeras oraciones —a las que él había extirpado todo eso de «Hullo, person!» para acrecentar su costado litúrgico— recitaba al principio de cada viaje con la misma devoción con que otros susurraban plegarias entregándose a seres sobrenaturales. Empezando con «Tal vez si existiera el futuro, concreta e individualmente, como algo que un cerebro superior pudiera discernir, el pasado no sería tan seductor: sus exigencias estarían equilibradas por las del futuro» y cerrando con «Más dentro de un momento». Pero estaba claro que ese «More in a moment» aludía a algo mucho más trascendente que a un simple momento. Era un momento, sí, pero el tipo de momento que contenía —que tenía *dentro*— en sus tripas el cruce del Rubicón, aquella cuenta regresiva, el instante en que él vio por primera vez a Ella arrojarse a una piscina y esos minutos de su infancia donde y cuando —luego de casi ahogarse— de pronto supo leer y escribir.

Era uno de esos momentos maravillosos.

O si no —más dentro de un momento— se calentaba las manos con *Pale Fire*: en el que la forma del libro era la trama del libro (tal vez inspirada por el obsesivo y demencial aparato de notas de Nabokov a su traducción del *Eugene Onegin* de Alexander Pushkin) y donde se frotaba el dolor en versos de un poeta inspirado por la muerte de su hija con la visionaria ceguera de un lector alucinado para que el creador de ambos hiciese saltar chispas y relámpagos. *Pale Fire* —su título salía del *Simon of Athens* de Shakespeare, donde se hace referencia a la Luna robándole su pálido fuego al Sol— volvía a despertarle la sospecha de que el auténtico y secreto proyecto artístico de Shakespeare había sido en realidad el de escribir citas tan citables. Y que —para disimular sus verdaderas intenciones y distraer de su auténtico y muy conceptual propósito— posteriormente las había envuelto en obras de teatro. Pero —estaba casi seguro y completamente conspiranoide— la *verdadera* obra de Shakespeare pasaba por esas muy sembradas frases, primero sueltas y luego prisioneras, que los lectores liberarían y cosecharían a lo largo de los siglos (lo mismo sucedía con la Biblia, otra máquina de citar cuyas frases a menudo eran

ascendidas de epígrafes a títulos) para escribirlas en portadas o como epígrafes o en boca de sus propios personajes hablando de pronto con la voz de los más inmortales muertos.

Y en *Pale Fire* los muertos, también, eran quienes escribían y corregían y aclaraban entre sombras. Y hasta era posible que, en *Pale Fire*, fuese una hija felizmente muerta quien dictase el poema a un padre desoladamente vivo. Allí, aquel verso número 143 del poema del asesinado John Shade advirtiéndole de que «Un hilo de dolor sutil, / Que la traviesa muerte mueve, suelta después, / Pero siempre presente, corre a través de mí» y acaso refiriéndose a su hija: la espiritista aficionada y romántica suicida y ahogada y finalmente «fantasma doméstico» Hazel. Hazel hundiéndose en las aguas de un lago mientras sus padres miran televisión —una serie llamada *Remorse*— y retornando como mariposa carmesí. Y allí, también, la evocación de un «tin clockwork toy» del poeta a sus once años. Recordando el contemplarlo caminar entre patas de silla y bajo cama. (Un juguete que él, inevitablemente, no podía sino superponer y poner a jugar con su Mr. Trip, el muñequito a cuerda de hojalata de su propia infancia. ¿Habría algo más deliciosamente escalofriante que el creer que, de acuerdo, un gran escritor ha escrito algo para que todos lo lean pero —muy de tanto en tanto, casi nunca, una vez en la vida si hay suerte— que, también y además, lo ha escrito nada más que para un solo lector? Él sentía eso ahí. Y lo sintió aún más al enterarse, por una biografía de Nabokov, de que éste había sido toda su vida un amante de los juguetes. De ahí que él se haya sentido plenamente con derecho a fundir al juguete de John Shade con el suyo, con su adorado y aún compañero Mr. Trip para así darle cuerda al muñeco con el mismo giro de su muñeca, como si resortes y engranajes estuviesen unidos más allá del tiempo y del espacio.) Y recitaba esa estrofa de memoria así como la demencial nota explicativa del poseso/obseso Charles Kinbote recordando haber visto a ese juguete «en un estante, entre un candelero y un despertador sin agujas». Y, automáticamente, pensando que había pertenecido a la fantasmal hija muerta del poeta. Pero de inmediato Kinbote había recibido de Shade la explicación de que ese juguete «era tan viejo como él» y que «lo conservaba como una especie de *memento mori*: había tenido un extraño desmayo un día, en su infancia, mientras jugaba con ese juguete» y que «no importa, ahora la máquina oxidada funcionará de nuevo, porque tengo la llave». Y, de acuerdo, el juguete de Shade era «un negrito de plomo pintado, con un agujero de cerradura en el costado y sin espesor, por así decirlo, pues consistía apenas en dos perfiles más o menos fundidos y su carretilla estaba toda torcida y rota». Y el suyo, Mr. Trip, era un viajero, con abrigo y sombrero, llevando una maleta. Y no estaba roto pero sí era disfuncional: no iba hacia delante sino hacia atrás. (Y al descubrirlo sus padres le habían ofrecido cambiarlo, pero él se negó sin dudar y con autoridad: porque así, como era, yendo en otra dirección, marcha atrás, ese juguete era único y nada más que para él y sólo suyo.) Y años después

—recién se dio cuenta entonces y cómo era posible no haberlo visto antes, cómo era que funcionaba el hacer invisible lo tan visible, cómo no se acordó de ello ya desde la primera vez en que lo vio— se dijo que ese hombre con sombrero y maleta en el desierto, en la portada de *Wish You Were Here* de Pink Floyd, se parecía *tanto* a Mr. Trip. Se parecía *tanto* a Mr. Trip que tal vez fuese Mr. Trip.)

Y ambos libros, *Pale Fire* y *Transparent Things* —de perfecto funcionamiento pero, también, mirando siempre hacia atrás, revisando el pasado, caminando de espaldas y viéndolo todo con ojos en sus nuca—, eran perfectos para la constante relectura (y Nabokov entendía a la relectura como la única forma posible de la lectura y a un buen lector como a un relector). E ideales para el viaje: las páginas justas y compuestas por capítulos o entradas breves. Y eran pálidos y transparentes y sólidos y ardientes y él marcaba sus páginas con una ficha en la que había copiado otra frase de Nabokov —salida de sus diarios y en una sección titulada *Notes for Work in Progress*— donde se leía: «... un pequeño empujón y hacia abajo nos deslizamos por la blanca y sin agujas cara del tiempo...».

Y después, sí, como si obedeciese, empujado, se concentraba —marcha atrás mientras otro avión de YesterdAir volaba hacia delante— en lo que de un tiempo a esta parte se había convertido en su lectura favorita: agendas viejas y propias (de dos o tres décadas de antigüedad, sus páginas amarillas y crocantes como papiros) que, con el correr de los años, ahora, se leían casi ajenas, y con él preguntándose todo el tiempo qué pasará a continuación, qué habría pasado antes, como si se tratasen de folletines autobiográficos y olvidadizos.

Las agendas —como las enciclopedias, los mapas, las brújulas, las guías telefónicas, los almanques y calendarios, la marginalia y casi todo aquello que se utilizaba para orientarse en la vida; todas esas especies extinguidas por la llegada para quedarse de los cada vez más inmovilizantes teléfonos móviles— pertenecían a un raro género mixto y mestizo. Una mezcla de novela con *memoir* y con canción de la que sólo se recordaban versos enredados y melodía desatada con foto de grupo en blanco y negro en la que se aparecía de pie junto a esa persona de la que recordaba su apodo pero ya no su apellido: algo que en su momento se pensaba imposible de olvidar y de lo que sólo quedaban retazos y jirones y piezas sueltas de las que se han extraviado las llaves para abrir sus puertas. Las agendas usadas y llenas eran una cruce entre autoficción y autobiografía y no-ficción derivando a pseudoficción con la ayuda del olvido como editor inolvidable. Un frágil pero elegante soporte muy personal (la letra como rasgo único más allá de toda falsificación) donde se contenía lo que había sucedido y lo que se pensaba que iba a suceder y lo que no acabó sucediendo con la sintaxis líquida de los sueños cuya caligrafía nunca conseguía decodificarse del todo a la mañana siguiente, a los miles de mañanas siguientes. Y allí,

al final, los números y nombres de tantos muertos tanto más difíciles de borrar en el papel (esa suerte de rito de paso funerario cuando, cada año, se pasaban teléfonos y direcciones al y para el año siguiente) que en las pantallas. En esas superficiales superficies donde con un click bastaba para acabar con alguien o prolongar su existencia en la memoria, externa pero propia, aunque tan fácil de perder por culpa de un descuido o de un desperfecto o de olvidar todas esas contraseñas que debían teclearse como si fuesen palabras mágicas para recién después poder acceder a apellidos y direcciones y teléfonos que ya nadie podía memorizar (también era cierto que ya Sócrates había advertido del peligro de «las letras», del acto mismo de leer en lugar del de recitar, que evitaría la placentera y noble obligación del tener que memorizar; aunque hoy se sabe que así pensaba Sócrates sobre eso tan sólo porque luego Platón lo puso por escrito en sus opiniones). Y él releía sus agendas expiradas y se preguntaba quién — a la altura de junio de 1991— era ese o esa *E* a la que encerraba en un círculo entre signos de admiración. O en dónde estaba ese lugar llamado *X* en el que había que estar «sí o sí: 03.30 horas». O qué significaba exactamente «Recoger envío y despachar / elementos activos / *The Recognitions* / Receta falsa»; y por qué esto en imprenta y aquello en cursiva y lo demás con tantas tintas de colores diferentes.

Y así, de tanto en tanto, escogía una de sus viejas agendas al azar. Y recorriéndola, descubría que el tiempo transcurrido, como a esos relojes rotos y quietos que marcan la hora correcta dos veces al día, les había devuelto (en las palabras del pálido pero fogoso académico en un campus de New Wye, Appalachia, en un *apparatus criticus* a un poema ajeno que él consideraba casi suyo) sus «calendric correspondencies» haciendo que los días y los números de entonces volviesen a ser los números y los días del ahora. Y él se preguntaba cómo era posible el que las editoriales de universidades del Primer Mundo (¡atención, editores literarios!, ¡aquí tal vez estaba el nuevo fenómeno a explotar!) todavía no se dedicasen a la captura y almacenaje y transcripción o reproducción facsimilar de agendas de grandes escritores. O que incluso se estudiase la asignatura de Litagendología en la que, por ejemplo, se cruzasen las agendas y notebooks de Francis Scott Fitzgerald («Lo olvidado está perdonado») y de Ernest Hemingway («Cuando algo está bien escrito, no puedes recordarlo. Cada vez que lo lees te parece una enorme e increíble sorpresa. No puedes creer que lo hayas escrito tú... Sólo lo puedes hacer una vez y sólo se te permite hacerlo un número determinado en toda la vida»).

Leer agendas propias era como adivinar el pasado, pensaba.

Y, junto con ellas y con sus libretas biji y, ahora, un libro de notas de Penélope, siempre viajaba un cuaderno. Un cuaderno que no había sido suyo pero que ahora le pertenecía para siempre. Un cuaderno de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado. Letra infantil redonda, angulosos errores de ortografía, pero lo más importante de todo: una imaginación disciplinadamente

desbocada. Algo con lo que él ya no contaba. Allí, personajes como el niño horizontal y por siempre encamado Camilo Camito Camoncio; o Pésimo Malini, el peor mago del mundo (a quien, le había dicho, un compañero de su colegio llamado Fin se lo había «robado»); o la hipótesis conspirativa acerca de la omnipresencia secundaria pero decisiva de Samuel L. Jackson en sus demasiadas películas; o esa teoría que había expuesto en su jardín de infantes y que le había traído problemas: el que no era —contrario a lo que se creía— que Santa Claus y los Reyes Magos no existiesen sino que explotaban a los sufridos padres y les obligaban a comprar año tras año sus productos mientras luchaban entre ellos como si fuesen los capos de dos familias mafiosas. Creatividad que a él le gustaba pensar (el padre biológico pero comatoso del dueño del cuaderno, Maxi Karma, había tenido pretensiones literarias, pero sólo habían sido eso, pretensiones) como heredada de su parte por ósmosis por El Hijo de Penélope (quien, de acuerdo, era un pequeño freak; pero qué niño no lo era si se lo comparaba con un adulto, con una «persona madura»). Y en la cubierta del cuaderno y dentro de una etiqueta, un título que él siempre había considerado perfecto y tan envidiable y hasta digno de ser tomado prestado sin pedir permiso primero: *Consejos Maestros de un Hombre que Duerme en el Suelo*. (Y días atrás, en su fuga, sumó ese cuaderno y varias de sus libretas biji a un libro de notas de Penélope donde en su portada se lee *Karma Konfidential*.)

Pero él (quien se preguntaba si entre los personajes de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado habría sitio para una aparición de su Cerdic, príncipe jabalí y bastión de la dinastía de los Porkyngs Oynk-Oynk, con cuyas hazañas, queriendo dormirlo, no hacía otra cosa que despertarlo) aún no había llegado al punto peligroso de abrirlo y comprobarlo dentro de *Consejos Maestros de un Hombre que Duerme en el Suelo*. Él todavía no alcanzaba ese momento sin retorno del viaje de ida. De arriesgarse a entrar ahí, por miedo a turbulencias que ninguna máscara de oxígeno podría disimular. Y por eso abrió su bolso de mano donde llevaba también a Mr. Trip: ese hombrecito de hojalata viajero que lo acompañaba, a cuerda, desde su más remota y descontrolada infancia, caminando hacia atrás. Y extraía de allí alguna agenda más o menos a mitad de trayecto, cuando ya sabía que volvió a ser rechazado a las puertas de Ardis, en Demonia, Antiterra. Y miraba de nuevo la portada del *Ada, or Ardor* de turno (este último perteneciente a esa camada de Nabokovs reeditada por Penguin en los años '80s, con portadas con cuadros de Richard Lindner) antes de volver a cerrarlo.

(Y entonces su compañero de asiento volador y atado, mirando el libro, le había dicho: «Ah... El Ruso... Me acuerdo de que en alguna parte El Ruso escribió que para él la gente que conseguía conciliar el sueño en los trenes y roncaba con la boca abierta y ojos cerrados era el equivalente a aquellos impúdicos que cagan con la puerta del baño abierta obsequiando las fragancias de sus tripas al mundo... Y tenía razón, tenía

razón... Sobre todo esos que roncan con ritmo irregular, que hacen que sus ronquidos sean impredecibles. Ya sabe: un ronquido y de repente silencio; y cuando piensas que ya pasó, de pronto, una serie de gruñidos que te hacen pensar que el tipo está sufriendo un ataque cardíaco. Y en los aviones el fenómeno es aún más desagradable que en los trenes: porque los durmientes son más. Por suerte usted, como yo, no duerme. El Ruso tampoco. Era insomne. Y lo vigilábamos desde fuera de su casa. Lo fotografiábamos en su estudio, escribiendo de pie, anotando palabras raras en esas fichas suyas. Una vez, en 1961 creo, entramos cuando no había nadie allí y robamos unas cuantas de esas fichas y se las dimos a nuestro mejor *code-breaker* y el pobre hombre acabó con una crisis nerviosa intentando hallarle sentido a algo sobre un asesino a sueldo que venía desde un reino inexistente a matar a alguien en Estados Unidos y, claro, todos pensamos en el presidente y... Otro amigo mío que trabajaba para el FBI se volvió medio loco siguiéndolo. Se obsesionó con él. Y ya no pudo dejar de seguirlo y hubo que "desactivarlo". Y lo último que supe de él es que incluso siguió a El Ruso hasta Montreux, por cuenta propia y sin que nadie se lo ordenase. Y que se quedó ahí. Y hasta consiguió un trabajo en el hotel en el que vivía El Ruso y que allí se quedó, hasta su muerte, aleteando a su alrededor, cautivado por su luz hasta que su luz se apagó. Y aun así ahí siguió, dando vueltas a su estatua y pidiendo copas a los turistas a cambio de contarles historias de El Ruso... Hasta que se murió y fue reemplazado por su propio hijo en el negocio de la anécdota rusa... Nosotros también lo hicimos, nosotros también lo espiamos a El Ruso. Y hasta pensamos en reclutarlo. Pero no nos sirvió de nada. No nos era útil. No era espía ni servía para espiar... Lo único que hacía era hablar mal de sus colegas de oficio y país y de contar mariposas a las que en ocasiones perseguía completamente desnudo por desfiladeros y laderas. Una vez me tocó a mí seguirlo por un rato. Me hice pasar por un periodista y El Ruso insistió en llevarme de cacería de mariposas y subimos por una ladera, en Mingus Mountain, mientras no dejaba de prometerme que veríamos cosas maravillosas y que me preparase para especímenes fantásticos y "aladas ninfas de los bosques". El Ruso no demoró en quitarse toda la ropa con la naturalidad de quien se quita apenas un sombrero y lo arroja a un lado. Debo reconocer que nunca había visto ni he vuelto a ver a un hombre tan fuera de nuestro mundo y dentro del suyo. No supe y sigo sin saber si esta forma de independencia solitaria me da miedo o pena o admiración... El hombre parecía existir sólo para sí mismo y para ese momento y ese sitio. Y entonces me dije que, seguramente, no se daba cuenta de nada más allá de lo que contaba y de lo que contaba para él: él mismo... El Ruso ni siquiera sabía que su adorado hijo —un individuo más bien inestable pero encantador como sólo puede serlo quien reúne y ejercita las vocaciones de corredor de

autos, cantante de ópera y traductor del ruso— trabajaba para nosotros ocasionalmente como *liaison officer* para captar posibles desertores. Nunca fue alguien muy dedicado a lo nuestro o a lo suyo y, seguramente, había aceptado nuestra propuesta fascinado porque nos hacíamos cargo de las facturas de sus copas y cenas de *bon vivant* con padre célebre... Pero, como le venía diciendo, ahí estaba El Ruso. Desnudo y con la red en alto. Pero ese día no había nada allí. Nada que ver o perseguir o atrapar. Y se puso a llorar. En serio. El Ruso lloraba delante de mí como esas personas que no lloran mucho pero que, cuando deciden llorar, lloran en serio. Lloran a carcajadas. Su rostro era una máscara de lágrimas. “Rien... Rien...”, no dejaba de repetir mientras lanzaba miradas fulminantes a las vacas y su esposa, La Rusa, decía cosas como “¿De verdad que hemos venido hasta aquí para que nos miren unas vacas?”. El Ruso no dejaba de llorar y de pronto vi una mariposa y la perseguí y la atrapé y se la ofrecí como quien ofrece un caramelo a un niño para consolarlo. El Ruso la miró casi con asco y me dijo: “Un cliché con alas”... Entonces lo supe. De inmediato. El Ruso me había descubierto. Yo no era más que un cliché con doble identidad para él. Un lugar común del género para alguien más allá de los géneros y quien despreciaba los lugares comunes pero —nadie es perfecto, ni siquiera él— ignorando que un lugar común era, en realidad, una historia digna de ser contada una y otra vez. Algo que había contado mucho antes para así poder llegar a ser un lugar común. Y ya no ser —lo que era yo para El Ruso— un vulgar insecto. Y ya no volví a verlo porque El Ruso ya no volvió a verme».

El hombre sentado y hablando junto a él —hablaba como si rindiese un informe luego de una misión más o menos cumplida— era uno de esos octogenarios que no parecen envejecidos sino fosilizados. Ojos azules de una claridad casi líquida, pelo cortado al rape, la piel tirante sobre el cráneo, como la de algunas momias muy bien conservadas o la de escritores faraónicos como, aquí viene otra vez, William S. Burroughs. El hombre se había identificado al tercer whisky como «agente de inteligencia retirado pero, de tanto en tanto, todavía en consultas en lo que hace a cuestiones delicadas y materia sensible... Ya sabe, el candidato perfecto: la sabiduría de la experiencia y la edad de lo sacrificable si las cosas se tuercen... El tipo de espécimen al que se retira, sí, pero al que *también* se mantiene siempre al alcance de la mano, por las dudas, porque nunca se sabe. Aunque tenga la pierna aún llena de metralla por un tiroteo junto al Perfume River o por una explosión cerca de la Estación Mapocho, da igual; aunque esa pierna siempre haga sonar los detectores de metales en los aeropuertos del mundo. No importa, no es grave. Yo soy como ese operador que, en las malas novelas de espías —esas que muestran al oficio como algo emocionante y aventurero y no como lo que es, como una forma particularmente tortuosa de la burocracia—, es siempre el traidor desencantado

al que su idealista discípulo ejecuta con lágrimas en los ojos... Pero, ah, no es mi caso: porque qué sentido tendría traicionar en un mundo en el que nunca nadie es leal». El hombre dio un sorbo largo a su trago y continuó: «Me dice que es usted escritor y supongo que su profesión debe ser bastante parecida a la mía: espiar durante décadas y que, tarde o temprano, un joven novelista venga a por tu cabeza y tu legado, ¿no?».

Y entonces el anciano le había contado que ellos, los de la Vieja Guardia, «The Old Boys», nunca se referían a su lugar de trabajo como a la CIA —«iniciales para periodistas y outsiders», gruñó— sino que preferían llamarla «The Outfit»: El Equipo. O La Organización. O El Grupo. O «The Company». Algo así. Y entonces se había disculpado con un «De acuerdo, supongo que para un escritor no somos tan interesantes como nuestras contrapartes británicas... o incluso rusas. Ellos, en las novelas y en las películas, siempre parecen tener vidas privadas, marcas personales, tocan muy bien el piano o citan a los clásicos por pasillos de universidades mejores que las nuestras donde todos se conocieron de jóvenes y, ah, ese subtexto homosexual siempre ahí... Y ellos, si se aburren de hablar demasiado en esas bibliotecas y pubs, tienen toda esa elegancia tonta en recreos marca Bond que a nosotros nunca nos sale del todo bien... Nosotros aparecemos siempre como autómatas más o menos eficientes... O máquinas locas o descompuestas, como ese Jason Bourne... Lo nuestro es la paranoia corporativa mientras que lo de ellos son neurosis con derivaciones artísticas... Pero, créame, nosotros tenemos mejor memoria y organizamos mejor nuestros archivos. Y desertamos mucho menos porque jamás nos tragamos lo del Comunismo como espíritu romántico y todo eso».

Y entonces el hombre le había confiado «algo que, como escritor, seguro que le interesa». Le había contado que, durante los años calientes de la Guerra Fría, ellos evaluaban los informes de inteligencia categorizándolos como A, B, C, D en lo que hacía al grado de confianza en la fuente y 1, 2, 3, 4 en lo que hacía a la verosimilitud de la información. Así, A-1 equivalía a verdad absoluta digna de todo crédito y D-4 a falsedad sin atenuantes en boca y letra de un demente o de un enemigo. «Y en toda mi larga carrera jamás llegué a cruzarme con un A-1 y leí apenas un puñado de D-4», le confió el hombre con una de esas sonrisas en línea recta, como un tajo entre los labios, el modo en que apenas sonríen los cowboys cuando consideran a algo muy pero muy divertido. Y, haciendo bailar a los cubos de hielo en su vaso, añadió: «En nueve de cada diez casos, éramos conscientes de que el informante era más o menos fiable y la información menos o más cierta. La calificación final en un 90 % de la data estudiada era C-3».

Sí, eso era lo que el común de los mortales y la mayoría de los lectores entendía por

realidad: algo C y 3.

Y él estaba sentado en el asiento 3-C.

De ahí que, entonces, todo el asunto —que ya venía preocupándole poco y nada— ya no le preocupase en absoluto. Pero sí había cuestiones que le inquietaban y el hombre al que no demoró en bautizar, reflejo automático de escritor, como General Electric, continuó hablando y bebiendo. Y diciendo cosas como «Lo cierto es que todos los espías somos narradores, contadores de cuentos... Ésa es nuestra principal ocupación. Piénselo un poco, piense en reyes y en ministros y en dictadores y presidentes. Ahí, en sus despachos, luego de un largo y aburrido día de reuniones y de firmar legajos. Al caer la noche, esos hombres o mujeres se sirven un whisky y ordenan: “¡Rápido! ¡Que vengan mis espías!”. Y los espías les cuentan historias supuestamente verdaderas. Más o menos reales. O, si no, si no tienen ninguna para contarles, directamente las inventan. Como hace tanto lo hicieron los juglares y los bufones y los adivinos. Y, aún antes, esos interpretadores de sueños de Julio César quienes —como estudié en Yale, donde me ofrecieron unirme a The Company— precisó Suetonio que su función era la de calmar los ánimos del divino emperador. Así, si el hombre se despertaba angustiado porque había soñado con que violaba a su madre, ellos le ofrecían un “No tema, César. Lo que usted soñó no significa otra cosa que acabará conquistando a la Madre Universal, al mundo entero”... No le miento, es cierto. Si no me cree, lea usted todos esos ensayos acerca de los orígenes del Circus del MI6: lo que más valoraban los oficiales reclutadores por las aulas y pasillos de las mejores universidades británicas era que los futuros espías fuesen excelentes “raconteurs”. Era más importante eso que su buena puntería o su aptitud física o su potencia mental».

Y, ah, él, escuchándolo, sabe que está en problemas. Porque había que tener *mucho* cuidado cuando las personas supuestamente reales comenzaban a sonar y a pensar exactamente como él mismo a través de personajes menos o más ficticios que se parecían tanto a aquellos a los que alguna vez les había dado voz en forma de letras. Y que ya no puede verlos y oírlos en la página porque él ya no los escribe. Así que —*warning! warning!*— siente que ha comenzado a *escribirlos* sobre la gente. Como si los tatuara y los leyese en voz alta y —por algún para nada extraño pero sí muy secreto motivo— más temprano que tarde todos comenzaban a hablarle acerca de teléfonos móviles, de los teléfonos que no existían cuando sí sonaban, quietos e inamovibles, los teléfonos de su infancia.

Así, entonces, aquel pasajero, General Electric, sonando así:

«Es curioso... El modo en que han cambiado las cosas. Jamás hubiésemos anticipado lo que sucedió... Las paradojas de la Historia, las vueltas del destino, los giros de la

trama... Nosotros, los espías, dedicamos nuestras vidas y vocaciones a la extirpación e implantación de data en los demás. Mediante tortura, chantaje, adoctrinamiento y soborno. Sin límites ni concesiones. Porque era algo que a las personas no les gustaba ni dar ni recibir. En cambio ahora, es todo lo contrario: la gente no deja de contar sus vidas hasta el más mínimo detalle, de fotografiar cada cosa que ven, de precisar a dónde van y de dónde vienen y en dónde se encuentran mientras no cesan de beber café en esas cápsulas que les llena la sangre de aluminio pero no importa porque, ah, son tan fotogénicas y envidiables y *mostrables* esas cafeteras, ¿no? Parecen vivir para ser vistos y ya no se sienten vivos si no los ven. No necesitan ni desean otra cosa que el que se sepa todo acerca de su vida privada. Estar expuestos. Mostrarse. Colgar todo eso en la Red. En ese sitio cuyo nombre ya de por sí debería alertarlos: un no-lugar que está en todas partes y donde ser atrapados. Pero ni siquiera así. Lo confiesen todo por propia voluntad y con alegría de colaborar a cambio de nada. Están dispuestos a lo que sea por que los miren y los escuchen. Son como esos niños insoportables recitando poemas en el centro de la sala para sus familiares. Ya no hacen falta los interrogatorios sádicos o las seductoras fatales o los improbables gadgets à la 007 o la mentira esa que todos se han creído del suero de la verdad. Ahora —en lo que hace a los espías última generación— alcanza y sobra con regalarle un móvil de los más caros a tus rivales y sentarte a esperar... Todos se exponen, todo está expuesto. A sus radiaciones. No hay misterio. El trabajo duro y real consiste en la lectura y en la criba de tanta tóxica tontería, de tanta polución íntima. Porque ahora todos están más que entregados a creerse cualquier cosa: *fake news* pero, también, *fake oldies*. Todos están dispuestos a que les reescriban o a reescribirse el pasado. Es un trabajo sucio pero alguien tiene que hacerlo, ja... Y supongo que también tiene su parte buena... Aunque, claro, también es el fin de todo misterio... Imagínese si hubiesen existido los teléfonos móviles en Dallas '63. Hoy tendríamos hasta selfies de Oswald junto a la ventana del Book Depository y miles de filmaciones desde todos los ángulos posibles de esa cabeza volando por los aires y de Jackie demostrando cómo salir de un descapotable por la parte de atrás... Y hasta la ubicación exacta por GPS de esos supuestos tiradores en la Grassy Knoll que, ya que estamos en tema, nunca existieron y que, de haber existido, esos *snipers* no eran de los nuestros, puedo jurárselo. Y aunque usted no lo crea leí esta nueva teoría rebatida hace unos días, on line: Jackie —cansada de sus infidelidades— *tampoco* lo inyectó a JFK, por las dudas y luego del primer disparo, con un veneno imposible de rastrear aprovechando la confusión coreografiada al detalle por ella misma, quien había demostrado su cuidado en cada detalle al redecorar la Casa Blanca. Aunque tengo que reconocer que me gustó mucho lo de Donald Sutherland en *JFK*.

Todo lo que explicaba era un delirio conspiranoide, está claro. Pero me atrajo mucho la idea de uno de los nuestros, ese Mr. X, como absoluto pasador en limpio del sucio pasado y, seguro, uno de los mejores contadores de cuentos para presidentes antes de que éstos se vayan a la cama con un vaso de leche caliente y un somnífero ultrapotente... Y no dude que también tendríamos, cortesía de esos mismos teléfonos de haberse comercializado tiempo atrás, fotos colgadas y tomadas en ese set de filmación a las órdenes de Stanley Kubrick y falsificando el alunizaje de haber sido verdad todo ese disparate... Y más de uno metido en lo de Watergate se habría implicado a sí mismo vía tweet... Porque está visto que el dedo es más rápido que la neurona y ¿no tendría que existir una implícita prohibición explícita de tweetear para todo funcionario mientras esté en funciones? ¿No debería considerarse al tweet como delito de exhibicionismo del subconsciente? ¿No debería recibir cada gobernante público o directivo privado una descarga eléctrica cada vez que pensase que ése era el medio ideal para expresar una opinión? Pero más allá de estos detalles, lo importante, de nuevo: entonces, como ahora, ya no habría misterio alguno. Todo sería vulgarmente visible y todo estaría registrado. No habría sitio para lo ficticio dentro de la realidad y para que podamos creer en lo increíble, para poder dar por hecho aquello que no son hechos... Y ya está. Se acabó. Ya no hay dudas. Todo es revelado. En el instante. Instagram. Ese sitio en el que la gente exhibe los momentos más importantes de sus vidas para que sean juzgados por completos desconocidos y donde comprenden que las fotos de sus animales domésticos despiertan más ternura que las de sus hijos salvajes. Y he leído que una de las nuevas maneras de detectar que alguien está muy deprimido es si muestra allí fotos a solas y en blanco y negro y sin filtros que las mejoren para aparecer más atractivo. Es decir: mostrarse como uno es en realidad equivale a estar cerca del suicidio, mientras que exponerse allí a todo color y hasta injertando rasgos de perro o de gato en el propio rostro es síntoma de felicidad absoluta. Todos adictos a eso. Aspirando instagramos no con la nariz sino con los ojos. Una y otra vez. Sin lugar a dudas... Sin ir más lejos, hace unos días supe de que tan sólo hay pruebas fehacientes de que dos personas fueron en verdad crucificadas en el Mundo Antiguo. Un tal Yehohanan, en Jerusalén, en el siglo I; y otro cuerpo, sin nombre, recientemente desenterrado en Italia, cerca del delta del río Po. Eso es todo, éstos son todos. Y sin embargo —y esto debe resultar especialmente gratificante a usted y a sus colegas, supongo— abundan las fuentes literarias milenarias donde se habla de miles de crucificados junto a los caminos que conducían a la capital del Imperio o en las colinas de sus colonias... Y yo me pregunto sabiendo cuál sería su respuesta: ¿No es mucho mejor vivir en esa creativa y recreadora incertidumbre? ¿No es mucho mejor preguntarse sobre esas improbables cosas

interesantes que responderse tantas incuestionables estupideces? ¿No es mucho mejor hacer el esfuerzo de recordar que grabar algo que jamás se volverá a ver y, sabiendo que ya lo tenemos registrado por un aparato, nuestra memoria olvidará en horas? ¿No tiene su gracia y atractivo el que no quede registro alguno de algo increíble que nos ha sucedido y que cuando lo narramos no nos crean que fue real y que se tenga que hacer el esfuerzo por convencer a los demás de que sí sucedió, contándolo sin mentir, pero *también* contándolo cada vez mejor? ¿No es mejor recordar que RECORDar?... Toda esa gente con los teléfonos en alto, viendo todo a través de pantallas... Tal vez, pienso, sería mejor grabar todo con el teléfono y poner otro teléfono delante del primer teléfono. Y así se vería todo como se lo vio *realmente* y en el momento en que sucedió: no con los ojos sino a través de un teléfono... Y poder decir “Te juro que lo he visto con mi propio iPhone” en lugar de decir “mis propios ojos”... Y, me cuentan, no hay peor castigo que el ser “bloqueado”, que el quedarse fuera de esa fiesta tonta... Lo que para nosotros hubiese sido un premio. Porque nosotros necesitábamos de las sombras y de la invisibilidad. Nosotros queríamos pasar desapercibidos y dedicarnos a espiar a los demás sin que nos siguiesen o persiguieran. Ahora todos sólo quieren que los vean y sumar más y más followers, quieren que los *sigan*, ¿puede creerlo?... Es una epidemia. El Grand Mal del siglo XXI... Yo tengo un nieto... Es un gran chico. Un genio. Un genio diferente... Un genio *nuevo*... No hubiese resistido media hora *in the field*, en mis viejos buenos tiempos. Pero todo eso ya pasó y él está preparado para otro tipo de misión para la que yo no sirvo... Mi nieto tiene apenas veintiún años pero ya es considerado un maestro en su oficio. El oficio de volver adictas a las personas con lo que constituye la nueva forma de droga y de alcohol y de cigarrillo: todo eso que se consume y te consume desde las pantallas de un teléfono... El teléfono como algo que te calma la ansiedad de estar adicto al teléfono. El teléfono como consuelo cuando tu chica te abandona o te quedas sin trabajo... Mi nieto me ha explicado que los teléfonos móviles son las nuevas armas paralizantes, que son la evolución tecnológica que ha hecho involucionar al ser humano arrojándolo desde las alturas de los crucigramas a los abismos del Candy Crush Saga: legítimas letras nutritivas suplantadas por artificiales golosinas empalagosas. Un Omega Point que va camino de ser la más Alfa de las líneas planas. Algo muy veloz que lo ha hecho al hombre más lento y torpe para moverse y relacionarse y percibir aquello que lo rodea más allá de esa pantalla. Piensas que lo tienes siempre a mano —la última moda es sostenerlos como si se tratase de una untada tostada mañanera y hablarle untuosamente todo el día— cuando en verdad te tiene en sus manos. Y te inquieta tanto contemplar en la calle a esas parejas de enamorados que antes no dejaban de meterse manos, las dos, y que ahora sólo se meten

una, porque con la otra sostienen sus teléfonos. Los mismos teléfonos con los que pronto cortarán su relación a larga distancia y se bloquearán para ya no verse de lejos aunque estén tan cerca. Esos teléfonos que, a la hora de querer fotografiar o filmar algo, te obligan a alargar tu brazo en algo que a mí me recuerda demasiado al saludo nazi. No es casual que hasta los mendigos que no tienen ni para comer tengan teléfono móvil. ¿Los ha visto? ¿Pidiendo limosna para poder tener cobertura? De algún modo los consiguen y los mantienen cargados —ya no quieren monedas, quieren permiso para utilizar un enchufe— y eso los mantiene a ellos tranquilos, dopados... Y también están todos esos locos en la calle que antes iban por ahí hablando solos —alguna vez locos y hoy apenas idiotas— y ahora sostienen un teléfono muerto contra su oreja y gritan y son tan difíciles de diferenciar de los supuestamente cuerdos haciendo exactamente lo mismo... Y, ah, toda esa gente que muere en accidentes absurdos por culpa del teléfono móvil o que muere dando la vida por ellos, resistiéndose a que se los roben, como si se tratasen de los más queridos entre sus seres queridos... O que busca accidentarse y ser filmada en el momento del accidente para que después les muestren un pulgar en alto... O que ante un accidente en lugar de ayudar a los accidentados optan por filmarlos... Y ya he leído en un hotel un cartel que decía: “En caso de incendio, siga estas instrucciones para evacuar el edificio y no pierda tiempo grabando con su móvil”... En serio, no le miento... Gente por las calles con los ojos vendados o bebiendo detergente o poniéndose cucarachas en la cara o aspirando un profiláctico por la nariz para sacárselo por la boca o haciéndose estallar petardos en el culo o incitando al suicidio por amor no al arte sino a YouTube... Y ya me he enterado de niños fotografiándose desnudos y difundiendo on line sus propias fotos para atraer pederastas que les concedan muchos likes... Adiós al romanticismo decimonónico de alguien arrojándose a un volcán con el corazón roto: ahora todos caerán ahí por la estupidez desequilibrante de un arriesgado selfie... O por un desatado e idiota impulso autodestructivo... Y la única ventaja del engendro es que ahora casi todos tienen una foto tomada el mismo día de su muerte, porque se toman fotos todos los días a toda hora, ja... ¿Verdad que era mucho mejor cuando los teléfonos se utilizaban para comunicar malas noticias pero no para detonar bombas?... Ah, todos esos móviles que, ahora, cada vez que suenan en un largometraje o en una serie, te hacen llevar tu mano a tu móvil. Reflejo automático. Nunca pasaba eso con los teléfonos de antes, en las películas o en las series de antes. Ahora los teléfonos te llaman todo el tiempo. Te llaman teleoperadores. Algunos incluso pertenecientes a compañías telefónicas de la competencia y a los que tu compañía telefónica les ha vendido tus datos para que te llamen a cualquier hora ofreciendo venderte el alma mientras tú les dices que por qué mejor no te pasan sus números de

teléfono domésticos para que seas tú quien los llame a las once de la noche para conversar sobre esa nueva oferta de un nuevo modelo de teléfono móvil... Y a cambio de todo eso los teléfonos te ofrecen también el que puedas comunicarte con pocas y cada vez menos palabras... Qué bien... Que escribas algo corto porque no hay tiempo, porque enseguida hay que volver a escribir algo más corto y mejor y sin paréntesis o subordinadas o guiones. Y de ser posible ni siquiera con letras: una foto y una de esas caritas amarillas o esas manitos aplaudiendo... Mientras, las series de t.v. duran años y años y contienen zombis y gente que no sabe que está muerta. Series que son más demandantes que una novia o un hijo. Y ya hay toda una generación de padres retando a toda una generación de hijos con un "Deja un poco el teléfono y mira un poco más la televisión" sin darse cuenta o sin poder asimilar el hecho de que sus hijos miran televisión en sus teléfonos. Regañándolos con el mismo tono con que a ellos, de niños, les ordenaban un menos t.v. y un más libros... Pero tampoco son tantos. Porque ellos, los padres y hasta los abuelos, también han sido abducidos. Phoney-Snatchers, ja. Y hay momentos en que puedo entender no el atractivo pero sí la ventaja: de pronto, todas esas familias que no pueden verse ni oírse tienen la coartada perfecta para sentarse a la misma mesa, todos juntos, para no verse ni oírse, porque todos están muy ocupados viendo y oyendo otras cosas en sus teléfonos siempre sobre la mesa, del mismo modo en que alguna vez nosotros poníamos nuestra arma reglamentaria sobre el mantel y junto al pan y un vaso lleno hasta los bordes con *single malt*... Recuerdo a mi esposa, que en paz descanse, aunque lo dudo... Ella y yo nos odiamos cordialmente durante décadas. No era una situación agradable, es cierto, pero al menos era un odio vital y consciente de sí mismo y, a su manera, entregado y casi amoroso. Nos odiábamos a los ojos... Ahora ya casi no hay emociones de ésas. Ahora ya casi no hay emociones de ningún tipo. La gente se enamora y se pelea a través de pantallas y de alias, a veces sin jamás haberse conocido y... Ahora el odio es un emoji... Algo que se inserta rápido al final de algo que se lee más rápido aún... Algo que dura poco y que no tiene ningún tipo de sustento emocional, porque lo que importa no es reflexionar con pausa sino flexionar con prisa. Estar ahí. Figurar. Se ama y se odia con el mismo dedo y de la misma forma... Y el cigarrillo de después de hacer el amor ha sido suplantado por el tweet de luego de lo que sea... Y algo me dice que ese que firma sus mensajes con el alias de Oliver Tweet jamás leyó la novela de Dickens... O al menos ese principio que tanto me gusta, el de *A Tale of Two Cities*: novela histórica pero con un puñado de primeras líneas que funcionarían perfectamente transcurriendo en cualquier época o, incluso, para la autobiografía sobre mi vida secreta que jamás escribiré porque firmé un documento jurando nunca hacerlo... Y, ah, esas páginas de un libro que se leían antes de dormirte

—las páginas que te iban bajando los párpados en cámara lenta para que se levantasen las persianas de los sueños— ahora equivalen al espiar por el ojo de la cerradura de Instagram a exhibicionistas y a mentirosos que dejan la puerta de sus vidas abiertas y... Pero como le decía: mi nieto es lo que se conoce ahora como “ethic designer” en una de esas compañías multinacionales tecnológicas cuyo nombre no viene al caso... O sí... Pero no voy a decirlo... Y mi nieto me cuenta que ya se acabó la época de preocuparse por la quema de libros. Lo que debe preocuparnos ahora es la quema de neuronas en una sociedad que se la pasa distrayéndose de la lectura larga y profunda y seria. Vamos más hacia *A Brave New World* que hacia *1984*; pero al poder le interesa que pensemos nada más en *1984* como distopía posible mientras nos introducen *A Brave New World* por la puerta de atrás y por el teléfono siempre delante de nosotros... Y tiene gracia lo de mi nieto. Su especialidad... ¿Ya se lo dije?... Mi nieto es algo que se conoce como “diseñador ético”, ja... Porque su profesión consiste, básicamente, en explorar los límites a los que se puede llegar —o cruzar sin que se sepa ni se esté autorizado, como cruzábamos nosotros de Vietnam hacia Camboya, Operation Menu— en lo que hace a la manipulación informativa y, aunque usted no lo crea, no hace mucho vi un documental sobre esa guerra, sobre *mi* guerra, en la que al principio se advertía de la inclusión de “imágenes que podían herir la sensibilidad del espectador”... ¿Puede creerlo?... ¿De verdad ahora hace falta advertir, por las dudas, que las vistas de una derrumbe no serán muy edificantes?... ¿Tan delicados se han vuelto los jóvenes?. Mi nieto por estos días, en un búnker de Cupertino con las paredes pintadas de colores brillantes y rodeado por juguetes, se dedica a iluminar cuál es el algoritmo de la memoria y a precisar los parámetros que pudiesen llegar a hacer del acto de recordar una ciencia exacta. Y, por lo tanto, destilarlo en ecuaciones escrupulosas pero sin el menor escrúpulo hasta alcanzar resultados inalterables en su poder de corrupción. Y así, una vez develadas todas esas x, poder infiltrar allí aquello que se desea parezca inolvidable para las masas y determinar todo aquello que debe olvidarse o no recordar claramente. Dominar la memoria de la especie para así ser dueños de su futuro. Una nueva forma de invasión mucho más limpia y encubierta. Precisar los puntos ocultos del pasado y ubicar cuáles son las fronteras más permeables —y traspasarlas por pasadizos secretos y puertas-trampa— en lo que hace al hackeo de cerebros. Hacerles pensar a todos lo que se desea que todos piensen y recuerden. Una idea uniforme y dirigida del mundo y del universo que lo rodea. Convencerlos de que encuentran algo cuando en verdad se predetermina lo que deben buscar mediante la estimulación de neurotransmisores vía dopamina y haciéndoles sentir que, tecleando, anulan el stress de la hormona cortisol... O algo así, creo... Pero una cosa sí me quedó clara: todo esto de

la posverdad es, apenas, la punta del iceberg, amigo. Y nuestras mentes son pasajeros en el *Titanic*. Todo está FUBAR y FUBU y SNAFU y SUSFU y TARFU y An Imperial FU y usted sabe lo que significan esas siglas, ¿no? Jerga militar para definir muy brevemente una catástrofe mayúscula. Alguna de esas *black-ops* que murieron sobre la mesa de operaciones y, de pronto, a la vista de todos. Me pregunto si existirá un emoji que les ponga cara. Variaciones alrededor de una misma idea: FUBAR o *Fucked Up Beyond All Recognition*... Y tiene su gracia. O, mejor dicho, su desgracia: hemos alcanzado la capacidad tecnológica para almacenarlo todo y que ya nada se olvide a costa de rendir y entregar una capacidad neurológica con cada vez menos habilidad para recordar algo. Y, sí, cada vez hablamos más solos. O con desconocidos. Pensando que estamos todos conectados... Los adoradores de la hiperconexión han ganado la batalla mientras los aislacionistas nos retiramos a cuarteles de invierno... Pero la guerra no ha terminado aún. Toda acción implicará una reacción y —usted sabe de lo que hablo, usted es escritor, usted lee y usted escribe a solas— la partida aún se está jugando... Y hablando de demasiada comunicación, me temo que ya he hablado demasiado, ¿verdad?».)

Y *warning! warning! warning!*

Y zona de turbulencias.

Y mascarillas de oxígeno.

Y descompresión de la cabina.

Y allí, todos, enumerando pecados como si se los relejera.

Y no hacía falta que lo confesase, porque el crimen había sido cometido a la vista y lectura de todos: en sus libros casi nadie hablaba en voz alta y todos pensaban todo el tiempo. Y cuando hablaban lo hacían pensando (sus libros transcurrían, siempre, dentro de la cabeza de sus personajes; y trataban acerca de todo lo que podía llegar a entrar y salir de esas cabezas). Y no abundaban los diálogos a no ser, por ejemplo, que apareciesen dos dinosaurios conversando acerca de cuánto faltaba para que cayese ese meteoro que los extinguiría.

No, no había sido una vida fácil su vida como escritor.

En cualquier caso, él ya no escribía, estaba extinto, sin un frente claro y pura retaguardia. Sus historias eran historia, eran las historias que contaban los esqueletos recordando cuando contenían vísceras y estaban cubiertos por músculos y piel.

Tanto tiempo atrás, sus libros —la creación de sus libros— habían sido para él como un ir a librar sucesivas batallas en las que se caía prisionero para luego levantarse, revolucionar a ese enemigo difícil de poner por escrito y, por fin, vencerlo y narrarlo. Hacerlo suyo. Una guerra sin

tregua de la que, finalmente —en teoría y luego de la práctica—, se regresaba cambiado y más sabio y curtido. Una guerra a la que se iba primero para volver después pudiendo contar el cuento.

Ahora, como le pasaba a General Electric, todos los grandes asaltos quedaban detrás de él, en la retaguardia. Y él (como uno de esos veteranos que aseguraban sentir piernas y brazos que ya no tenían) tan sólo practicaba, atrincherado en su estudio, esa disciplina que era la de pensar todo el tiempo en lo que podría llegarse a escribir y a luchar si se diesen las condiciones necesarias y si alguna vez llegasen esos tártaros cabalgando desde los confines de ese desierto al que él había ido a dar para ya no devolver. Estaba ahí, a la espera, en esa forma de no querer admitir que ya no se esperaba nada. En alerta a la vez que en reposo fantaseando con el momento de volver a oír y obedecer la orden de «À l'attaque!» (por algún extraño motivo siempre la oía en francés y como saliendo de una boca de labios finos bajo bigotes encerados y mosqueteriles). Entonces, suspiraba, los libros posibles como una explosión en el segundo de la explosión. Como esquivarlas suspendidas, como partículas más o menos aceleradas o como células interconectadas que —de acuerdo a los mecanismos de la contienda o la mecánica cuántica— no existían hasta que impactaban en algún blanco y adquirían alguna forma, alguna belleza. Ideas que se le aparecían, todas, compuestas por fragmentos descompuestos. Con esa tipografía. Como si fuese el futuro imposible de un pasado que no había tenido tiempo ni lugar.

Y él ni siquiera leía nada nuevo.

No leía a autores jóvenes y voraces que —tan preocupados por su presente— ni siquiera imaginaban que su paso por el planeta y por la «escena literaria» sería breve y fugaz. Y, mucho menos, podían anticipar que en ellos mismos —en esa tan envejecedora novedad— ya residía el germen de su propia devastación. La efímera tersura era siempre el campo donde acababan acampando las arrugas duraderas. Pero, mientras tanto y hasta entonces, todos juntitos se dedicaban mutuamente sus libros (a ellos les importaban tanto más las dedicatorias que eran el presente y eran suyas que los epígrafes de otros proviniendo del pasado) para luego, por «diferencias estéticas» apenas disimulando a rencillas varias como celos profesionales o (des)amoríos, eliminar esas dedicatorias en las siguientes ediciones y cambiarlas por otras y...

Él ya no los leía, pero sí disfrutaba perversamente —con un cierto sadomasoquismo— de observarlos. Eran tan fértiles y productivos y prolíficos y publicantes. Y sí había leído los mensajes que, periódicamente, le hacían llegar muchos de ellos y ellas. Correos electrónicos. Su dirección de e-mail era tan obvia —nombre & apellido & arroba & co.— que todos tenían casi libre acceso a ella. Y así recibía constantes pedidos luego de un par de líneas de halagos huecos e inverosímiles. Y los escritores jóvenes —tal vez sintiéndose con derecho a ello, porque alguna vez él también había sido un escritor joven al que le había ido bastante bien siéndolo— le pedían *tantas* cosas.

Le pedían que leyese sus manuscritos inéditos tan indeseados como indeseables (dejándoselos en el buzón de su casa o en su casilla de correo electrónico sin previa consulta o pedido de autorización y aclarando en su presentación que «tengo pendiente leer tu prosa», sin importarles en absoluto subvertir así el orden natural y jerárquico de las cosas: que el más o menos conocido debía leer primero al absolutamente desconocido). Lo que lo llevaba a preguntarse si, por ejemplo, a los pediatras les sucedería lo mismo: niños depositados por sus padres a las puertas de sus consultorios, demandando revisión inmediata y gratuita y, por descontado, diagnóstico inmejorable. Y en alguna ocasión, cuando se lo cruzaban y le preguntaban qué le había parecido lo suyo, lo que le habían encajado, él primero había cometido el error de responderles que no leía inéditos de personas que no conocía ganándose así su odio siempre gratuito. De un tiempo a esta parte, sin embargo, había descubierto un método mucho mejor y más eficiente: se limitaba a decirles que lo de ellos era una auténtica obra maestra, algo tan bueno y superior que había optado por no seguir leyéndolo por miedo a bloquearse.

Y a los más nuevos y recién llegados los leía como desde cada vez más lejos en el tiempo y en el espacio. Los hojeaba de pie en alguna librería y se sorprendía (nunca se había sorprendido demasiado) con que lo que recreaban y era presentado como algo supuestamente innovador no fuese más —en especial lo de aquellos con pretensiones vanguardistas-transgresoras— que más de lo mismo de siempre. Y, en el caso de los locales, con el agravante de tener y llevar a sus espaldas lo más neo-post-meta-freak-moderno de toda la Historia (ese cuerpo extraño y único fuera del tiempo y del espacio conocido como *El Quijote*) convirtiendo sus afanes de novedad en torpes y casi desesperados berrinches. Todo añejado aún más y más rápido por las posibles permutaciones, en las portadas de sus libros y partidas de nacimiento y defunción, de firmas anticuadas y apellidos rancieros como Gómez-Aguirre-Fernández-Molina-Ríos-Galíndez-Pérez-González-Ruiz-López-Ramírez-Díaz-Hernández mezclándose y confundiéndolos a todos en su memoria (entre ellos se contaba una pareja de mediocres, alcohólicos ambos, padres de un par de niños zombificados por sus teléfonos, a los que él llamaba —uno de sus característicos buenos chistes malos— no Scott y Zelda sino Zeldo y Zelda).

Le pedían que les consiguiese editores para sus manuscritos.

Le pedían que les escribiese frases para las fajas de sus manuscritos próximos a editarse (alguno de ellos incluso llegaba a precisar que «no hace falta que se ocupe de la trama porque ya tengo un blurb sobre eso; preferiría que se refiriera usted a la calidad y originalidad de mi novela»).

Le pedían que después se los presentase en público, aunque ellos no lo hubiesen leído a él y mucho menos ido a sus presentaciones (porque de lo que se trataba era de que él los leyese y alabara a ellos).

Le pedían que se dejase tomar un selfie a sus lados.

Y le pedían fórmulas secretas y contraseñas confidenciales —eran tan infantiles— para acceder a premios y becas y viajes para ellos y no por o para sus manuscritos...

Y a él le conmovía su voracidad feroz y su constante actividad. Todos yendo de aquí para allá, rebotando con energía contra paredes hasta salir despedidos por puertas y escaleras que, pensaban, sólo funcionaban hacia arriba. Todos flamantes y completamente inconscientes de su obsolescencia programada (la misma idea de ser joven escritor implicaba que más temprano que tarde eso dejaría de ser una buena idea o una idea viable y sostenible; y que serían muy pocos entre ellos los que podrían hacer la transición a ser escritores a secas o, más difícil aún, firmar uno de esos libros de moda pasajeros como tormentas de verano o, prácticamente imposible, alguno de esos contados clásicos sin fecha de descatalogado) y de que, a sus espaldas, ya retumbaba el latido en la ecografía de una nueva generación de jóvenes escritores que muy pronto llegaría a su mundo para ocupar su sitio y declararlos caducos y trasnochados después de tanto trasnochar. Todos tan inconscientes de que la juventud era ese lugar desde el que siempre se salía y al que ya nunca se podría llegar y de que las acciones de la juventud cotizaban siempre y por inercia a la baja, cada vez más viejas, cada vez menos valiosas para quienes entendían a la juventud como forma de lo novedoso y de la pura promesa que difícilmente podría cumplirse. Todos ni siquiera imaginando que en un futuro más que cercano no serían otra cosa que participante carne de seminario académico donde se honraría una y otra vez a algún muerto inmortal (y por lo tanto imposibilitado de ofrecer y de contradecir con su versión del asunto) al que apenas habían leído cuando estaban tan ocupados más escribiéndose y contando que contando y escribiendo.

Mientras tanto y hasta entonces estaba claro que ellos y ellas habían nacido como escritores en una era diferente a la suya. Una era en que la vocación literaria había devenido más bien —o más mal— en una carrera literaria.

En su juventud no hubieron festivales, ni trofeos, ni subsidios, ni traducciones (traducciones para las que las editoriales solicitaban subsidios que jamás le concederían a él para escribir ese libro que ahora querían traducir), ni residencias, ni solicitadas sentidas o manifiestos históricos a firmar como si se tratasen de álbumes de autógrafos donde codearse y hacerse zancadillas, ni listas de «mejores escritores menores de 39 años» (y él siempre se preguntaba cuándo alguien por fin se atrevería con una lista —mucho más interesante y más arriesgada— de mejores escritores mayores de 40 años), ni cuentos publicados on line que devenían en febriles «fenómenos virales» y enseguida se traducían en adelanto millonario por primer libro que, claro, nunca se vendía tanto como se había anticipado y que acababa generando una cadena de despidos editoriales y una suspensión de futuras contrataciones hasta nuevo aviso. Ni siquiera

había entonces lectores salvo ellos mismos —los escritores de su generación por completo ignorados por los de la generación anterior— encontrándose en bares para batirse en duelos felices y desesperados.

Aunque en algo sí se parecían los de ahora a él: casi todos habían decidido no tener hijos (a lo sumo, él había coqueteado con la idea de algún álder-hijo, como lo había sido Martin Amis para Saul Bellow; un hijo-fan a elegir entre todos aquellos que lo elijan: el más talentoso y el más guapo pero, atención, que nunca fuese más inteligente). Pero ahora no se tenían hijos por motivos diferentes: él no quería ser padre mientras que ellos querían ser hijos para siempre. Ser hijos de sí mismos —en lugar de tener hijos que les obligaran a perderse alguna invitación a algún festival— para así malcriarse hasta la edad en la que volverían a usar pañales de tamaño XL y andarían arrastrándose por ahí, ya no a solas sino solitarios.

Y él podía incluso llegar a entender todo eso del poliamor como coartada supuestamente liberadora que no era otra cosa que la manera cool de repartir el amor por alguien entre muchos para que así jamás superase en voltaje e intensidad al amor propio que sentían por ellos mismos. Y que así el amor impropio no importunase la concentración en su camino hacia la fama y al que todos los amasen (o, lo que era casi lo mismo por estos días, el convencerse de que eran famosos y que todos los amaban porque eso les respondía la pantallita, pantallita mágica de sus teléfonos que no dejaba de decirles que eran los más hermosos y talentosos y que Blancanieves era un relato a cuestionar porque el Príncipe Azul no le pedía permiso antes de besarla y despertarla y estaban todos esos enanos que la explotaban laboralmente y...).

Y al principio, a veces, él hasta intentó ayudarlos.

Y ofrecerles consejos y contactos (en ocasiones, tenía que admitirlo) en busca y a cambio de algún tipo de atenciones cuando ellos estaban involucrados en algún comité editorial o hasta de intercambio carnal con algunas de las no necesariamente más talentosas pero sí tan bellamente descriptas y tan buenas aspirantes a malas escritoras.

Pero lo que en verdad más le enorgullecía era el que lo buscasen a él como mentor y no a alguien como IKEA. Hasta que comprendió que lo querían a él porque —pensaban— él había *descubierto* a IKEA y había contribuido a convertir a IKEA en lo que IKEA hoy era (y, además, ahora *también* era «El Hermano de Penélope»). Lo querían a él para que los transformase mágicamente en IKEA. Querían a Merlín porque querían empuñar a Excalibur y ser los regentes de Camelot. Pero nada les interesaba menos que ser ese hechicero hechizado, enamorado y durmiente y yaciendo en Brocéliande. No les atraía la magia auténtica sino el épico truco. Y, por supuesto, nada sabían acerca de la decadencia y caída de la leyenda y del reinado, porque nada habían leído sobre el asunto y apenas habían visto la festiva adaptación de Disney o esas recientes

y absurdas y digitalizadas adaptaciones que se detenían siempre en el momento de máxima gloria artúrica.

No les importaba el pasado.

Y el futuro era la semana que viene.

Vivían en un presente de ambiciones y cálculos y conjuras donde todo eran premios y agentes y traducciones y becas y hasta medallas aristocratizantes.

Y él no podía culparlos por ello porque habían nacido así: programados para eso, con una app en sus discos duros que él nunca había tenido. Porque era verdad que todo eso estaba ahí a su disposición y en sus nombres. De nuevo: nada de eso había existido cuando él había empezado. Ni siquiera la noción de «escritor joven» —que el éxito de su *Industria Nacional* contribuyó a formular— porque no era necesario pensar en ello y porque no lo pensaban los gurúes del marketing editorial. Porque por entonces los grandes escritores —que además vendían mucho— aún seguían siendo jóvenes y desbordaban energía y proyectos que iban de la gran novela continental al manifiesto utópico planetario.

(Y de nuevo, recordaba que por un tiempo él, con ojos de alquimista, leyó lo que le enviaban todos esos voraces recién llegados con un cierto interés, pensando que podía llegar a resultarle de alguna utilidad. Uno de ellos a quien nunca conoció —«tu fan más fan»— día a día le enviaba links a toda mención de su nombre y obra en la Red. Y sí: de tanto en tanto él sucumbía a la tentación de caminar sobre esas arenas movedizas. Y hacía click sobre esas letras y números azules. Y se hundía hasta la cintura en fango o en gelatina para enterarse de qué decían de él los que aún lo seguían y los que nunca habían dejado de perseguirlo. Y lo hacía hasta con alegría y con la esperanza de descubrir, en ese torbellino de mierda, a algún ser noble. A alguien que no necesaria y obligatoriamente ya fuese en sus inicios un escritor «como la copa de un pino» —expresión para él primero extranjera y luego local de la que él se había apropiado y reescrito «como un llamarrayos de un rascacielos»— pero sí, al menos, un lector con las raíces de un baobab. Y le sorprendió un poco y enseguida nada el que estuviese tan claro que el influjo autorreferencial de la nueva generación de narradores —formándose y deformándose en las pistas de entrenamiento que eran las redes sociales— había hecho estragos y deforestado buena parte del paisaje. Eso de que casi todo primer libro en los últimos tiempos fuese sollozantemente autobiográfico y todo eso y no como en otros tiempos en los que lo autobiográfico en las obras debutantes no solía ser más que el festivo terreno fértil en el que sembrar semillas exóticas. Ahora no, ahora ya no. Ahora se imponía la necesidad de contarse por encima de las ganas de contar. Más *alert-ego* que *alter-ego*. Todo lo de estos cronistas crónicos venía o llegaba apoyándose o trepándose a los hombros de muertes de familiares o en suicidios de amigos o en males

físicos que siempre eran algo muy terminal o muy exótico y jamás en nada tan común entre los escritores como las hemorroides: acaso el *grand mal* literario por excelencia. Aquella plaga —*ofalím* en hebreo; pero que los pudorosos correctores del Antiguo Testamento prefirieron diagnosticar como *tejo-rím* o tumores que no tenían por qué residir en el ano— con la que Dios castigó a los filisteos: categoría ésta que también servía para calificar a las personas de escasa sensibilidad artística y espíritu muy vulgar.)

Así que, ahora, él ya no les contestaba y borraba sus mensajes sin leerlos. Y se preguntaba cómo era posible que el canal de la *National Geographic* no les hubiese dedicado aún a todos ellos un documental de esos que solía dedicar a tribus extrañas cubiertas de tatuajes (y, sí, muchos de ellos se tatuaban citas famosas en la nuca o rostros de escritoras y escritores en los hombros para así sentirse todavía más literarios; para afirmar en reportajes que ellos y ellas no sólo ponían la mente sino también el cuerpo a merced y disposición del arte). Pocas veces había conocido una especie más ambiciosa en el sentido más amplio de la palabra: lo querían todo y, entre todo lo que querían, lo que menos parecían querer era escribir. Lo que casi nada parecía importarles era la ambición de la obra, lo que más les importaba por completo era la codicia de la vida. Y parecían no haber comprendido el por qué —no era casual— en las últimas páginas de *Fahrenheit 451* esos memorizadores de libros se dedicasen sólo a la preservación de obras de ficción y no a la de las biografías de sus autores. Sí: al final —si todo iba muy mal para que fuera inequívocamente evidente lo que siempre había estado y debería seguir estando muy bien— quedaría el consuelo de que a los lectores les interesaban más los personajes por delante de las personas que las personas detrás de los personajes.

Ahora (un poco avergonzado de sí mismo; porque en sus inicios había despreciado a todos esos narradores consagrados que decían sólo releer a los clásicos) él tan sólo se dedicaba a escritores por lo general muertos y lejanos en el tiempo y en el espacio. O, mejor dicho, toda su atención estaba puesta y dispuesta en y para libros vivísimos, inmortales. Libros que —con el paso del tiempo— se habían convertido en los autores de quienes los habían escrito. Libros de escritores de esos a los que se leía y de los que ahora no se hablaba demasiado. Y que, menos aún, se hacía referencia a ellos a través de una pantalla para fascinación de lectores que ya no leían mucho, pero a los que les gustaba tanto que esos llamados *booktubers* de dicción y sintaxis raras les parloteasen de libros actuales y más bien efímeros e instantáneos durante cinco o seis minutos y haciendo mucho ruido y con voz aguda y ojos de pupilas turbias y dilatadas.

Y él cada vez pensaba más —lejos de la práctica, instalado en la teoría, furioso como sólo suelen estarlo quienes ya sólo teorizan— en este tipo de cuestiones. Nunca se sabe más y mejor de

algo —de un oficio o de un amor— que cuando se deja de practicarlo. Entonces sólo se puede más o menos recordar cada vez mejor pero, también, cada vez menos parecido a como, sí, *en realidad* fue y sucedió todo aquello y todos éstos.

«Inventar» era un divino verbo bifronte donde se fundían los rasgos del soñar y del recordar.

Recordar era como releerse pasándose en limpio pero enturbiando lo que no se deseaba ver (después de todo mentir es una forma de desear) y a la vez aclarando aquello que en principio apenas se intuyó.

Recordar era como leerse sabiendo lo que iba a pasar pero, aun así, siempre dispuesto a la sorpresa y al asombro de descubrir párrafos y escenas que en su momento se pasaron por alto o por lo bajo o por los costados.

Y escribir era recordar para adelante y leer era predecir hacia atrás.

Cuando se leía —como atravesado por un proyectil a quemarropa que abre un tercer ojo con el que de pronto se ven tantas cosas hasta entonces invisibles— se recordaba algo que no había sucedido pero que, de pronto, sucedía. Algo que a partir de ese momento es y era algo que tuvo tiempo y tuvo lugar. Algo que se podía recordar pero que también —si había suerte o si se lo merecía— jamás sería olvidado.

Y para quien escribía eso que otros leían, la situación era aún más complicada: todo le sucedía primero y lo escribía después, aunque no le hubiese sucedido a él. Pero si se le había ocurrido era algo que le había ocurrido.

De nuevo: no era una vida sencilla.

El más grande y jamás superado investigador del asunto —su héroe, otro de tantos— había sido Marcel Proust. Judío, sí, pero también El Gran Resucitador.

Proust entendiendo a El Pasado como religión en la que creer, porque allí no se moría nunca, porque siempre volvía y se volvía allí.

Proust como aquel que había conseguido escribir una obra no en la que irse a vivir —lo que de por sí no era fácil de lograr— sino algo mucho más complejo y admirable: una obra que se venía a vivir con uno.

Proust (de quien había aprendido y comprendido que lo realmente interesante no era la autobiografía como ficción sino la ficción como autobiografía) lo había tenido muy claro y se había sabido sabio aunque todos los considerasen un petimetre frívolo. Quienes lo conocieron y decían haberlo padecido jamás hubiesen imaginado que su Combray acabaría rebautizando a Illiers (la ficción imponiéndose a la realidad como no-ficción), que su rostro adornaría camisetas, y que su nombre sería motivo de guiños metaficciones tanto en la ardiente

mirada de Vladimir Nabokov como hasta en los ojos gélidos de una de las más asexuadas Bond Girls de nombre Madeleine Swann.

Y, claro, nada de lo que de pronto era para siempre había sido así por un momento: la famosa madeleine en verdad había sido un pequeño pedazo de pan tostado, y desde ahí, desde esa taza, hasta el infinito y más allá y volver para siempre cambiado por las radiaciones espacio-temporales. El truco pasaba por explayarse a lo largo y ancho y por cambiarse a uno mismo viviendo todos los tiempos al mismo tiempo (algo parecido había sentido él al escuchar la música y al leer por primera vez la letra de la muy proustiana y multitemporal «Tangled Up in Blue» de Bob Dylan) y no por conformarse con el acto breve y fácil de la radiografía cotidiana de los días sintetizados torpe y apresuradamente. Días (de)formados en línea y on line. En ese sitio sin mapa pero en todas partes donde cualquiera podía volverse mundialmente famoso por un rato luego de pagar el precio al alcance de todos de hacer el ridículo cayendo adrede por escaleras o filmando a su gato o a su bebé o a su bebé estrangulando a su gato o a su gato absorbiendo el último aliento de su bebé. Gatos y bebés muy caros; de esos que parecían haber sido momificados por egipcios antiguos, pero aun así vivos y maullando y gimiendo frente a las cámaras. Lo adorable degradado a adorado. O viceversa. Todos allí —incluyendo al invisible que los grababa— para que otros inepta y velozmente los leyesen y los vieses y los comentasen. Y les dijese lo mucho que les gustaba con un pulgar en alto antes de pasar a cualquier otra cosa de cualquier otro, con el tiempo disolviéndose sobre sí mismo y perdiendo el tiempo.

Y cuándo fue que la gente había decidido preferir volverse «famosa» por ser increíblemente estúpida antes que no ser famosa y ser una persona normal, se preguntaba él.

Y Proust lo explicó (Proust explicó la forma noble del síntoma siempre y cuando se lo narrara con nobleza; ese deslizarse de un momento a otro como si se tratasen de sucesivas pantallas) antes de partir a la búsqueda de lo extraviado. Preparándose para salir a la caza de los modales y modas de una época que se había dejado ir. Época que Proust se proponía recuperar, haciendo Historia con historias, mientras no dejaba de fotografiarse para salir siempre con cara de bobo y palidez lunar o posaba para ese vampírico retrato al óleo con una embriagante orquídea creciendo en su ojal para ya nunca marchitarse.

Había escrito Proust: «Llega el día en que comprendemos que el mañana no puede ser diferente al ayer dado que el ayer es de lo que se compone el mañana».

O algo así.

No tenía ahora el libro a mano para echarle un ojo.

Lo que sí tenía era un reloj que se compró hace tantos años.

Uno de esos relojes «como los de antes» y que de tanto en tanto se detenían y a los que había que darle golpecitos en el cristal de su esfera, como llamándoles la atención para que siguiesen

haciendo pasar el tiempo y marchando hacia el frente que nunca se alcanzaría pero, aun así, recibiendo disparos y sufriendo heridas a lo largo de trincheras hundidas y campos alambrados. (Uno de esos relojes que todavía no habían saltado de muñecas a teléfonos despreciando las agujas analógicas que, leyó hace poco, habían sido retiradas de las paredes de las escuelas porque muchos de los alumnos, cada vez más, ya no sabían cómo leerlas. Y porque entonces se estresaban mucho durante los exámenes al no saber cuánto tiempo les quedaba para responder todo eso que no sabían, que no podían recordar. Porque su capacidad para recordar había sido atrofiada por servidores y buscadores que, en realidad, los habían convertido en extraviados sirvientes. Alumnos como esos que alguna vez lo miraron —cuando de tanto en tanto se había arriesgado a dar una clase en algún posgrado «creativo»— como si él estuviese loco o fuese un ser de otro planeta mientras les comentaba que, en las aristocráticas novelas del siglo XIX, los nobles les pagaban a un empleado especial, a un llamado *clockman*, para que fuese a sus casas una vez por semana, por lo general los viernes, y entonces calibrase y pusiese en hora todos los muchos relojes de la casa funcionando sin problemas ni necesidad de «actualizaciones» desde hacía décadas en habitaciones y salas y salones. Y entonces les explicaba que la presencia de estos personajes muy secundarios de las novelas tenía la primaria importancia de, muchas veces, situar y fijar las acciones en un tiempo que, en ocasiones, se les escurría y escapaba tanto a los personajes que no se sabían leídos por sus lectores. Y les contaba también que había sido así como Vladimir Nabokov había detectado la diferencia de los tiempos —aunque *transcurriesen* juntas— de las parejas simultáneas de Anna/Vronsky y Kitty/Levin en *Anna Karenina*; insinuando así que las diferentes clases de amor —feliz o trágico— aceleraban o lentificaban las acciones. Idea que Proust, después de Tolstói y antes de Nabokov, haría explícita al postular que «el tiempo de que disponemos cada día es elástico; las pasiones que sentimos lo dilatan, las que inspiramos lo encogen y la costumbre lo llena». De ahí que —les explicaba a sus alumnos que le parecían cada vez más irreales— el que *Anna Karenina* no fuese una novela tan realista como se pensaba ayudaba a que se la pudiese considerar, como la consideraba Nabokov, la mejor de todas. Siempre y cuando —pensaba él y así se lo comentaba a sus alumnos— se ignorase ese pequeño «defecto» de que, sobre el final, no apareciese Pierre Bezújov para salvar a la trágica heroína rescatándola de las vías del tren. Y, por supuesto, ninguno de los asistentes entendía este chiste malo y tolstoiano y suyo. En cualquier caso, estaba más que claro que sus muy ocasionales alumnos —cada vez más esporádicamente lo invitaban a esos «prestigiosos másters» que pagaban muy poco— preferían vivir en una época en la que el reloj era una de las tantas funciones de un teléfono que ellos mismos debían ajustar y cambiar por un modelo nuevo casi cada

año. Y así sin siquiera ponerse a pensar que *tampoco* era muy productivo pasarse varios años de la vida siguiendo semana a semana los giros de unos dragones por cielos de reinos con nombres absurdos. Y, en cambio, sentirse con pleno derecho a contemplarlo con cara de «así que nada más que para esto sirve leer toda una vida y escribir unos cuantos libros: para mencionar tonterías sobre relojes viejos». Y, sí, *esto* era él, para ellos, mirando su reloj, preguntándose cuántos minutos largos como siglos faltaban para el fin de la clase a los sin clase: algo viejo y pasado de moda.) Y así miraba a su reloj —que aún no había muerto y al que no hacía falta actualizar todo el tiempo— al que había comprado de paso por Illiers, pueblo a poco más de cien kilómetros de París. Lugar que, en 1971, había sido rebautizado como Illiers/Combray en honor al niño más ilustre que jamás había disfrutado allí de sus vacaciones.

Había llegado a Illiers/Combray un tanto decepcionado —última escala en un peregrinaje proustiano— luego de haber entrado y salido del 102 del boulevard Haussmann, cerca del Arco del Triunfo. Allí estaba el departamento en el que Marcel Proust se había encerrado en una habitación recubierta de planchas de corcho para recrear su universo. Lugar que ahora era las oficinas de un banco donde los empleados levantaban la vista hastiados por la visita de los turistas mientras un guía mostraba unas fotografías plastificadas para que se «viera cómo había sido todo». Guía que, a los pocos minutos y señalando la salida, obsequiaba una madeleine de factura casi sintética y envuelta en plástico y tan poco proustiana extraída de un carrito con ruedas de esos que se utilizan para trasladar expedientes. Él, al menos, quiso ingerirla allí mismo. Y se la metió entera en la boca y casi se atraganta y no sintió absolutamente nada. Ninguna epifanía.

Así que se dirigió a la oficina de turismo más cercana e hizo averiguaciones acerca de cómo llegar a Illiers/Combray. Y —temiendo lo peor pero en cualquier caso necesitando un antídoto para la anterior frustración— una vez allí no hubo decepciones.

En Illiers/Combray (que para él enseguida fue Combray/Illiers) todo era como debía ser, como había sido y siempre sería. La iglesia y el camino dividiéndose en dos en el bosque cercano, rumbo a Swann y rumbo a Guermantes. Y la casa histórica donde se compró su reloj y recuperó, asombrado, el mismo olor de la casa de sus abuelos maternos en Canciones Tristes (su *village green* perfectamente preservada, ese color de tierra en el aire suspendida a través de árboles sagrados más altos que catedrales, el olor a luz de *vitreaux* atravesando las ramas de esos pinos) al mismo tiempo que, a su lado, una anciana turista india exclamaba «¡Grandma Anjali!» con los ojos llenos de lágrimas y una sonrisa de esas que sólo se tienen a los siete años.

Allí —estaba claro— todos habían llegado para poder volver.

Allí, la casa que alguna vez había sido la de la Tía Léonie del libro y ahora era el Musée

Marcel Proust/Maison de Tante Léonie donde convivían autor y personaje. Y él había pensado entonces, frente al cartel de entrada al pueblo donde se leía «Illiers — Combray/Le Combray de Marcel Proust», si alguna vez un escritor había llegado más lejos y más alto que eso. Y seguro que no: no era común conseguir que la geografía de todos mutase a la propia geografía. Y que la propia habitación infantil deviniese pieza de museo. Y que alrededor de la casa todas las panaderías compitiesen entre ellas por cuál de todas vendía la auténtica madeleine que hacía viajar en el tiempo y en su búsqueda. (Aunque a él el título de la novela de Proust siempre se le antojó incorrecto, impreciso: el tiempo nunca se perdía porque estaba en todas partes, ahí, tan inamovible como el monolito en *2001: A Space Odyssey*. Los perdidos eran, en cambio, todos esos primates —los hombres y mujeres— dando saltos a su alrededor y gimiendo y gruñendo y tocándolo con reverencia. Los perdidos eran ellos. El tiempo no pasaba, los que pasaban eran aquellos quienes lo rodeaban sabiéndose acorralados y preguntándose qué hora es, cuánto falta, qué sucedió y qué no sucederá.)

Y ahí, en la casa-museo o en el museo-casa, el reloj. El reloj que vio en una de las vitrinas de la tienda de souvenirs del lugar era una edición limitada con esfera blanca y sin números y —en un círculo concéntrico con letra cada vez más pequeña a medida que la espiral se iba cerrando sobre sí misma— aquella primera línea de *À la recherche...* donde se anunciaba que cada vez se iba a la cama más temprano, pero no para dormir sino para recordar.

Igual que él, pero en absoluto parecido. Eso era lo único en lo que podía sentirse igual que y a Proust, pensaba.

En el irse a la cama temprano.

Pero, una vez allí, mientras Proust recordaba a su familia y a su tiempo, él no podía sino recordar todo el tiempo a su familia.

Y en alguna parte había leído (o lo había escrito, ya le daba igual) que toda ficción literaria respondía a dos motivos básicos y se podía sintetizar en dos movimientos: la familia y el viaje.

Y en ocasiones —como había sido el caso de su inflamable y finalmente flamígera hermana Penélope— se viajaba para huir de los familiares.

Ahora, él, en su memoria, emprendía el justiciero trayecto de vuelta hacia donde nunca había estado y recordaba aquello que había subrayado una vez en una novela de Richard Powers en cuanto a que sólo existían dos historias posibles: las dos más antiguas y elementales; las únicas dos que cualquiera leería; la del futuro llegando para moler a golpes al pasado o el pasado arrojándose para estrangular al futuro.

Ahora —de atrás hacia delante y de adelante hacia atrás— avanzaba retrocediendo.

Ahora iba rumbo a los Karma: otra familia que —por vía de Penélope— también era un poco la suya.

Penélope había vivido y huido de allí embarazada de un modo un tanto poco habitual. Y había tenido un hijo de un Karma en coma al que, antes de su fuga, había asfixiado. Nadie podía negar que se trataba de un material rebosante de posibilidades.

Y él había tenido un libro entre paréntesis (de nuevo y otra vez, un libro por encargo, un libro sobre México D.F.) en el que su familia protagonista se había inspirado libre y directamente en los Karma.

Y él nunca había pasado por allí, por Abracadabra, por Monte Karma, con los Karma. Pero aun así (y a diferencia de lo que sucedía con los románticos de los siglos XVIII y XIX, cuando todo viaje resultaba en un libro casi inmediato acerca de ese viaje del que no había demasiada evidencia salvo souvenirs sueltos para que ese viaje no se olvidase) él recordaba ese sitio y recordaba a ese clan a la perfección. Porque él los escribió y los leyó mientras los escribía. En ese libro suyo, hace tantos años, con una secta familiar enloquecida y enloquecedora que no era otra que la familia política de Penélope.

El libro que —instantáneo y fragmentado y momentáneo— escribió en México y terminó un Día de los Muertos (preguntándose cómo era posible que no existiese un Día de Sentirse Casi Muerto) mientras por las calles lo perseguían niños pidiéndole dinero para comprarse calaveritas de azúcar que se disolvían en la boca (y él con tantas ganas de patearles las calaveritas a esos niños de voz insoportable y especialmente entrenados para la tortura de turistas). Niños quienes finalmente lo alcanzaron y lo dejaron sin monedas cuando se detuvo a comprar un periódico local en un papel amarillo y casi translúcido, como si hubiese sido impreso en piel de párpados. No pudo evitar llevárselo al leer en la primera plana —junto a una ilustración en la que se veía a un grupo de gente mirando al cielo con terror expectante— el formidable y mayúsculo titular «GRAN COMETA Y QUEMAZÓN: EL MUNDO SE VA A VOLVER TODITITO CHICHARRÓN». Y, más abajo, la información de que «¡El mundo se va a acabar! ¡Nos vamos a tostar irremisiblemente! ¡Qué a tostar! ¡Ya quisiéramos! ¡A volvernós ceniza! Un gran astrónomo de Europa lo ha predicho últimamente. Esta catástrofe horrorosísima la va a anunciar el cometa gigantesco que aparecerá en estos días. Este astro malévolo que chocará con la Tierra haciendo mil averías por...». Y la noticia estaba acompañada por otro dibujo casi caricaturesco en el que el cometa aparecía representado como un hombre colosal y envuelto en resplandores cósmicos y en caída libre. (Un hombre meteórico al que la Luna le sacaba la lengua y, viéndolo, él se dijo: «Algún día yo quiero ser exactamente así». Y, tiempo después, así pensó que sería si conseguía fundirse en una danza de hadrones en su acelerador de partículas suizo: ser un Shiva

aniquilador.) Y demoró unos minutos en comprender que lo que había comprado no era un periódico de ese día sino una de esas reproducciones de las antiguas páginas ilustradas por el catastrófico y esquelético José Guadalupe Posada para las noticias de finales del siglo XIX que se vendían en los puestos de revistas y librerías de los alrededores de El Zócalo. Y lo recortó y lo dobló con cuidado y lo guardó (junto a una ficha en papel cuadriculado de una novela inconclusa y a una página de revista imposible de leer en su totalidad) y lo utilizó a partir de entonces como marcapáginas al azar en sus sucesivas e indomables ediciones de *Ada, or Ardor*.

Y entonces él —a quien la idea de que su Apocalipsis personal fuese cosa de todos se le había antojado atractiva y hasta justiciera— se puso a llorar a carcajadas y a reírse con lágrimas. Y así volvió al hotel a seguir escribiendo su fin del mundo en la última sección de esa novela por encargo.

La escribió como en un trance y vaciando botellas de mezcal y mordiendo gusanos ahogados. En una habitación de hotel de la que apenas salía por las noches —larval y casi reptando por las calles serpenteantes del D. F.— para, como si tuviese cien pies, buscar más gusanos y más botellas a una mezcalería cercana, en lo que alguna vez había sido un garaje. Un lugar donde acelerarse o chocar atendido por la segunda mujer más hermosa del mundo —su nombre era Pupa, le dijo con el aleteo de una sonrisa— vistiendo una camiseta que parecía pintada directamente sobre su torso desnudo y en la que se leía «No Seas un Capullo: Sé una Mariposa». (¿Y cómo es que no se ofrecían botellitas de mezcal en los minibares o en los periplos voladores a través de *wormholes* y en las que los gusanos parezcan gigantes como kaijus?, se preguntaba.) Y alguien en la mezcalería cantaba en náhuatl «Ça tontemiquico ahnelli tinemico in tlpc ye antle nel o tic ytohua nican temictli». Y él —al cuarto o quinto vasito alto y delgado— ya entendía todo de esa lengua que no era lengua muerta sino lengua que le sacaba la lengua. Lengua que le hablaba con un sonido como de chapulines más sagrados que escarabajos, frotando sus patitas de atrás que, a diferencia de a las cucarachas, nunca les faltaban. Y él traducía y canturreaba «No es verdad... No, no es verdad... Que venimos a vivir en la Tierra... Venimos aquí nada más que a soñar... Venimos nada más que a dormir... Nada de lo que decimos aquí es real... Es un sueño...». Y él se decía que esa no podía sino ser la voz del dios colibrí Huitzilopochtli: el resucitador de fieros y emplumados guerreros aztecas convertidos en esos pajaritos como los que ya él sentía *cómicamente* dando vueltas alrededor de su cabeza y de sus botellas, a la caza de esos gusanos nadando en alcohol. O, tal vez, fuese Tepoztecatl, apenas uno de los cuatrocientos centzontotochtin: dioses conejos espíritus menores y protectores de los borrachos siempre entre el sueño y el despertar. Y él volvía a decirse que, puestos a creer en algo, jamás comprendería el éxito del monoteísmo frente al tanto más divertido y variado politeísmo. Ese sitio tan amplio donde casi había un inmortal para cada mortal; maniobra ésta que el Vaticano

luego había intentado emular torpemente con la profusión de santos y la multiplicación de la Virgen María como si se tratase de panes y de peces. Contra eso —contra esa alegría sacra y supuestamente pagana aunque tan sólo mucho más vintage y con mejores efectos especiales— habían luchado por esas calles que alguna vez fueron canales Cortés y sus descortesos frailes pensando en que habían vencido. Pero no. Los dioses antiguos continuaban aleteando en el aire pesado de neones rotos y tufos a comidas sincréticas de esa ciudad sin límites de la que se reían los mapas siempre movidos como en un terremoto perpetuo.

Y así, entonces, él no se encomendó a Dios sino a los Dioses.

A todos esos dioses antiguos tanto más atractivos que los modernos dioses en singular: siempre ausentes y prometiendo regresos que nunca se concretaban o hasta contrayéndose sobre sí mismos para dejar más sitio al hombre y aun así en lo más alto del Hit & Faith Parade. Pero lo único más o menos místico y épico que acudió en su auxilio fue un gordo embutido dentro de un despojado traje de plástico roto que pretendía en vano ser el de Iron Man y tocado con un sombrero de charro de cuyo cuello colgaba, sobre una panza divina, una batería de automóvil con dos manijas. El hombre le había ofrecido «voltitos» para «curarle la cruda» y que así pudiese seguir bebiendo como si recién comenzase. Y él se agarró con fuerza a esas manijas y sintió al fantasma de la electricidad aullando en los huesos de su rostro y corriendo por su cuerpo hasta cantarle en el cerebro —acompañándose de un tumulto de trompetas doradas y de guitarrones caoba— eso de «Que te vaya bonito».

Y así, bonito, se fue de ahí: ya bien alto y —con inmensa nostalgia invadiendo su pensamiento— tan lejos del suelo donde había nacido.

Y así, antes de subir a su cuarto, una canción y una última escala en el bar del hotel donde mezclar —mix y mixteca— lo anterior con lo que siguiera. Su Noche Triste, su Noche Tristísima, sí. Y allí alcanzar ese estado de (des)gracia en el que —desértico y con jet lag— otra vez sentía como si recordase todo al mismo tiempo y como si el tiempo estuviese tan *tangled up in blue* y no pasase aunque no por eso dejase de suceder. Como si esos proverbiales y nunca comprobados últimos segundos de vida en los que todo lo que se vivió desfilaran frente a los ojos. Pensando en que cabía también la posibilidad de que en realidad lo que se reviese en el momento de morir fuese todo lo que *no* se vivió, todo lo que pudo haberse vivido de haber tomado las decisiones correctas. Y de que *eso* fuese el infierno o el purgatorio o el cielo o los tres estadios al mismo tiempo, y que todo se expandiese hasta adquirir la parsimonia indolente de los siglos. Seguro que los budistas zen tenían un nombre para esa condición. Algo comparable al «ya estar muerto» del bushido de los samuráis antes de lanzarse a la batalla, sin importarles caer en combate; porque estaba muerto quien peleaba y, por lo tanto, se era invencible. Algo *así*, pero en versión ética y para guerreros que salían corriendo y, llenos de sake, sacaban sus katanas viendo doble y convencidos de que se enfrentaban al doble de enemigos. ¿Lamarlo *barshido* tal vez? ¿Algo que

les sucedía en los bares a aquellos que pedían otra vuelta (esa vuelta que nunca podía contabilizarse con exactitud, pero que era siempre matemática y precisamente la vuelta de más) haciendo equilibrio casi gimnástico sobre la barra y ya pensando en cosas como que el barman se parecía demasiado a Peter Lorre pero en versión latina? ¿Volver a Japón para averiguar si existía algo parecido?

(Estaba traducido allí. Tan sólo uno de sus libros. Y, si Andy Warhol había postulado aquello de que en el futuro todos serían famosos por quince minutos —fracción temporal que había mutado, cortesía de las redes sociales, a un ahora todos serán famosos para un mínimo de quince personas—, lo cierto es que en Japón, contradictoriamente, todos pero absolutamente todos tenían un club de fans aunque no lo supiesen. Había estado en Japón, una vez, por unos días —por unos fragmentos, instantes, momentos—, para presentar su libro y dar una conferencia. Y en Tokio —durante una epidemia de mosquitos peligrosos, los jardines del palacio del Emperador cerrados a los visitantes por temor a epidemias— había visitado esa estación de metro. La estación Shinjuku de la Chuo Line, la línea favorita de los suicidas que acaso entendían al suicidio como un superpoder a utilizar una única vez en la vida y en la muerte. El trazado curvo de esa estación impedía el poner esas puertas/barricadas para evitar a los saltarines. Estación en la que, como forma de protección casi mágica, las paredes habían sido recubiertas de espejos para que los muy deprimidos o muy eufóricos se contemplasen allí y recapasen un poco antes de tomar esa definitiva decisión. Aunque él había pensado que si verse así y ahí, reflejados en toda su derrota o desesperación, no podía sino conseguir otro efecto que el de terminar de convencer de que ya nada tenía sentido salvo dar un paso al frente y abajo. Y, allí, en el borde del andén, él había puesto cara de suicida —cara que le salía cada vez mejor— y había inclinado ligera y reverencialmente su cuerpo, para ver si los otros pasajeros lo miraban preocupados o se ponían nerviosos. Pero no, para nada. Tal vez hubiese sido diferente de haber sabido ellos que él era el hermano de Penélope a quien, por supuesto, adoraban en Japón más que en ningún otro rincón del universo... Y en Japón los sushi-chefs sí lo miraban fijo primero —como si le diagnosticasen las necesidades de su apetito y paladar— y le servían nada más y nada menos que lo que ellos querían servirle y se negaban a volver a prepararle algo que a él le había gustado mucho. Y hasta había conversado con un gato que le maulló en japonés y, por lo tanto, no entendió nada de lo que le dijo, pero estaba seguro de que *algo* muy importante le había dicho. Probablemente le había explicado el para él inexplicable misterio de por qué en todos sus dibujos animados y cómics manga los japoneses tenían los ojos tan redondos y tan

abiertos. Y en Tokio él había experimentado un terremoto en una oscilante librería en el piso dieciséis de un edificio. Librería y edificio de los que había sido evacuado entre risitas y reverencias por las escaleras mientras él corría y bajaba pensando en que su vida era un sismo que no dejaba de replicarle y en que, ah, no estaba seguro de que le conviniese a su salud mental el sentir durante esos pocos días que se había ido a vivir a una novela de Haruki Murakami, pensó entonces.) Suficiente tenía ya, pensó ahora, con su telepática vaca verde. (Aunque más de uno de sus críticos —como elogio o como condena— en alguna oportunidad hubiese relacionado las invocaciones a Ella en lo suyo con esas mujeres fantasmagóricas a las que el japonés no paraba de mirarles/describirlas las tetas... Lo cierto es que a él Murakami nunca le había interesado demasiado salvo ese muy breve pero inmenso relato en el que —si no recordaba mal— una pareja de jóvenes se descubrían perfectos el uno para el otro y, por lo tanto, decidían olvidarse a sí mismos para así poder volver a experimentar el milagro del encuentro pero... De igual manera, él había sentido desde su primera visita que su lugar en el mundo era Manhattan. Y volvía a sentirlo cada vez que se reencontraba allí. Pero ya no tenía fuerzas ni dinero para quedarse en Manhattan, en su sueño irrealizado de juventud. Esa Manhattan donde el Central Park ardió por cuarenta días y cuarenta noches luego de que un imbecil intentase captar «el sonido perfecto de hojas de árbol ardiendo para un AMRS a colgar en mi Facebook» y los empleados de la librería The Strand ya no eran lo que alguna vez había sido y le ordenaban, casi despóticos, si podía deletreaerles Nabokov para buscarlo en sus bases de datos y él les contestaba que «Puedo pero no debo». Y París —donde más y mejor lo habían querido como escritor— estaba ahora muy ocupada luchando contra los cada vez más numerosos y terroríficos narradores del terrorismo islámico. Esos individuos para él tan confundidos. Porque ¿cómo alguien podía soñar y desear un Paraíso como ese sitio donde esperaban setenta y dos vírgenes? ¿Quién en su sano juicio podía anticipar placer alguno en la supuesta recompensa de tener que iniciar a tantas inexpertas cuya edad y aspecto físico, además, nunca se precisaba? ¿No sería tanto más gratificante que tan sólo aguardase, como mucho, un trío de las más ardientes y fogueadas y bellas cortesanas para entonces ser sacudido como jamás se fue sacudido? En cualquier caso, ahí estaban todos, midiendo el tamaño de Allah, reuniéndose en tertulias masivas todas las noches de luna llena, en los bajos fondos del cráter, donde alguna vez había estado el Louvre.) Pero todo eso estaba muy lejos de México en cuya costa del Pacífico, sospechaba él, se tomaban vacaciones los monstruos mutantes y japoneses cuando no estaban pisando pagodas y centrales atómicas o luchando contra esos robots gigantes cuyos pilotos entrelazaban sus

memorias. Así que mejor, agotada la conversación con el monje-barman (más monólogo que conversación; fue a él a quien le contó todo su paso tembloroso por Tokio), decidió volver rápido a su habitación con cortinas cerradas. Y abrirlas —no a las cortinas sino a las nuevas botellas sin etiquetas, porque era el gusano flotando ahí dentro quien las identificaba y personalizaba— para dedicarlas y consagrarlas a sorbos y mordiscos a Tlaloc, dios mesoamericano de las aguas celestes y Señor del Tlalocán, paraíso de los ahogados. Los aztecas no tenían un Dios De Los Que Casi Se Ahogan Y Descubren Así Su Vocación Literaria. Así que Tlaloc era lo que a él le quedaba más cerca. Y así, en su nombre, él se llenaba de corazones de maguey destilados a mezclar con la sangre de su propio corazón hasta conseguir un descorazonador latido que era como el de redoble de tambores sacrificiales en la cima de pirámides. (De niño, él había pasado de los trasnoches televisivos y en blanco y negro de los monstruos de la Universal a los demonios matinales y floridos del inframundo precolombino. Y en 5to. de primaria del Gervasio Vicario Cabrera, colegio n.º 1 del Distrito Escolar Primero, había descollado en esa materia cuando, también y en sincro, se extinguió en él, como si fuese una civilización misteriosa y lejana, toda posibilidad de entender y apreciar el mundo de las matemáticas y de las ciencias exactas al incorporar de pronto comas y letras entre los números.) Y ahora él, in situ, repasaba sus nombres y propiedades y plumajes, habiendo transcurrido tantos años para él, mortal, y apenas milésimas de segundo para deidades eternas. Y, frente al espejo del baño (ese espejo cruel y temprano y tardío; lo primero que se ve y lo último que se mira cada día, reflejando la verdad sin anestesia con una mezcla de vanidad y humillación como la que sienten bailarines de ballet y ejecutores de artes marciales mientras practican con propiedad lo de ellos que, saben, jamás será del todo suyo), él se saludaba a sí mismo como se saludaban los antiguos mayas. Él miraba ese rostro y lo recibía apenas reconociéndolo con sonidos que le recordaban a las guturales invocaciones de los sacerdotes de Cthulhu. Uno decía «In lak' ech» («Yo soy otro tú») y otro respondía: «Hala ken» («Tú eres otro yo»). Y no: no era auto-ficción ni literatura del yo. Era otra cosa. Era algo de verdad verdadero. Y ni el tú ni el yo en él podían cerrar los ojos. Ahí estaban y estaba ahí. Sin poder dormir. Al otro lado de la ventana era diciembre y corría Atemoztli —el mes de las cascadas del cielo según el calendario solar de los Culhua Mexica— y un ángel dorado independentista desplegaba sus alas sobre una columna en el centro de un paseo reformista. (Y él —otro salto en el tiempo y el espacio— deformándose y sintiéndose como el viajero onírico Randolph Carter del insomne H. P. Lovecraft. Descendiendo por las Escaleras del Sueño Profundo, llave de plata en mano y rumbo a la providencial Kadath, en las lecturas de su infancia alucinante y alucinada y con noches inolvidables —con esa inolvidable noche— que él daría cualquier cosa por

olvidar. Sí: deseaba el olvido absoluto para ese relato de terror; porque parecía hecho no de palabras sino de *terror*. Terror con teléfono —terror telefónico que ya preanunciaba el de esa escena telefónicamente terrible en *Lost Highway* de David Lynch — con Randolph Carter recibiendo una llamada desde los fondos de una tumba. Llamada que concluía con un «YOU FOOL, WARREN IS DEAD!». Llamada que él no podía sino hacer resonar con otros muertos y con otros teléfonos y con otro *fool* que era él y otro casi *dead* que también él era. Sí: Lovecraft y todos esos atormentados suyos que se volvían locos por leer, por abrir libros imposibles de cerrar. Y Poe y Stoker y Matheson y King & Co. Desde niño y hasta joven, él se hizo adicto a los grandes del terror tal vez buscando que consiguieran darle más miedo con sus ficciones que el miedo que él ya había sentido y aún sentía en su no-ficción. No lo consiguieron, claro. Pero siguió y sigue leyéndolos y tal vez, quién sabe, uno de estos días...) Y él seguía allí: escribiendo y temblando y apostando a que cualquier noche de éstas un gran espanto le provocase el shock de una amnesia cobarde pero funcional y bienvenida. Y entonces adquirir el poder olvidarse de algo —olvidarse de *eso*— para poder recordarlo de otra manera y en otro género y como desde afuera. En tercera persona. No como sucedió sino como debió de haber sucedido. La amnesia como el problema que soluciona todos los problemas. Decir «No me acuerdo» era como decir «Mejor no pensar en ciertas cosas», «Pasemos a otro tema», «Miremos al futuro» y todo eso. Y, si nada de eso funcionaba, entonces conseguir adjudicárselo y escribirselo a otro.

Pero todavía no.

Todavía faltaba un poco aunque faltase cada vez menos.

Así que entonces él voló no a visitarla —como ahora— sino a releerla, a reescribirla cambiándole el apellido.

A esa familia.

Entonces, al menos, todavía podía escribir.

Abracadabra. Monte Karma. («El lugar más lejano al que puedes llegar justo antes de alcanzar el punto en el que se inicia el camino de regreso, pero sin volver atrás y moviéndote siempre hacia delante», le había contestado Penélope a su qué-era-y-dónde-~~quedaba-todo-eso~~.) Así que prefirió no seguir preguntando y quedarse con todo aquello (con las libretas y las filmaciones y las conversaciones con Penélope que eran como las de un Kurtz que hubiese vuelto de Vietnam) y limitarse a viajar en su mente.

Las imaginó —a familia y a casa y a ciudad— y las puso en letras (consultando atlas verdaderos e imaginarios; a pedido de un editor; todo era para una colección de libros sobre megalópolis; a él se le adjudicó México D. F.) pero en otra parte. Y así fue como más se estrelló que aterrizó en Ciudad de México. Y de allí salió a flote. Aferrado a un libro raro (otro)

que funcionó (siempre le había producido una mezcla de asco y fascinación cuando se aplicaba el verbo «funcionar» a los libros, como si fuesen máquinas) mucho mejor de lo que cabía esperarse.

Y Penélope —como Cathy y como Heathcliff en su adorada *Wuthering Heights*— no se lo perdonó nunca y había jurado venganza; pero también, de esa furia, gracias a él, había nacido la Penélope escritora.

Enter-Exit Ghost. Su fantasma privado. El fantasma de Penélope.

Aquí viene.

La Penélope primero líder de las muy desafinadas y paraculturales The Showers (se trataba de cantar mal buenas canciones, pero con la felicidad con que se cantaba en la mejor de las duchas, con esa acústica psicodélica de los baños) en las tramos de la capital de su hoy inexistente país de origen. Y enseguida Penélope como la capitana de la muy *novelty* versión hembra de The Rolling Stones: cambiando de género y de intención todas las canciones de los ingleses —ejemplos: «(I CAN Get) Satisfaction» y «Under My Heel» y «You CAN Always Get What You Want» y «Paint It Pink»— y llamada The Drowning Stones, en honor a las piedras en los bolsillos de Virginia Woolf, río Ouse abajo.

Después —amparada en su belleza y en ser hija de su legendaria madre y, *last but not least*, gracias al breve noviazgo con un productor de la HBO— Penélope en una propuesta de *mashup* infanto-feminista entre Johanna Spyri y George Lucas titulado *Jeidi Knight*. Y un rol protagonista en el *pilot episode* de *Lauren Canyon*: una serie de t.v. nunca filmada contando las aventuras de una detective en la Los Ángeles de los '70s que sólo soñaba con ser songwriter confesional e intimista *à la* Joni Mitchell y derivadas (se suponía que Warren Zevon sería el *creative consultant*, pero se murió antes no sin antes arrojarle varias veces sobre Penélope. Y él siempre había respetado a Zevon: era uno de esos contados rockers auténticamente leídos, capaz de parafrasear a Arthur Schopenhauer con un «Amamos comprar libros porque así creemos comprar el tiempo para leerlos»).

Enseguida, Penélope novelista «mediática» y amateur (término que había adquirido connotaciones negativas cuando alguna vez había sido lo más positivo que se podía ser: escribir por *amour*, por amor al arte) con su «blog-novel hyper-linked alternative-historical lit-comparative» *Jesus Christ & Heathcliff: The Missing Years*. Allí, Penélope «investigando» las ausencias de ambos sujetos antes de volver para hacer volar todo por los aires (e incluyendo fotos de devotas ancianas en las procesiones/recreaciones de Semana Santa que se cruzaban en la ruta del calvario de Cristo para tomarse un selfie con el pobre hombre

quien ya podía esperar en vano a un Buen Samaritano dispuesto a ayudarlo así como retratos de las diferentes variedades cinematográficas y televisivas del demoníaco héroe de *Wuthering Heights* abogando en su momento por Clive Owen).

Y a lo largo de todas estas encarnaciones, claro, Penélope nunca había dejado de ser Penélope. Ésa era la clave, le había explicado su hermana. Cambiar sin dejar de ser, pero dejando de ser todo el tiempo. Como The Beatles, quienes no habían dejado de cambiar y eran tan diferentes y —de ahí su éxito multigeneracional— que parecían acompañar a la humanidad toda a lo largo de las diferentes cuatro estaciones de la vida, pensaba él. Así, teorizaba él, Ringo era la infancia, John era la adolescencia, Paul era la asentada vida familiar y George —quien por razones obvias cada vez se le hacía el más interesante de los cuatro— era esa dulce amargura y delicioso resentimiento que recién se alcanzaba en la madurez. Harrison —paradójicamente el más joven de los cuatro— siempre había sido, desde el principio, el más viejo.

Aunque en verdad Penélope había «aprendido» lo del cambio constante para ser cada vez uno mismo leyendo una biografía de David Bowie donde se explicaba que el músico multimediático provenía de una familia donde abundaba un gen psicótico-esquizofrénico. Abuela y madre y tías y, muy especialmente, su hermanastro Terry. Bowie había estado seguro de portar esa forma de locura en la sangre que daba vueltas alrededor de su cerebro. Y de allí que —por temor— hubiese decidido «profesionalizar» el síntoma a lo largo de sucesivas encarnaciones y múltiples alias: mantener a ese gen allí, libre y al mismo tiempo prisionero. Adelantarse al mal sacándole provecho y haciéndolo mutar en bien y a su manera y según sus propios tiempos. La personalidad múltiple como singular credo artístico y los sucesivos álbumes como electroshocks sónicos. Bowie no paraba de leer y viajaba en sus giras con buena parte de su biblioteca a cuestas y antes de eso, de muy joven, iba a todos lados con una de esas parkas modelo mod de bolsillos bajos en los que entraba un libro sobresaliendo y permitiendo leer título y autor y sentirse tan interesante. De ese modo —leyendo, buscando en los libros diferentes personajes que le funcionasen como nuevas personalidades— Bowie se las había arreglado para ser todo el tiempo Bowie a través de la metamorfosis en serie, sí, pero asumiéndose como alguien cuyo verdadero placer y genio pasaba más por el acto de *decrearse*: de dejar de ser ese otro que se fue para hacer sitio a ese otro que se será.

Y Penélope se sentía *así*.

Y así Penélope llegó a ser finalmente fenómeno universal adorado por fans góticas de mirada fría y corazón en llamas para las que su vida de reclusa invisible la hacía omnipresente en todos los sitios al mismo tiempo sin estar en ningún lugar. Como había sucedido con Bowie en los últimos años de su carrera: el no estar era esa personalidad definitiva a la vez que imposible de definir. El gran logro de Penélope desde el punto de vista del marketing editorial, pensaba él,

había sido no el de traer una nueva vida al mundo sino una nueva muerte. La suya. Y no sólo su muerte real y única sino todas esas muertes posibles y que, por imaginarias, no dejan de ser verdaderas. Si vivir una vez es morir mil veces, entonces Penélope había muerto una vez para revivir millones de veces en sus lectores.

Así que —según lo sentía y veía él— lo cierto era que Penélope no tenía mucho de qué quejarse ni demasiado que reprocharle.

Pero, sí, él le había robado su historia.

La había robado como tantos escritores antes que él se habían valido de vidas ajenas para hacerlas suyas.

Había escrito esa novela por encargo a partir de lo vivido por su hermana quien, por entonces, no había sabido ver el atractivo en todo lo espantoso que había vivido junto a los Karma y sólo creía en que la literatura empezaba y terminaba en *Wuthering Heights* («Un libro escrito en estado de des/gracia», según Penélope) y, como mucho, en las hermanas y hermano y padre con las que Emily Brontë limitaba.

Ya le habría gustado a él gozar de esa ingenua pero firme capacidad reduccionista y sintética de su hermana. Y del poder convencerse de que todo entraba y salía de un solo libro donde todo encajaba y todos cabían. Se habría ahorrado así tanto tiempo y tantas listas y tantas citas y tantas referencias...

Aunque, la verdad sea dicha, Penélope no había sido la única en pensar de ese modo. Habían sido muchas las sacerdotisas adoradoras de Cathy y de Heathcliff. Y —de nuevo— incluso su alguna vez adorado H. P. Lovecraft (autor al que Penélope siempre había despreciado «por mostrar y describir todo y por recordarme todo el tiempo a dos de las cosas que más detesto comer: los mariscos y la gelatina» y porque «¿Terror cósmico? ¿Sabes lo que es el más auténtico terror cósmico, Mal Hermanito? El despertarte el último día de tu vida sin saber que va a ser el primer día de tu muerte y que luego y enseguida todos sean conscientes de lo sucedido menos tú?... ¿Te acuerdas de esa última foto que les tomaron a nuestros padres justo antes de salir a hacer su última locura? Fue ese paparazzo que los seguía a todos lados. Y lo que a mí siempre me sorprende y me intriga de esa foto es esa placidez absoluta en sus rostros. Algo más feliz que la felicidad en sus miradas y sonrisas. Nunca los vi más felices de ser quienes eran y estar juntos. ¿Sería eso que allí se reveló el alivio de intuir que ya no se tendría que seguir siendo o la ignorancia de no saber que se acababa la novela de sus vidas pero sintiendo que siempre había que mostrar lo mejor por si las moscas, por si los escorpiones, por si los monstruos?».) se había referido al libro de Emily Brontë que también era el libro de Penélope. Lovecraft —en un ensayo tentacular y amorfo y resbaladizo como sus deidades— había postulado

que *Wuthering Heights* era «un libro a solas» y «símbolo de una transición literaria» y perteneciente a «una nueva escuela».

Y él leyó esas palabras de pie, en un librería de aeropuerto (Lovecraft era, sí, el tipo de escritor que había sido muy importante para él hacía tanto y al que ahora sólo se cruzaba en lugares públicos, como si se tratase de un muy conocido del pasado al que no se estaba muy seguro de tener ganas de volver a ver pero aun así...), mientras buscaba cualquier cosa que lo distrajese de un nuevo e infructuoso intento de escalar las cada vez más escarpadas y para él intransitables cumbres de Demonia, en Antiterra, junto a Ada. Salían de un ensayo de Lovecraft añadido como apéndice a la exploratoria y siniestra *At the Mountains of Madness*, título que no desentonaría en una biografía de ellos dos, de Penélope y de él, pensó. (Y recordaba todo esto y, en verdad, no era más ni menos que otra manera de recordar a Penélope, de no poder dejar de recordar a Penélope. Porque Penélope —que no descansaba en paz porque no lo dejaba descansar en paz a él— estaba en todas partes. En estantes de librerías y en pantallas de cines y de televisores. Y él se ha visto obligado a vivir para ella porque de ella vive. Penélope lo mantenía. Penélope quien, en noches boca abajo, se le aparecía, como aquel hombre en la portada de *Wish You Were Here*: espectral y amortajada en las llamas que la envolvieron para estrechar su mano. Su discurso mitad psicótico y mitad cyberpunk brotando por entre sus dientes apretados y mordiendo las palabras, como si fuesen los pétalos de una inmemorial flor cromada con demasiadas espinas, para —«She's coming down fast!... Yes, she is!... Coming down fast!»— contarle cosas, muchas cosas. Pero —«tell me tell me tell me»— jamás ofrecerle *the answer*. Cosas como: «Te diré en lo único que te pareces a tu amado Nabokov. Ese quien, no olvidemos, luego de delatar su condición a su padre, ninguneó repetidamente a su hermano gay muerto en un campo de concentración nazi; quien despreció a buena parte de sus colegas contemporáneos con argumentos más bien estúpidos; quien se dejó tomar esas fotos tan imperdonables con guantes de box sin por eso privarse de menospreciar al púgil-payaso de Hemingway; quien seguramente fue un pedófilo apenas reprimido; y quien abdujo y esclavizó a hijo y a esposa a la que fue amantísimamente infiel con una poeta con la que, probablemente, tuviese otro hijo al que jamás reconoció ni conoció. ¿Sabes en lo único que te pareces a él? En que, al igual que Nabokov, tú eres un tipo insoportable y que se cree por encima de todos los demás. Sólo que Nabokov con su obra —que no es más que el color *mauve*, su favorito, tiñendo un cerebro magnífico y privilegiado pero sin nada que decir ni contar más allá de sus muy privadas bromitas— consiguió convencer a unos cuantos de que eso era verdad y de que tal vez hasta hubiera recreado el mundo a su imagen y semejanza. Mientras que tú, bueno... Pobrecito, ahora no eres más que mi

perpetuo acompañante... Te ven a ti y automáticamente piensan en leerme a mí... Y te voy a decir algo. ¿Sabes por qué nunca pudiste leer *Ada, or Ardor*? Por la misma razón que yo no puedo dejar de leer o de recitar en mi memoria una y otra vez *Wuthering Heights*. Los médicos y psiquiatras me lo han prohibido por "tóxico"; pero yo ya no necesito verlo para leerlo. Del mismo modo en que Cathy se lo dice a Heathcliff cuando él le arrebató sus libros, yo les digo con su voz y palabras que *Wuthering Heights* está escrito en mi cerebro e impreso en mi corazón y jamás me podrán privar de eso... Porque yo vivo en y para y por ese libro... Yo vivo en *Wuthering Heights*... Ah, pero volvamos a lo tuyo: tú no puedes leer *Ada* —y yo sí lo leí y lo hice sólo para molestarte— porque no nos van las familias felices y mucho menos las pasiones incestuosas entre hermanos. Lo nuestro, lo que mejor nos va, son las familias autodestructivas, odiado Mal Hermanito. Tú y yo juntos sólo podemos hacer el odio, nunca el amor... Y somos tan tristes... Todo lo familiar tiene su mérito y no hay nada más familiar que la tristeza. Y aun así la nuestra fue una familia poco familiar, ¿no?... Nosotros sólo queremos que todas las familias sean igual de tristes que la nuestra. No *más* tristes, porque sería pedirles demasiado esfuerzo... Pero aun así... Una familia en la que los padres primero abandonaron a sus hijitos en un bosque y luego fueron los hijitos los que volvieron de ese bosque y... Mi hijo... El bosque... El mar... Y no me acuerdo de esa noche sin nuestros padres ni de aquella otra sin mi hijo... Pero diciéndote que no las recuerdo significa que las recuerdo, ¿sí?, ¿no?... Y así estoy ahora... Y así estamos. Los únicos que quedamos. Solos. A solas. Tú con tu muñequito de hojalata y yo con mis soldaditos de madera. Jugando a juegos que nadie puede jugar porque sus reglas son tan retorcidas... Seguros de que, contrario a lo que se piensa, el futuro es inamovible y el pasado no hace más que cambiar y puede ser alterado en otras recámaras de la realidad menos en aquella en la que más queremos entrar o de la que queremos salir para ya no volver. Somos como Cathy y Heathcliff —no haré uso aquí de un símil que contenga a *Ada* y a *Van* para no torturarte aún más con lo que no conoces— en aquel capítulo de la novela, espiando por la ventana de la mansión de los Linton y contemplando una escena familiar perfecta, una como nunca tuvimos en nuestra familia. Allí, Cathy y Heathcliff miran lo mismo pero lo ven de manera diferente: ella ve lo que desea y él ve lo que detesta. Lo mismo nos ocurre a nosotros con nuestra percepción de lo que fue y de lo que vendrá. Pero ya no tenemos futuro y quién fue el que escribió eso de que "El futuro ya está aquí, pero desigualmente distribuido"... De ser esto cierto, Mal Hermanito, me parece que salimos perdiendo en el reparto; porque cabe pensarse que tenemos demasiado pasado y que, por lo tanto, ya tenemos suficiente... Mientras que otros... ¿Acaso recuerdas cuándo fue la última vez que escuchaste o leíste las palabras "el siglo XXII"?

Ya no se usa, no sirve, no funciona. El siglo XXII es lo mismo que el siglo XXI: parte del presente. No tenemos futuro en el sentido en el que lo tuvieron nuestros abuelos. Ya no tenemos ese "El Mañana" inalcanzable y sólido y distante y futurístico que ellos disfrutaron a la vez que anhelaron y que incluso llegamos a rozar durante nuestra infancia con la punta de nuestros dedos. Lo que tenemos ahora es, apenas, mañana, mañanita: minúsculo y en minúsculas. Pronto ni siquiera habrá fronteras ni la sensación de que vas hacia o estás en *otra parte...* Ya ha ocurrido, si lo piensas, con los países y con los productos: cada vez más parecidos entre ellos y consumiendo lo mismo. Lo siguiente será una similitud homogénea entre los tiempos hasta fundirse en un tiempo uniforme. *All together now...* Así, el futuro está ahí y no más lejos y tan cerca. Temblando. Mirando sobre el hombro e intentando en vano que el volátil y volador presente no lo alcance y le muerda sus delgados tobillos de bailarín frágil. Mientras que el pasado, más o menos lo mismo: resulta cada vez más difícil de fijar y de convertir en fotografía o, mucho menos, en entrada enciclopédica, porque ya casi no existen las enciclopedias. Sus entradas están de salida. Las enciclopedias ocupan demasiado espacio y a nadie le interesa poseer un *Lo Sé Todo* porque se sabe que todo lo que se quiera saber está fuera, invisible, viajando en línea por fibras ópticas. El pasado también. El pasado ahora está compuesto no por *entradas* sino por *salidas* enciclopédicas que cambian todo el tiempo y que están prendidas con alfileres y colgadas con cables y corrientes eléctricas que en cualquier momento pueden cortarse. Y entonces, más temprano que tarde, el pasado se apagará para que se encienda una amnesia universal en la que ya nadie recordará nada como exactamente sucedió. Y, ah, puedes llamarme paranoica; pero debes saber que la paranoia, si la domesticas y la entrenas, es la más útil de las virtudes. Y que jugará siempre a tu favor rebautizada como *intuición...* Y yo ahora lo *intuyo* todo... Incluyendo la llegada de ese momento en el que miraremos al pasado como a una película de la que no sólo no sabremos su final sino tampoco su principio. Y allí estaremos. Frente a la habitación de nuestro propio pasado pero sin tener la llave para abrir su puerta... Por eso, mientras tanto, lo reescribimos en nuestro recuerdo o lo negamos. Una especie de entrenamiento o ensayo para El Gran Olvido. Pero, ah, terrible y sadomasoquista paradoja: tenemos que pensar en aquello en lo que no queríamos pensar para poder decirnos que ya nunca querramos pensar en eso. Y me acuerdo y no quiero acordarme de que yo jugaba a eso con... con... Y no quiero pensar en eso. No quiero acordarme de eso. Y de aquello tampoco. Y no quiero acordarme de él. Pero no puedo. No puedo olvidar ni dejar de pensar... Y si alguna vez se produce esa supuesta singularidad entre hombre y máquina, yo me apunto a ella siempre y cuando incluya la tecla de *Delete*. Pero no creo que se logre o que se pueda... Lo que

separará siempre al ser humano de la inteligencia artificial será no la capacidad de memorizarlo todo sino la imposibilidad de olvidar por completo... Pero me parece que divago... Y así yo, por recordarlo a la perfección, ya casi no me acuerdo de lo que les hicimos a nuestros padres... No me hace falta recordarlo porque lo que les hicimos fue algo inolvidable... Ah, sí, El Gran Secreto compartido pero separado que yo recién pude unir a este Otro Lado de todas las cosas. Mal Hermanito: debes saber que primero hay que morir para después poder vivir ciertas cosas. Ahora sé lo que pasó. Todo. Ahora sé que no estuve sola entonces... El Gran Secreto que tú sabías del todo y yo apenas una parte, maldito sea, qué bien guardado te lo tenías. El Gran Secreto que no guardamos sino El Gran Secreto que nos guardaba a nosotros: El Gran Secreto como nuestra verdadera Madre y Padre Patria».)

Y, ah, los monólogos de Penélope que estaban, para él, tan bien dichos pero que lo dejaban agotado. No como si los dijese sino como si Penélope los hubiese memorizado y potenciado con información a la que recién había accedido después de muerta (ese «lo que les hicimos» luego de años de pensar en vida un «les hice»); y que primero los hubiese escrito y, luego de leerlos una y otra vez, los recitase con esa radiante tristeza a la que sólo aspiran y exudan las locas más cuerdas.

El tipo de tristeza que ya nunca volverá a estar feliz para poder volver a estar triste.

El tipo de tristeza que sólo estaba más triste o menos triste, pero jamás feliz.

El tipo de tristeza a la que, si le cantasen «Feliz Cumpleaños», sólo escucharía la palabra «Cumpleaños» precedida de un poco de oscurísimo ruido blanco tachando en negro la primera palabra porque, claro, cumplir años no tenía nada de feliz por más que todos los que ese día no los cumplían fuesen tan cumplidos en el intento de convencer de lo contrario. Porque —si todo iba muy bien de entrada, si se tenía suerte y se contaba con todos los dedos en manos y pies para usarlos luego para contar años— se nacía llorando y se venía de cabeza luego de flotar y de respirar líquido durante nueve meses. Y el resto de la vida no era más que ir soplando y apagando velas. Así que, de verdad, ¿había alguien contento ahí afuera de estar ahí afuera?

Así, Penélope (la misma Penélope que, cuando era una niña, se indignaba con los compañeros de escuela que «confundían *marca con producto*: uno de los errores básicos en la vida que los llevará a confundir más tarde al amor con el enamoramiento» y que también decían «chicle» en lugar de «Chiclets» o «goma de mascar») hablándole a él desde más allá de la muerte, hablándole larga y tendida, como viento entre las rocas. Penélope no pidiéndole que la deje entrar sino —al contrario del fantasma de Cathy en *Wuthering Heights*— metiéndose en su dormitorio arrancando la ventana a patadas y poniéndose a saltar sobre su cama/lecho de insomne.

(Lecho/cama al que él había imaginado como un artefacto de estética steampunk que se desplazaba sobre rieles. Y que incluía biblioteca y almohadones gigantes y persas de los llamados patifolia en los que alguna vez habían reposado odaliscas y eunucos. Y equipo de sonido emitiendo una y otra vez «Stay the Day in Bed» con esa voz de Morrissey diciendo aquello de «I'm not my type, but / I love my bed... I spent the day in bed / It's a consolation when all my dreams / are perfectly legal / In sheets for which I paid». O permitiendo oír la voz de Nabokov recitando aquel poema suyo donde se maravillaba por la movilidad de su cama. Esa cama en la que, apenas se acostaba, la «sentía como si soltase amarras y navegase rumbo a Rusia». Esa Rusia a la que jamás retornó sino en su imaginación, en poéticas noches de árboles gesticulantes y en las que la lluvia sobre el tejado sonaba como el andar de un juguete de hojalata viajando hacia el pasado porque es allí donde esperaba el sol.)

Sí, él había fantaseado con quedarse y ya no salir nunca de la cama y abrazar el refugio de su almohada y de las mantas pensando en que allí, por fin, estaría seguro. Ser como un agónico Louis XIX, pero sin aduladores revoloteando como polillas y luciérnagas a su alrededor. «And so to bed», Samuel Pepys y todo eso. Pero al poco tiempo había leído uno de esos siempre sospechosos y tan creativos estudios para los que, misteriosamente, nunca faltaba financiación (a diferencia de lo que solía ocurrir en la búsqueda de curas para enfermedades populares y terminales) y que afirmaba que el quedarse en la cama era más nocivo que el fumar, que aceleraba en un 25 % la decadencia y disfuncionalidad del cuerpo. Y que el permanecer allí demasiado tiempo sometía al organismo a los mismos rigores desbalanceantes que experimentaba un astronauta en gravedad cero (sobre todo si, como en su caso, se trataba de un lecho solitario) además de cocer al cuerpo no a fuego lento sino a calor lento en un rabioso ecosistema de bacterias y gérmenes variados que, en su caso, parecían haber afectado más a su sistema nervioso y actividad neuronal.

En cama —antes de salir de allí expulsado por una turba casi de esas que llegan en busca del monstruo y con antorchas al final de la película— él se la había pasado imaginando productos absurdos y marcas desequilibradas pero a la vez tan lógicos y posibles. (Flashbacks de su chispeante y breve vida publicitaria, como si fuesen los de un marine hundido *in the shit*, con varias idas y vueltas a Vietnam. Posibles productos que él apuntaba en una de sus libretas biji especialmente dedicada a este tipo de poluciones. A saber: † Los gorros de dormir marca Dante, quien siempre aparecía con él en sus bustos y retratos; quien había rimado divinamente eso de «La terra lagrimosa diede vento, / che balenò una luce vermiglia / la qual mi vinse ciascun sentimento; / e caddi come l'uom cui sonno piglia». † El hiperactivo y noctámbulo lémur de peluche con ojos siempre abiertos y pupilas hipersensibles y en *2001: A Space Odyssey*, la hija de Heywood Floyd

—la niña era una de las hijas de Stanley Kubrick; ¿sería esa hija tan enferma durante el desarrollo de ese proyecto?— le pedía a su padre que le trajese de sus viajes uno de regalo, un lémur vivo recién luego de confundir sus líneas y, otro gran rasgo anticipatorio en esa película, el pedir de regalo también un teléfono, como suelen pedirlo los niños de principios del siglo XXI, en tiempos en que los padres aún satanizaban la Coca-Cola pero les parecía de lo más normal inmovilizar a sus hijos con móviles; niños que al recibir en casa a sus amiguitos ya no les preguntaban «¿Quieres conocer mi habitación?» sino «¿Quieres conocer mi tablet?». Un lémur de peluche propuesto como mascota/compañera para todos esos agotadores y finalmente agotados niños sin sueño. Vender la patente de ese lémur de peluche a la Perky Pat, Inc. para que le injertasen un chip espía. Un circuito integrado que succionase los deseos de los infantes y los terrores de los padres y viceversa y que enseguida los transmitiese a una central para ser centrifugados y destilar así perfiles de consumidores. Consumidos a los que ya no les servía de nada el durmiente y profundo *teddy bear* salvo para odiarlo y envidiarlo y arrancarle esos ojos de vidrio de colores bajo esos párpados más peludos que cejas y que se cerraban solos cuando se los acostaba y los abría cuando se sentaba; lo contrario de lo que le sucedía a él: insomne en cama, dormido en escritorio. † La escritura de un libro para que los niños les leyesen a los padres —y no al revés e ilógicamente como hasta ahora— y se quedasen dormidos leyéndoselo; porque nada despierta más a un niño que el que le lean para dormirse. † El diseño —con la ayuda de un especialista— de un videogame en el que aquel dragón de G. K. Chesterton se enfrentase a ese dinosaurio de Augusto Monterroso. † El guión para una parodia/homenaje/denuncia de Spiderman transcurriendo en Bangladesh y con un joven paladín imposibilitado de combatir villanos porque está muy ocupado tejiendo su tela en uno de esos esclavizantes talleres de ropa al servicio de las grandes marcas del Primer Mundo. † El artefacto de medición que calculase los royalties a recibir de un libro no por la cantidad de ejemplares vendido sino por su efecto benéfico en la psique y vida de los lectores. † El Proustophone: un aparato telefónico y un número al que llamar para conectarse con la propia memoria cuando se deseaba recordar algo olvidado o se quería evocar algo con absoluta precisión e intensidad. Del mismo modo en que Proust utilizaba en su momento *théâtrophone* para escuchar óperas y obras sin salir de casa —una especie de YouTube auricular e íntimo— el Proustophone ayudaría a recuperar el tiempo perdido. Y conseguir despertar —como Proust describe en su novela— ese tipo de sonrisa que se sonríe cuando se sabe que quien oye no puede ver al otro sonreír. Y escuchar allí las voces de los vivos como si fuesen las voces de los muertos y,

como en el caso de esa llamada que el narrador recibe de su abuela, la voz de alguien próximo a morir a través de ese «instrumento sobrenatural ante cuyos milagros no podemos sino maravillarnos». † El algoritmo de una app a llamarse What?app ofreciendo la oportunidad de sentirse como aquellas heroínas del Hollywood dorado en ese blanco y negro que no se ve ni tiene nada que ver con el blanco y negro de la vida real. Majestuosas en pantallas enormes de cines colosales en tiempos en los que en las butacas nadie se llevaba automáticamente la mano al teléfono cada vez que sonaba un teléfono móvil en películas y donde, en más de una ocasión, el teléfono móvil tenía más líneas que muchos de los actores. Llevarse, en cambio, la mano a la frente, arquear la espalda, sacudir las pestañas y suspirar un «Ah, quisiera olvidarlo todo». Y conseguirlo. La amnesia voluntaria o no de la que se nutrieron tantas tramas de dramas románticos o de thrillers nerviosos o de románticas y nerviosas telenovelas mexicanas. Ingenio novedoso que pronto sería olvidado pero, al menos en esta ocasión, vendiendo exactamente eso: la fugacidad de lo recordable. Un ayuda-des-memoria. Una app donde ir apuntando todas las cosas que se querían olvidar. Una paradoja tecnológica. Una Wikipedia en reversa. Anotar allí todo lo que no quiera recordarse y, en el acto de recordarlo, olvidarlo definitivamente siguiendo aquel dictado de Edgar Allan Poe en cuanto a que «si quieres olvidar algo de inmediato, no tienes más que decirte que es algo muy importante de ser recordado». La «gracia» de la app sería que, cada tanto, se bloquearía a propósito y funcionalmente y «perdería» toda la data almacenada. Y, así, se olvidaría sin culpas y se le echaría toda la culpa a ese ingenio. Rápido y limpiamente. Y, ah, él sería entonces el cliente más fiel de sí mismo no olvidando nunca el uso y manejo de esa herramienta para olvidar por las buenas y sin mala conciencia. El éxito garantizado de la aplicación, se dijo, pasaría porque le arrancaría y talaría toda gracia a algo perfectamente natural y desenchufado desde hacía milenios para reconvertirlo en cuestión programada y eléctrica que llevaría a sus entregados y prisioneros usuarios a otra variedad de ese mismo olvido que conducía al cementerio donde hoy yacían todos esos teléfonos y direcciones y cumpleaños y títulos de películas y de libros y de cuadros que alguna vez se supieron de memoria y entonces no al alcance del dedo pero sí al alcance del cerebro. Todo lo que alguna vez se releía y se reescribía y se reveía y se recompaginaba y se remiraba y se repintaba hasta convertir lo ajeno en algo propio y por lo que se subía y bajaba, trepando con algo de sano temor a caer, por donde daba la gana. Y, sí, a él eso del uniforme hacer memoria siempre le había sonado un tanto a distopía dictatorial, mientras que el hacer olvido se le antojaba democrático y hasta utópico.) Pero, ah, de

nuevo: a él se le ocurrían todos esos ingenios, pero todo su ingenio jamás sería suficiente como para trazar los planos y ensamblado de *algo* que —a las tres de la mañana o a las ciento veinte de la semana— sirviese como interruptor que interrumpiese a Penélope. Algo que desactivase y desenchufase a su memoria hablándole a él con un *tú* como de traducción antigua.

Esa Penélope a quien, aunque él ya no escribía (él quien fue primero *nextcritor* y luego *escritor* y ahora es *excritor*), no podía dejar de pensarla ya más como personaje suyo que como persona.

Penélope que permanecía aunque ya no estaba. O sí estaba, pero muerta, luego de arder en el incendio de un monasterio para locos de luxe provocado por una loca más loca que los pacientes. Una monja loca y familiar suya, la hermana del breve marido de Penélope en coma al que Penélope le puso punto final.

Pero Penélope (su vida mortal había acabado para que comenzase su larga e inmortal muerte) era sobrevivida por la Penélope recordada por él. Y, más que nada y casi que nadie, Penélope era immortalizada por todos los muchos libros que Penélope escribió y que seguían ahí, en todas partes. Libros modernos apoyados en la dinámica decimonónica de un trío de futuras hermanas novelistas fuera del tiempo pero muy dentro de ese antiguo espacio de nieblas y eriales. Y Penélope (una escritora joven, sí, pero *diferente*; una de esas contadas y muy singulares escritoras jóvenes que mueren temprano para que, de pronto eternas, ya nunca se les haga tarde) se había sentido como una de ellas: espécimen de especie en extinción y, al mismo tiempo, organismo evolucionado que anticipaba lo que vendría. Como los neandertales ante los cromagnones. ¿O era al revés? ¿O en verdad no es que habían desaparecido sino que se fundieron entre ellos para crear algo nuevo?

Lo mejor de ambos mundos en cualquier caso.

Así, Penélope clásica y moderna. Pieza de museo y experimento de laboratorio. «Soy el más futuro de los brontésaurios», había bromeado Penélope sabiendo que el verdadero espécimen rumbo a la desaparición no era ella sino él, su hermano: maximalista y hasta retrovanguardista cuya lectura era cada vez más ardua para los recién llegados o para los que ya no llegarían nunca. Penélope, en cambio, arrasaba. Penélope era resistente a la veloz mutación de las modas. Penélope vendiendo aún más que las aventuras del cronociclista Jim Yang de Peter Hook(ed). Y sin la necesidad de haber secuestrado a un niño y, además, siendo mujer.

Así, era más que probable (no era probable, ya lo había comprobado, ¿o ése había sido otro vuelo?) que en este mismo momento varios habitantes de este avión, bajo esas líneas de luz de esas lámparas sobre los asientos que iluminaban mucho más de lo que parecía, alumbraran y leyeran la viva voz de la muerta Penélope.

Penélope en las contraportadas, en esa foto suya, foto que ya era y sería por siempre póster y

postal y camiseta: Penélope —en esa postal y póster— con camiseta diseñada por ella misma. Allí, sobre sus pechos de pezones erguidos y casi acusadores, el rostro ampliado del Heathcliff en los grabados de Fritz Eichenberg y Clare Leighton, con un alfiler de gancho en la mejilla del amante vengativo y la leyenda «Gothic But Punk!».

Penélope quien, con sus palabras, acompañaba a sus jóvenes lectoras en el evadirse del temor a flotar a miles de metros de altura. Todas leyéndola moviendo los labios, como si rezaran y sintiendo, sí, que «es como si sus libros me transportasen a otro mundo». Así, las fans, las *penelopíadas* (como las había bautizado un crítico literario), fugándose a alguna de las aventuras de la terrorista fotofóbica y amazona helada y señora de las polillas que traen los sueños Stella D'Or. Esa paladina de la oscuridad obsesionada con la contaminación lumínica y lanzando invocaciones del tipo: «Primero fueron las antorchas y luego los encendedores y ahora las pantallas de vuestros teléfonos móviles —esos instrumentos de tortura y autotortura para aquellos a los que todo les parece interesante pero nada les interesa— para alumbrar el sacrificio de los mártires en los *circus maximus*. Todos condenados por haber querido recuperar el negro de la noche gris y la voz de las estrellas. La voz de las estrellas de verdad, de las estrellas que aunque muertas iluminan tanto más que todos esos blogs abandonados pero aún ahí. Las estrellas en el cielo enmudecido por las luces amordazantes de la Tierra. La luz de las estrellas muertas es la más luminosa de todas. La luz de algo que ya no está allí y que, sin embargo, continúa brillando. La luz de las estrellas muertas que, como el pasado, ya pasó pero que aún resplandece en nuestras memorias. Y no es lo mismo que todo pase a que pase todo». (Y, OK, de acuerdo: lo de los teléfonos móviles y lo de los blogs lo había añadido él mismo al releerla y parodiarla y abducirla y llevarla hacia lo suyo que ya casi no era de nadie.)

O instalándose en el espacio de las lunáticas y electromagnéticas hermanas Tulpa con sus túnicas atadas con alucinatorios cinturones de Van Allen.

O acompañando al pequeño extraterrestre dAlien, quien lo que menos desea es volver a casa, y quien tiene perfectamente claro que «Gran parte de las estrellas fugaces —sépanlo, terrestres— no es otra cosa que la mierda de astronautas ardiendo al entrar en contacto con la atmósfera; así que ya lo saben: le están pidiendo sus deseos más perfumados e íntimos a la materia fecal de personas muy públicas». (Y tenía gracia el que la aguda y giratoria Kate Bush —a quien tanto odiaba/admiraba Penélope por su canción «Wuthering Heights» y por haber reclamado a Emily Brontë como tótem antes que ella y por parecerse físicamente tanto a su idea de Cathy y, por si todo lo anterior no fuese suficiente, por haber sido descubierta por David Gilmour de Pink Floyd— acabase grabando todo un álbum, *The Tulpa Transmissions*, inspirado en los personajes cósmicos de su hermana. Y también se acuerda de que, por un tiempo, se dejó correr la leyenda urbana de que Penélope —entre

un manicomio y otro, como una Nicole Diver en *Tender Is the Night* y antes de estallar en llamas en el monasterio del final— había alquilado al completo y sólo para ella uno de esos aviones que subían hasta el final de la atmósfera. Y así, según un periódico —y un periodista de esos a los que les gustaba tanto, como a él, disparar maníacamente referencias al aire con compulsión psycho-enciclopédica—, «acceder a la soledad definitiva, al desorbitado aislamiento en órbita del Major Tom de Bowie y de los rocket man y spaceman de Elton John y Harry Nilsson, del psicólogo espacial Kris Kelvin en la *Solaris* de Stanislaw Lem, del David Bowman de Kubrick & Clarke en *2001: A Space Odyssey* o del disc-jockey literario Walt Dangerfield en el *Dr. Bloodmoney* de Philip K. Dick». En su momento él le preguntó a Penélope si eso era cierto, lo de su «viaje a las estrellas más allá de las nubes cuando el cielo celeste de la orilla se convierte en cielo de color ultramarino», y Penélope le respondió: «No seas tonto, Mal Hermanito. Yo no necesito de eso. Yo me siento siempre completa y total y perfecta y absolutamente sola en todas partes: en un baño o en un estadio lleno de gente o en una de esas contadas presentaciones de mi primer libro con incontables lectores».)

Y, claro: él había leído algunos de los libros de Penélope en su momento —no todos— primero por curiosidad y luego para intentar comprender cuál era la clave de su encanto y de su éxito y, lo confesaba sólo a sí mismo, para ver si podía llegar a reproducir algo más o menos parecido.

Pero no.

Nada.

Por aquí.

Nada.

Por allá.

Y, al poco tiempo, ni siquiera nada en donde alguna vez había estado todo lo suyo.

Sus libros habían sido muy diferentes. A los de Penélope y a los de tantos otros. Poco funcionales y nada atractivos para «la gran masa lectora» pero —a diferencia de lo que les ocurría a los de William Gaddis o William H. Gass o Robert Coover o John Barth o David Foster Wallace y tantos otros— tampoco especialmente interesantes para las siempre protestantes capillas académicas de su propio idioma por no «encajar» en ninguna de las teorías preexistentes, por resultar una incómoda molestia. (Él los había leído a todos ellos, a todos esos norteamericanos también «excesivos», como si visitara a sucesivos especialistas con el ánimo de encontrar una «explicación» a lo que le sucedía. No les pedía una cura porque no le interesaba curarse; pero sí algo que lo ayudase a vivir y a escribir y hasta a ser leído

mejor ante la sospecha de que él también, al igual que Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado, había sido un *changeling*: alguien que había sido intercambiado por otro y así, ahora, en Estados Unidos un adoptado y nacido en su inexistente país de origen triunfaba escribiendo en spanglish novelas testimoniales sobre la vida inmigrante en Manhattan y llevándose todos los premios más importantes con libros tan fáciles de contar cuando preguntaban de qué trataban.)

Sus libros, en cambio, más que contar descontaban.

Eran libros que se querían sentir y querían hacer sentir como esas tantas otras novelas creadas en los buenos tiempos (buenos tiempos sólo para la literatura, se entiende; para todo lo demás eran malos tiempos o tiempos a los que ni siquiera cabía preguntarles cuántos años tenían) por escritores de su ahora inexistente país de origen donde el ser de allí pasaba por sentirse de todas partes y de ninguna al mismo tiempo. Novelas que no renunciaban a sentirse cuentos. Novelas fragmentarias, elásticas, atómicas, mixtas como bestia de bestiario, episódicas. Novelas empeñadas en ser singulares y únicas y fuera de toda tradición para acabar apuntándose a una tradición configurada —justa y paradójicamente— por novelas únicas y singulares. Entonces y allí, los escritores como miembros sueltos del cuerpo hecho trizas de una hermandad de sangre conformada por novelas huérfanas y sin ascendencia ni descendencia. Y cuyo árbol genealógico era un tronco horizontal lleno de agujeros por los que entrar y salir para contar los anillos concéntricos de la madera. Un tronco cubierto de musgo y recamado por la idas y vueltas de escarabajos laboriosos y escorpiones certeros en un bosque siempre ardiente en cuyo centro se alzaba una biblioteca a prueba de fuegos y de fatuos, pero no de cierta desmemoria (los lomos desteñidos por el sol de los libros en una biblioteca; en especial los que tienen el color rojo y amarillo en sus letras. Ahí estaban: pálidos y desvaídos pero, cuando se los sacaba del estante, para recordarlos, esos mismos rojos y amarillos continúan brillantes en portadas y contraportadas, como si el tiempo no hubiese transcurrido). Un árbol genealógico sin ramas ni raíces. Tan diferente a los árboles de los demás (incluyendo el de las primeras páginas de *Ada, or Ardor* que siempre le ponía tan nervioso cada vez que volvía a intentar, en vano, podarlo). Porque lo cierto es que detrás de buena parte de la curiosidad genealógica del ser humano no están las ganas de un futuro mejor sino el deseo de un pasado ilustre. De allí viene ese impulso que es el mismo de todos aquellos que creen en la reencarnación siempre y cuando les haya tocado ser los nuevos envases de Cleopatra o de Napoleón. O de John Lennon: siempre tan funcional, primero advirtiéndole de que «The dream is over...» para al poco tiempo volver a ser el más cómodo y fácilmente imaginativo, ingenuo y utópico de los *dreamers* en un desvelado mundo mejor al que sólo podía accederse con la ayuda de pastillas para dormir. Todos convenciéndose con unas ganas más demenciales que locas de que

se provenía de algún lugar mítico y digno de esos diagramas dinásticos.

Él en cambio no quería nada de eso.

No quería ascendencias ni descendencias.

Quería empezar y terminar en sí mismo.

No quería hacer escuela ni necesitaba alma máter de la que enorgullecerse.

Él soñaba con que sus invenciones (sus invenciones serias y no las que apuntaba en aquella libreta biji) fuesen, sí, libros «a solas».

Libros que hicieran preguntarse cuánto faltaba para llegar a destino. Y que la respuesta fuese que no había destino al que llegar; que de lo que en verdad se trataba era de concentrarse en la salida, en el salir de allí. De ese lugar en el que, se suponía, los libros contaban la realidad y nada más que la realidad para dejarlo atrás para siempre, más atrás aún.

Los suyos eran libros que —de ser una de esas «novelas gráficas» con superhéroes atormentados por la potencia de su propio poder— estarían protagonizados por un tal Bildungsro-Man: un paladín iniciático que jamás entraría en acción, porque siempre estaría reflexionando y evocando sus orígenes y sus años de deformación. Un titán siempre a punto pero nunca listo, porque sabía que en su propia génesis (siempre la parte más interesante en la vida de todo superhéroe; mucho más apasionante que los sucesivos e interminables duelos contra archienemigos y psychonovias) estaba todo aquello por lo que valía la pena luchar y vencer. Así, Bildungsro-Man no saldría nunca prefiriendo quedarse siempre en su solitaria fortaleza pensando en la recuperación del tiempo perdido.

Los suyos —quería pensar— eran libros que volvían consciente primero del acto de escribir y luego del desafío de leer como si se tratasen de números arriesgados a realizar ahí arriba y sin red ahí abajo.

Eran libros que, al terminar de ponerlos en letras, él sentía un alivio como el de que le hubiesen extirpado un tumor (y a él siempre le había desconcertado eso de que un tumor pudiese ser «benigno»; un tumor era un tumor y punto; algo a extraer, a editar del cuerpo del texto y del texto del cuerpo, ya, sin demora). Sentía esa felicidad muy breve que hacía comprender, a los pocos días, que lo que le habían extirpado no había sido un tumor sino un órgano: un órgano importante y vital y de los que no venían de a dos. Y que entonces él tenía ahí dentro un hueco y albergaba un vacío. Nadie que nunca hubiese hecho algo así podía siquiera intuir lo que se sentía después de saber lo que se quería hacer, descubrir cómo hacerlo, y hacerlo. Ese limbo donde entonces, después de semejante certeza y seguridad, no quedaba nada que hacer salvo —como quien espera la lluvia en la sequía o una carta en la soledad— volver a saber lo que se quería hacer, a hacer lo que sea y deba ser. Entonces, en esa intensiva zona blanca, él sólo rogaba por volver a enfermarse con urgencia de un siguiente libro. Rezaba por que le creciese otro tumor que

fuese ramificándose a lo largo y ancho de su cuerpo, como una sombra oscura, como esa caligrafía de tinta cayendo en un vaso con agua. Una versión inversa y negativa y benigna de aquel otro tumor que se había inventado para su libro mexicano por encargo y karmático («Un gran tumor en la línea media que está destruyendo su glándula pituitaria y el quiasma óptico y zonas adyacentes y se extiende a ambos lados hacia los lóbulos frontales. Hacia atrás comienza a alcanzar los lóbulos temporales, y hacia abajo el diencéfalo o cerebro anterior... No sabemos muy bien de qué se trata. No hay precedentes. Sólo sabemos que crece a una velocidad alarmante y que las consecuencias de su acción parecen ser, a partir de los test a los que lo hemos estado sometiendo, no una progresiva destrucción de las neuronas sino una mutación de las mismas. Son células diferentes. Es como si el tumor se las comiera, como un parásito, y al digerirlas las convirtiera en algo... nuevo. Neuronas nuevas. Neuronas hipnotizadas. Esto ha ido causando una progresiva desaparición de la memoria tal como usted la ha entendido hasta ahora para ser suplantada por otro tipo de memoria. Una forma de recuerdo que me atrevo a definir como Memoria Mínima Absoluta. Su cerebro ha ido descartando cada vez más rápidamente la información acumulada durante años hasta ir vaciándose de a poco y... No podemos decirlo pero la observación comparada de las últimas radiografías y las pautas que nos ofrece su comportamiento nos hacen pensar que, al final, usted se concentrará en un solo recuerdo utilizando la capacidad total de su memoria para un solo tamaño de toda una vida. El tumor ya ha arrasado los sistemas de su memoria en el lóbulo temporal. Lo que, es de esperar, provocará una progresiva incapacidad para registrar y recordar nuevas experiencias. Todo indica que, por alguna razón imposible de precisar, su cerebro ha optado por rescatar un solo recuerdo del naufragio de su pasado. El mismo recuerdo una y otra vez. Un pequeño fragmento de tiempo ascendido al rango de eternidad. Algo parecido a la meditación en ciertas religiones orientales pero como un estado permanente e irrevocable... De ahí los riesgos de la magnificación de un pequeño acontecimiento que, al crecer a proporciones insospechadas, modifica la realidad y la adecua a sus necesidades. Un nuevo modo de entender lo que ya ha ocurrido a partir de un casual y mínimo accidente que modifica la forma en que vemos el mundo. Tropezar con una losa desigual del suelo en el patio de un hotel, por ejemplo, y que esto libere un torrente de sensaciones y recuerdos. Creo que lo suyo se parece un poco a eso. Algo hizo que una célula se despertara y que esta célula despertara a otra célula y así hasta... De ahí que, si me lo permite, me haya tomado la libertad de definir su mal en un artículo que estoy escribiendo para una revista especializada como Síndrome de Combray», le explicaba en sus páginas un neurólogo al protagonista de aquel libro suyo pero robado

a Penélope. Y, sí, claro, por supuesto: él —quien había escrito e inventado a ese tumor cuyo diagnóstico no era otra cosa que una confesión en código— esperaba, llegado el momento, tener perfectamente claro cuál sería, en su caso y patología, ese recuerdo inolvidable e imborrable y memorioso y mínimo pero absoluto).

Y así iba él después: «sano» y «curado» pero vacío, bailoteando por su departamento como un Jeff «The Dude» Lebowski en versión desnuda. Su sexo como el extremo de un globo desinflado a inflar. Dando palmas y recitando entre susurros (nunca había sido un buen lector de poesía, pero en este caso fue atraído por un título que sentía como suyo, como si fuese a propósito de él) «His Toy, His Dream, His Rest», del soñador de canciones y poeta *fleuve* John Berryman: «The conclusion is growing... I feel sure, my lord...». O cantando a los gritos, en modalidad *call and response*, preguntándose y respondiéndose, aquello de «Well who's that writin'? / John the Revelator / Who's that writin'? / John the Revelator / Who's that writin'? / John the Revelator / A book of the seven seals // Tell me what's John writin'? / Ask the Revelator / What's John writin'? / Ask the Revelator / What's John writin'? / Ask the Revelator / A book of the seven seals». Y, por razones obvias, omitiendo —como se pasa de largo frente a una ventana abierta— esa otra estrofa de esa misma y muy conocida canción anónima en una versión diferente donde casi se ordenaba un «Seal up your book, John / An' don't write no more / O John John / An' don't write no more».

Pero, claro, un John no quería saber nada con su insomnio porque, obediente, ya había escrito todo lo que tenía por escribir. Y el otro John no respondía nada a sus plegarias desde las azuladas playas de Patmos.

¿Quién era ése escribiendo? ¿Qué estaba escribiendo? ¿Qué había dejado de escribir? ¿A qué creciente conclusión había arribado? Quién sabe qué y quién sería.

Una cosa era segura: no era él. A él ya no le quedaba nada por revelar. Y, mucho menos disponía de siete archivos sellados a abrir y entonces redactar el fin de todas las cosas y testimoniar el punto último en el veredicto del Juicio Final.

Siete habían sido, sí, las partes de su último libro.

Había decidido que así fuese a partir de querer desautorizar y contradecir a uno de esos manuales/recetarios sobre las siete tramas básicas en la ficción (manual que una vez había visto en las temblorosas manos de un pobre chico, en un avión; uno de esos chicos que quería ser escritor porque lo que en verdad quería era que lo leyesen) y del recuerdo de la letra de aquella canción, cerca del final del primer disco de Pink Floyd (donde se oía e instruía que «A movement is accomplished in six stages / And the seventh brings return / The seven is the number of the young light / It forms when darkness is increased by one. / Change returns success / Going and coming without error. / Action brings good

fortune. / Sunset, sunrise»).

Siete archivos por abrir —en el más anochecido de los amaneceres— como siete sellos por jinetear y montar apocalípticamente.

Y para ello, apenas, él contaba con el recuerdo de su versión de aquella bíblica mujer revestida de sol con la luna a sus pies, caminando sobre las aguas de una piscina. Y con la memoria del niño que combatiría al dragón montando un principesco jabalí y que fue más *lost boy* que *changeling* en algún lugar entre el mar y el bosque para ser llevado al más infernal de los cielos mientras él los evocaba a ambos desde su purgatorio.

Y llegó un momento en que esa comatosa zona blanca entre sombra y sombra y libro y libro —expandiéndose en puntos suspensivos que ya no intrigaban a nadie— acabó devorándolo todo. No con la épica operística del Armagedón sino con el intimismo vacío de una sentencia anulada de todo lo actuado hasta la fecha por haberse cometido el pecado de haber jurado en vano y de presentarse testimonios tóxicos y pruebas contaminadas.

¿La verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad? ¿Cómo alguien en su sano juicio podía exigirle algo así a un escritor? ¿Cómo un escritor podía exigirse a sí mismo algo así? No había ni ha lugar. Ni tiempo. Orden en la sala y abandonen el juicio que perdieron, auto-ficcionalistas.

Y para él y en él no quedó nada más allí.

Nada salvo esa comezón fantasma donde ya no hay una mano que tecleaba (pero a no engañarse, se trataba apenas de un movimiento espasmódico sobre el teclado) a modo de último resabio de lo que alguna vez entendió como su vocación literaria. Esa vocación que en realidad no era una vocación sino una constante. Algo que tenían todos los seres humanos. Un gen que podía o no activarse a voluntad como quien enciende una luz al entrar en una casa más o menos conscientes de que esa es una luz que ya nunca podrá apagarse y que, por lo tanto, habrá que pagar mucho por tanto consumo de electricidad. Esa necesidad de contar historias o esa necesidad de contar historias. Algo que en realidad no se elegía sino a lo que finalmente se renunciaba —en verdad la auténtica vocación era la de no ser escritor— al comprender que requería de demasiado esfuerzo. Así, muchos posibles grandes escritores acababan siendo formidables contadores de chistes o de chismes. Otros, en cambio, optaban por ser grandes lectores. La especie humana se dividía, finalmente, entre aquellos que contaban historias y aquellos que necesitaban que se las contaran tanto para poder dormir como para mantenerse despiertos.

Y alguna vez se preguntó si las mujeres, luego de un embarazo, sentían lo mismo al parir: ese vacío rodeado de vísceras que se habían reacomodado para hacerle sitio a algo que ya no estaba allí y que ahora estaba fuera, de acuerdo, pero que ya no era lo mismo que alguna vez había sido. Ya no era sólo parte de ellas, ahora era parte del todo. ¿Sería para ellas un bebé como un libro terminado de escribir para que otros comenzasen a leerlo? ¿Y que así incluso el propio libro, por las suyas, ahora pudiese reescribirse a su manera del mismo modo en que cada lector lo comprendía a su modo y parecer y opinase que el recién nacido se parecía a X o Y o Z?

Y, sí, más de una noche, en la cocina de una fiesta, entre platos sucios y vasos en los que flotaban los cuerpos de cigarrillos, alguna madre le había confesado que al clímax extático de nueve meses con bienvenido invasor dentro de ellas le habían seguido años de desilusionada decepción (*esa* era la verdadera «depresión posparto») causada por ese incomprensible extraterrestre, ahí fuera. Se era madre *de verdad* durante el embarazo, le explicaban. Luego no había más que situaciones embarazosas y... Pero todo eso se le hacía una comparación demasiado vulgar, un símil grosero: eso de tener un hijo y de escribir un libro y ¿qué era lo otro? Ah, sí: plantar un árbol al que trepar para ya nunca descender o del que colgarse y quedarse ahí mientras los cuervos se comían los ojos.

Y, ah, sus libros reían y crecían con ese perfume delicada y embriagadoramente pútrido del que casi nadie se atrevía a acusar a ciertas flores pero sí a sus libros. Y en ocasiones se marchitaban. Y no lo dejaban dormir y en ese desvelo (y en la imposibilidad de soñar y asociar libremente) era donde surgía el sucedáneo de los recuerdos como sueños despiertos.

Pero tener un hijo era muy diferente a escribir un libro. Incluso un hijo único que en realidad nunca lo era. Porque incluso los hijos únicos eran muchos hijos. Eran sucesivas y diferentes versiones de ese mismo hijo único a medida que iba creciendo y —contrario a lo que se pensaba o se quería creer de un manuscrito— no necesariamente mejores a medida que crecían. (Los había visto, lo había *sentido* en ellos. En hijos ajenos y adolescentes. En sus verdaderos y feroces rostros cubiertos por otros rostros supuestamente inofensivos, rostros vegetarianos escondiendo rostros carnívoros y aquello que en verdad creían acerca y sobre sus padres. Ese desprecio. Como algo que irradiaban en ondas invisibles pero poderosas. Y si él podía percibirlo ni siquiera se atrevía a imaginar cómo ese silencio aturdiría a sus legítimos creadores, a sus dueños que de pronto no eran otra cosa que sus esclavos a maltratar: les habían enseñado a hablar y a caminar y a comer y

de pronto ellos eran unos idiotas para sus hijos, para esos que alguna vez se habían cagado encima y sentido tanto miedo en la oscuridad. Y, ah, una vez había visto a un hombre caminando por la calle, hablando solo, con el pelo como suspendido para siempre en el momento exacto de haber sido atravesado por un relámpago de años, y oído a la gente, al verlo pasar, diciendo cosas como «Su hijo se suicidó... se ahorcó en el sótano o en el ático... Y hasta esa misma noche siempre había parecido ser el chico más feliz del mundo y...». Lo imaginó entonces en el lugar común de la habitación del hijo perdido. Olfateando ropa y zapatillas como un sabueso de cara tan triste. Revolviendo cosas, descifrando juguetes viejos, mirando dibujos a contraluz buscando la clave secreta. La explicación para lo que sería siempre inexplicable. Sí: los hijos eran como boomerangs que se lanzaban lejos sólo para volver y estrellarse contra aquellos que los habían lanzado. Y si se conseguía atajarlos bien a su regreso, bueno, lo cierto era que la mano también dolía al atraparlos. Y él necesitaba las manos para escribir o para darse cuenta de que ya no escribía.) Así que nunca pensó en tener o en ser poseído por hijo o por hijos. O pensó muchísimo y con gran esfuerzo en no pensar en ello. Porque había noches, incluso en el acto mismo de no hacer el amor mientras hacía el amor (como método para conseguir durar más ahí dentro sintiendo cada vez menos aquí fuera), en las que pensaba en ese segundo terrible en el que un espermatozoide ganaba la carrera para golpear primero a las puertas del casino de un óvulo y hacer saltar la banca. Y en cómo, de pronto, todo se ponía en marcha como si fuese la fase de centrifugado de una lavadora: la ruleta de los genes, la lotería de las futuras enfermedades, el azar incontrolado de rasgos nuevos intercambiando naipes con gestos de antepasados, la mala racha de las hormonas victoriosas, la imposibilidad de apostar con seguridad a un determinado número. Las células interconectándose. Y la certeza de que tarde o temprano la casa siempre ganaría y de que la historia acabaría contándola otro, alguien más joven, con cartas marcadas y apuntes emborronados, y con menos lecturas que su creador y más reproches que los de la Criatura a Frankenstein.

Pensaba en que se podía intentar educar a un hijo de la mejor manera posible (lo que era imposible; lo importante era estar, lo imperdonable era no estar), pero que jamás se lo podría corregir a placer: un hijo era un manuscrito atormentado y tormentoso que, tarde o temprano, lo lanzaría por los aires en una hojarasca de páginas sueltas y errores de lógica en su argumento y arrebatos incomprensibles para su autor y primer lector.

Y él siempre les decía a todos aquellos que le comentaban que estaban pensando en ser padres que mejor, antes de llevar los pensamientos a las acciones, leyesen (sobre todo si tenían o creían tener eso conocido como «vocación literaria») *The Shining*: esa Great American Novel de Stephen King sobre la desintegración familiar, el matrimonio y la paternidad como los más

combustibles de los estados y sentimientos, y la henryjamesiana «madness of art», esa auténtica novela realista como sólo podían llegar a serlo las verdaderas novelas fantásticas. Esa condición azotando como una gran nevada a todos esos escritores por escrito suyos (los de Stephen King y los de Henry James, tal vez los dos escritores que más y mejor habían escrito sobre escritores) luchando entre ellos y contra ellos mismos, o huyendo de lectores y de albaceas y de críticos a los que intentaban demorar tendiendo oraciones largas como sogas invisibles a lo ancho del camino y a la altura de la garganta.

O, si no, si después de *The Shining* no estaban aún del todo convencidos de seguir de largo, les sugería que viesan una película titulada *Eraserhead*, con ese feto lloriqueante y demandante y que, no, no se parecía a nadie (no se parecía ni a Pa ni a Ma) salvo a sí mismo. Y en su momento nadie supo cómo fue que David Lynch lo creó a ese pequeño y ruidoso monstruo contando con tan poco presupuesto para su film (aunque circulaban numerosas y espeluznantes leyendas urbanas al respecto). En verdad, nadie sabía mucho en cuanto a lo que David Lynch quería hacer con lo que hacía, aunque Lynch sí decía cosas que para él eran de una claridad casi enceguecedora. Cosas como «La idea puede ser nueva pero es el pasado el que siempre la colorea». Y, claro, eran demasiados (y estaba seguro de que entre los pasajeros de este vuelo habría unos cuantos) los que solían quejarse en cuanto a que no se entendía nada del arte de David Lynch. Y él —quien admiraba a su viento y a sus sueños— sentía ganas de gritarles a todos ellos si acaso entendían cómo era que ese avión en el que ahora viajaban se mantenía en el aire y avanzaba por el espacio. O por qué el cielo era de un azul aterciopelado y no de un rojo como el de ciertas cortinas que no dejaban de agitarse. O por qué la voz del piloto en los altoparlantes anunciando turbulencias sonaba como la de un enano hablando al revés. O cómo era posible que fuesen a aterrizar en el sitio de destino exactamente a la misma hora en que despegaron del punto de origen. O qué era lo que causaba —¿algo en el aire que se respiraba en los aviones?— que se contase sin pudor alguno las cosas más íntimas y secretas de tu vida al desconocido/a en el asiento de al lado o se le mintiese descaradamente diciendo cosas del tipo «Mi trabajo es muy complejo como para explicarlo en palabras, pero digamos que me ocupo de algo así como del cálculo exacto de la edad del universo». Por qué mejor, como en tantas otros órdenes de la vida, como en el amor o en el odio o en la más absoluta de las indiferencias (¿de verdad que tantos tenían una explicación lógica para el seguir durmiendo junto a esa persona por la que hacía tanto que ya no sentían nada o para el seguir jugando con ese niño que no tenía nada que ver con ellos?), no le otorgaban a David Lynch el beneficio de la duda y, con ello, se obsequiaban a sí mismos la gratificante certeza del dejarse llevar y flotar y volar, ¿eh?

Pero David Lynch (nunca había visto algo de David Lynch en el menú de películas de los aviones, tal vez por ser considerado todo lo suyo materia demasiado inquietante y

confusa por aquellos que se ocupaban de seleccionar lo que debía verse ahí arriba habiéndose determinado que, en las inciertas alturas, se preferían las comedias livianas o los superhéroes ligeros o los dramas históricos o las biopics mentirosas con argumentos claros sin importar que éstos fuesen inverosímiles o improbables) sí había sido explícito y claro en cuanto a que *Eraserhead* se le había ocurrido al enterarse de que su novia de entonces estaba embarazada. (Una de esas novias seguramente encantadoras en sus primeros días. El tipo de novia que, durante esa primera cena a la que se la invita, pide primero el postre «porque no me gusta esperar por lo mejor» y horas después, cuando se sale a comprar croissants y se la deja desnuda en la cama, a su regreso se la encuentra en pie y preparando el café enfundada nada más que en esa camiseta suya donde se leía «So Many Books, So Little Time». Y eso parecía tan adorable justo hasta ese momento inevitable en que, más temprano que tarde, se descubre que no gustaba nada que se pusiera camisetas que no eran de ella y las estirase y que irritase tanto el que comiera el helado antes que la pasta. Y que se comprendiera que lo que gustaba de ella eran los preliminares y la penetración, pero nunca demasiado profunda. Y, de pronto, cómo era posible que sus pedos sonasen y oliesen más fuerte y peor. Y qué miedo daba el que —si se miraba fijo y de cerca a sus ojos— pudiese leer en ellos las más oscuras fantasías de ella y que éstas fuesen aún más tremendas que las de él. Sí, ella quería hacer con sus amigos cosas más bestiales que las que él quería hacer con sus amigas. Y peor aún, más perverso todavía: ella quería tener un hijo suyo, un pequeño monstruo sollozante que ya nunca le dejaría conciliar el sueño.) Y entonces —en ese instante de fuego frío, no por lo de las camisetas sino por lo de la panza creciendo bajo esas camisetas— fue cuando David Lynch se dijo a sí mismo eso que alguna vez volvería a decir en su autobiografía al recordarlo: «Oh, no: mi vida ha terminado».

Porque sí: no se *tenían* hijos sino que se era *tenido* por los hijos.

Los hijos sucedían primero para suceder después: los hijos les sucedían a los padres para después —cronológica y espiritualmente— suceder a los padres. Y hasta estaban esos hijos que acababan escribiendo libros sobre sus padres escritores con acusaciones del tipo «Mi papá miraba más a los libros que a mí... Y cuando me leía un cuento por las noches y yo tenía tanto sueño no me dejaba dormir hasta el final y cuando yo empezaba a cerrar los ojos me daba unos golpecitos en la cabeza y me decía “¡No! ¡No puedes dormirte justo ahora que el protagonista va a entrar a un avión y a contar las conversaciones de los pasajeros!” y me pedía que se lo resumiese todo a la hora del desayuno y me hacía preguntas para ver si lo había entendido bien y...». Hijos, además, de mujeres que también podían llegar a escribir libros; mujeres de esas que, además de dejar, siempre insistían en *explicar* el por qué dejaban. Y amenazaban sin demasiado entusiasmo o

credibilidad con «llevarse al niño», pero no insistiendo demasiado por temor a que esa amenaza se convirtiese para el demandado en algo demasiado tentador, en oferta más que conveniente, en castigo premio.

Y, claro, la llegada de un hijo alteraba, convertía en la más servil de las deidades. Transformaba en uno de esos padres competitivos, como Jehová, que acababan exigiendo el sacrificio de su hijo por celos inconfesables al comprobar que lo querían más que a él y ordenándole volver a su lado. O transfiguraba en un Lucifer obsesionado con que el hijo sea mejor y más poderoso pero que su vocación no fuese otra que la de vengar su caída y derrota.

Y él no quería ser como ninguno de ellos (aunque siempre le pareció que, a la hora de la verdad, el Diablo era mucho mejor y más dedicado padre que el ausente Dios, al que no tenía ningún atractivo el venderle el alma porque, probablemente, se la pasaría regateando; y las películas sobre el Anticristo eran tanto más divertidas que las de Cristo; y pocas escenas le habían dado a él más miedo que aquella en *The Omen* en la que Gregory Peck —ya tan lejos de la tan sólo diablilla Scout en *To Kill a Mockingbird*— cortaba el pelo y descubría el 666 en el cuero cabelludo del pequeño del demonio Damien). Y a él siempre le pareció muy revelador el que el gran escapista Harry Houdini fuese el hijo de un rabino así como uno de los casos de complejo de Edipo más encadenantes en toda la Historia. No había escape de esas cadenas, no podía salirse de ese tanque con agua. No: él no quería nada de eso para él, él sólo quería que lo dejaran en paz. (Por lo contrario, en lo que hacía a su oficio, él nunca quiso huir: él quería que lo dejaran volver a entrar y que lo encerrasen y que cerrasen con candado y arrojasen la llave. Él quería ser su propia pareja y su propio hijo.)

Además, de ser padre, él tenía miedo de morir durante el parto.

Así que ¿para qué meterse en problemas o salir a buscar conflictos? ¿Qué necesidad había? ¿Cuál era la película en la que Bill Murray (siempre le había gustado pensar que, de nuevo, era cierto eso de que él se parecía a Bill Murray. Que —no habiendo podido tener una de esas caras-de-coyote como las de Donald Sutherland o Alan Rickman o, sí, Bob Dylan— al menos tenía cara de Bill Murray. Una cara en blanco pero rebosante de sombras y en la que estaba todo por hacerse y por deshacerse. Una de esas caras en las que parece no suceder nada para que, en verdad, allí suceda absolutamente todo con la capacidad de inexpresivamente expresarlo todo) cerraba los ojos con fastidio, y le decía a un supuesto hijo próximo a morir que nunca había intentado hacer contacto con él porque «Odio a los padres y nunca quise ser uno»? ¿Y cuál era aquella otra en la que Bill Murray le explicaba a una joven confundida y lejos de casa y extraviada como tantas veces él por los pasillos de un hotel tan grande como la enorme ciudad en el que se alzaba que «Todo se vuelve más complicado cuando tienes hijos... El día en que nace el primero es el más terrorífico de tu vida... Tu vida, tal como la

conociste hasta entonces, se marcha para ya nunca regresar»? (Y, de acuerdo, se acordaba de que en esa misma escena Bill Murray continuaba con un «Pero después aprenden a hablar y a caminar y quieres estar con ellos... Y resultan ser las personas más deliciosas que conocerás en tu vida». Aunque algo le decía que, allí, Bill Murray quería tranquilizar a esa chica preciosa junto a él, en la cama, sin tocarla, porque casi la sentía como si ella fuese una hija suya y terminator llegada desde el futuro.)

Y cuando le inquietaba la mínima y pasajera angustia del haberse perdido una experiencia que muchos le aseguraban era imprescindible para todo creador —la vida en pareja, la paternidad, la familia, la percepción de que nada termina en uno y de que todo seguirá en los demás— él había optado por imaginarla con todo lujo de detalles. Como había imaginado —era más sencillo y menos arriesgado— tantas otras cosas que jamás sería o haría. Como surfear olas monstruosas o aprender chino mandarín. Para eso era escritor de ficciones y no de no-ficciones, ¿o no?

Así, él se había documentado y hasta se había acercado peligrosamente al ojo del huracán y a la boca del volcán y desde sus bordes había aspirado los vapores tóxicos y recibido los relámpagos circulares de esa secreta soledad de a dos próxima a ser ampliada con la llegada de pequeños y pequeñas de apetitos colosales y necesidades gigantescas.

Y hasta había salido con algunas madres separadas que lo colaban en sus casas a escondidas para que sus hijos no se diesen cuenta de su presencia. (Y tenía perturbadora gracia el que con ellas se repitiese la misma secuencia/rutina que alguna vez él había protagonizado y vivido en su juventud, pero invirtiendo sus polaridades: cuando eran las hijas las que lo metían en secreto en sus habitaciones rogando por que sus padres no fuesen conscientes de que ya no eran las «princesitas de su corazón» sino las cortesanas del bajo vientre de caballeros de fortuna.) Y en una ocasión hasta había «tenido relaciones» con una madre y una hija al mismo tiempo, y todo bien aunque, claro, duró poco.

De igual manera, había estado a disposición de sucesivas y hermosas y muy inteligentes lesbianas que lo encontraban «divertido de tanto en tanto» y le comunicaban que su paso por él las «reafirmaba en su opción» a la vez que agradecían mucho sus «siempre interesantes recomendaciones literarias». Ningún hombre gay se le había acercado porque lo consideraban persona non grata desde que una vez había escrito un cuento en el que un homosexual era presentado como una especie de party animal adicto a las epifanías y nada combativo ni comprometido con los suyos. O tal vez era que no daba el tipo. Bill Murray y todo eso. Y los animales le tenían miedo, los bebés lloraban al verlo, las monjas (incluso las infrecuentes monjas guapas) se persignaban a su paso y sus noches largas y horizontales eran cosa de un pasado a invocar desde el más vertical de los insomnios.

Ese pasado en el que nunca se había enamorado de verdad fuese eso lo que fuese (Lo de Ella

era algo que estaba al otro lado del amor, Ella había hecho volar la casa por los aires para recién después abrir la puerta) y donde sí había tenido claro, en cambio, que podía llegar a pseudo-enamorarse a partir del sexo. De acuerdo: tal vez ese tipo de amor no fuese un amor profundo; pero que sí era —a diferencia del supuestamente romántico y espiritual y verdadero— un amor que se podía tocar y ver y penetrar. Y —por momentos, por unos segundos— un amor que podía llegar a hacer sentir que era posible morir de amor, morir una *petit mort*, sí, pero muerte al fin. Pero era un amor de segundos, un desfallecer del que enseguida se resucitaba. Y del que, cada vez, volvía más convencido de su amor propio. Y de que el amor según lo entendían los demás se le haría siempre algo impropio. Y, en todas partes, eternamente fuera de lugar y entrometido. Y que no estaba mal que así fuese. Porque el amor de los demás no era verdadero. Era, apenas, un amor mentiroso.

Y así —por experiencias propias— él había desarrollado una especie de sexto sentido y ojos de rayos X para mirar parejas ajenas. Esas parejas que se decían «perfectas».

Parejas que en las fiestas reían para no decir cosas —esas cosas que él sí podía leer en sus dientes y en sus labios, como si fuese HAL 9000— del tipo «Lo importante no es, como se cree en un principio, tener orgasmos simultáneos sino, con los años, saber perfectamente qué está pensando la otra persona porque es lo que está pensando uno». Y así —pensaba y sabía él—, de inmediato, ambos diciéndose que mejor no pensar en eso. Y entonces enviarse mutuamente una especie de amoroso rayo telepático que borrara esas ideas en ambas mentes, al mismo tiempo, como se borra un e-mail o se bloquea el acceso a una cuenta de red social.

Parejas que para la mayoría resultaban envidiables; pero en las que él podía detectar sin problemas el linfoma escondido, la metástasis de sus mentiras. Y nada se le hacía más exótico y vulgar al mismo tiempo que una pareja feliz en público. Porque él podía verlas tal cual eran en privado. Podía despreciarlas y apreciar la maravilla de que dos personas continuasen juntas y odiándose tanto nada más que y por y en el nombre del amor.

Parejas a las que —evitando toda alusión a la paternidad o a su ausencia o a la evocación obsesiva de sus propios padres o la observación aún más obsesiva de padres ajenos y de sus hábitos casi siempre incomprensibles— no dejaba de acercarse como si se tratasen de una especie exótica para ponerlas nerviosas haciéndoles preguntas sobre cuestiones incómodas. Cuestiones como un cómo se conocieron y, a continuación, un cuándo empezaron a desconocerse. Cuestiones como si no pensaban ellos —como pensaba él— que la raza humana había dado un enorme paso atrás cuando fue científicamente posible el conocer antes del parto cuál era el sexo del bebé. Y si la pérdida de la gracia de ese misterio (porque aunque los padres casi rogasen por favor no saberlo alguien en el consultorio siempre acababa revelando el secreto) de no saber si el bebé sería hombre y mujer era ahora lo más parecido a que se supiese un dato muy importante en la

trama de una novela antes de tiempo, antes de haber llegado a ese capítulo decisivo. (En lo que al casamiento se refería, su role-model como marido siempre había sido Pablo Picasso: dos de sus mujeres se volvieron locas y otras dos se suicidaron, o algo así, no estaba muy seguro. Pero había un patrón de conducta bastante claro en sus parejas: chifladas o automuertas, Picasso nunca tuvo que separarse de ellas quienes, voluntaria o involuntariamente, facilitaban el recambio.) Las veía y percibía como las elegantes y figurativas curvas de su autorretrato público se convertían en los ángulos cubistas de su intimidad. Lo mismo —de nuevo— con sus hijos, tan graciosos por fuera y tan desgraciados por dentro y ese «¿Quieres ver al bebé?» que le preguntaban con voz temblorosa y mal dormida y deformada de tanto hablar en meloso idioma gu-gú ga-gá convencida de que así era más fácil de ser comprendida por alguien o algo a la que le sonaba igual que teorema matemático o soneto isabelino. (Y él entonces pensando en que para ver a alguien sin pelo, demandante y convencido de ser el centro del universo y con una cierta propensión al llanto súbito ya se tenía a sí mismo, todas las mañanas, frente a ese espejo sin anestesia en el baño.) Y se preguntaba por qué y para qué tenían a esas... sí... *criaturas*. Porque la pregunta inevitable no era ese «¿Por qué has decidido no tener hijos?» que de tanto en tanto le hacían sino «¿Por qué sí has decidido tener hijos?». (Había leído en alguna parte que así —reproduciéndose— era como la especie iba purgando su genoma de imperfecciones. Había leído también que, de ser esto cierto, entonces algo no estaba saliendo del todo bien en la práctica de semejante teoría.) Aun así, hey, a crecer y a multiplicarse. Y más adelante —en capítulos posteriores de una serie interminable— a meterlos dentro de esos pulcros trajes de marinerito escondiendo por debajo la andrajosa ropa interior de náufragos. Y era por entonces cuando se les preguntaba a esos ex bebés una y otra vez aquello de «¿Qué quieres ser cuando seas grande?». Se les hablaba como hablan los adultos a los niños: sintiéndose por siempre jóvenes e ignorando el hecho de que los pequeños los consideraban desde siempre viejos y prehistóricos. Y que todos ellos ocupaban demasiado espacio y tiempo dentro de las habitaciones de sus infancias en las que sólo quieren estar un poco más solos. Así, los pobres contemplaban con ojos húmedos de casi dibujos animados a esos rostros enormes, ahí arriba: encandilándolos con sus sonrisas feroces como lámparas de interrogatorio, preguntándose qué sería eso de ser «grande». ¿Tendría que ver con el tamaño, con la capacidad, con las ambiciones?

En cualquier caso, él siempre y desde siempre había sabido lo que quería ser cuando fuese grande. Y ya lo fue, incluso, desde muy pequeño, cuando comenzó a leer y a escribir incluso antes de haber aprendido a hacerlo.

Y ahora no era ni hacía nada.

Ahora era como un bebé que nunca había tenido un bebé.

¿Quién había dicho aquello de «Un escritor es alguien capaz de crear un acertijo a partir de una respuesta»? No se acordaba, pero sí no podía olvidar que —de ser eso cierto— él ahora era alguien que no sabía qué responder cuando le preguntaban qué era. La hasta no hace mucho muy sencilla y correcta respuesta para él había devenido en el acertijo más difícil de la esfinge más exigente. Y de ahí —de ese ya no ser— eso de ser escritor luego de haber sido escritor y nextcritor.

Así que ahora él pasaba las horas imaginando destinos alternativos, trayectorias variables.

Así, prefería no imaginar que no había ni *heaven* ni *religion* ni *countries* ni *possessions* sino que —*it's easy if you try*— sus hijos y esposa eran el equivalente no a amigos imaginarios pero sí a familia imaginada desde una distancia segura, desde la inalcanzable cercanía de lo imaginado.

Una familia imaginada en la que —por razones obvias, por respeto a lo insondable, por no caer en lo evidente pero absurdo— Ella jamás era su mujer y Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado nunca era su hijo.

Su familia imaginaria tenía rostros cambiantes y fluidos. De actores y de actrices. O estaba basada en fotos que le llamaban la atención en alguna revista de consultorio médico. O se comportaba como alguna con la que se cruzaba por segundos en calles y parques y le parecía particularmente «civilizada». Poco y nada le costaba asimilarlos y hacerlos suyos, pertenecerles para que le pertenecieran por el tiempo (nunca demasiado) que duraba una fantasía a nunca poner (y ahora a no poder poner) por escrito.

Por algo y para algo él era «creador» y «creativo».

Era más placentero e inofensivo de ese modo.

En especial le gustaba recrearse en la escena de una última despedida que nunca tendría lugar, pero que él no se privaba de componer como a una de las recámaras más visitadas en el palacio de su falsa memoria hacia delante y corriendo por una ruta alternativa, como en esos universos paralelos donde Batman y Catwoman vivieron felices y comieron canarios. Porque en su experiencia y conocimiento, aquellos que no tenían descendencia tendían a morir de golpe y sin aviso. Tal vez, razonaba, porque al no contar con espectadores familiares a los que importunar no tenía demasiado sentido escenificar larga y penosa y agotadora agonía (sobre todo para los demás); y así, mejor y a solas, un breve click, como quien desaparece en una columna de humo de colores.

De ahí, entonces, que él imaginase un adiós en compañía más o menos buena y del todo cercana. (Aunque en verdad siempre había anticipado una muerte limpia y a solas: irse a un hotel con un frasco de pastillas, vaciar el minibar que ya nadie pagaría, apagarse lentamente con el televisor encendido en modalidad porno, dejar allí su cuerpo desnudo para que dispusieran de él las autoridades pertinentes y que tocasen sus órganos a

voluntad, *do not disturb, please make up room*.) Pero en sus fantasías ahí estaba él: esposo y padre hipotético, en su lecho de muerte, muriendo antes de tiempo, como correspondía. Muriendo temprano aunque maduro y casi idéntico al hijo, como anticipándose al uso irresponsable y juguetón y perdedor de tiempo de esa envejecedora app de moda que envejecerá tan pronto. Como en esas películas en las que el mismo actor representaba a ambos personajes y, en ocasiones, incluso hasta al nieto. Ya se sabe: veloz fundido a negro y en la siguiente escena el flamante heredero sin padre por detrás y con toda la vida por delante. Como en esas sagas familiares anteriores a la penicilina (se moría pronto; lo que no obligaba a tanto inverosímil maquillaje envejecedor) y todo eso. Y evitando así la postal lamentable de progenitores casi putrefactos y valdemarianos aferrándose a brazos de su progenie más que madura: viejos paseándose junto a muy viejas y viejas deambulando junto a muy viejos todos ellos rápidamente enganchados a la modernidad de sus teléfonos móviles; todos ellos parte de una generación de pioneros: la primera que, estadísticamente, iba a vivir mucho más de lo que se solía vivir; la primera camada de viejos más viejos quienes morirían, con sus cerebros tan gastados de tanto pensar y tan cansados de hacer tanta memoria, sin siquiera ser conscientes de que estaban muriendo y recordándole a él esa cita ingeniosamente terrible de Oscar Wilde: «La tragedia de la vejez no es que uno sea viejo, sino que uno es joven».

Y —seguía pensando él a partir de esa cita— lo trágico pasaba por recordar perfectamente cómo se había sido y cómo nunca se volvería a ser. Y acordarse cada vez más y mejor de ese inolvidable paraíso (a veces purgatorio, a veces infierno pero aun así siempre mejor que lo que fuese este presente sin futuro) del que se había sido expulsado. (Aunque, también, él estaba seguro de que envejecer *bien* pasaba por no parecerse en nada a cómo se había sido de joven. No había nada peor que eso, pensaba: el ser la versión vieja del joven que alguna vez se había sido. Que el viejo *recordase* tanto al joven y pensando en que, ah, mejor no acordarse de eso. Mucho mejor era, estaba seguro, ser un —para todos— amnésico viejo nuevo. Alguien completamente diferente a quien se había sido y que no admitiese comparaciones con aquel joven viejo. Alguien como él, que ya ni era capaz de reconocerse a sí mismo en la foto de solapa de *Industria Nacional* y que, puesto a ver la parte buena del fenómeno, tampoco era reconocido o importunado por incómodos fantasmas de navidades pasadas.)

Y en ocasiones —como ahora— todos esos viejos viajando, *viejando*, todos juntos y en grupos, en aviones, sonriendo cuando éstos empiezan a moverse mucho porque no les asusta una muerte próxima porque su muerte va a ser próxima en cualquier caso. Así que, ya que se está en tema, no estaría nada mal morir ahí y ahora y salir en los diarios en los que, de otra manera, jamás saldrían. Todos ellos inconscientes de que llegado a cierto punto de la vida ya no se debe salir de casa

salvo para ya no volver a entrar porque se huele mal en ambientes demasiado cerrados y públicos (o tal vez lo tengan perfectamente claro pero experimentan un placer malsano de andar paseándose por allí, a la vista de todos, para que todos recuerden que eso que ellos ya no esperan es lo que les espera a todos ellos, para darles tanto miedo a los jóvenes, llamando a sus puertas en una suerte de versión inversa de Noche de Halloween). Algunos —los menos, pero los por eso más inquietantes— perfectamente vestidos y con sonrisas resplandecientes; como en esos comerciales de televisión para «gente de la tercera edad» de paradisíacas jubilaciones privadas o de medicamentos para anular toda disfunción eréctil y potenciar toda chispa orgásmica y, no, no podían ser verdaderos: éstos eran jóvenes maquillados de viejos, temblaba él. Todos y todas volando como gárgolas desorientadas buscando infructuosamente los aleros de una catedral donde encontrar reposo y refugio. Viejos moviéndose tan despacio por la gravedad fuera de ley de arrastrar tantos recuerdos y exceso de equipaje que algunos de ellos optan por, mejor, ya no recoger sus maletas en los aeroportuarios carruseles circunvalantes de sus cerebros y así vivir en un presente puro y liviano. En un orden narrativamente ideal de las cosas, él siempre pensó en que los progenitores debían morir cuando el hijo alcanzaba la mayoría de edad o, como mucho, cuando éste cumplía los veinticinco años. De ahí que, consideraba, si no quedaba otra, fuese mejor recién «multiplicarse» ya a mitad de camino, luego de haber vivido la vida y reflexionado bastante sobre los contados pros y los incontables contras de la cuestión. Pudiéndose optar también, de haber dado a luz demasiado pronto, por el un tanto reprochable «desaparecer rápida y misteriosamente» para recién reaparecer en el último capítulo y entonces «legar una cuantiosa fortuna» sin nunca haber pronunciado esas palabras psicóticas favoritas de los padres de su generación quienes no habían comprendido nada acerca de su rol y de sus responsabilidades: «Yo sólo quiero ser tu mejor amigo/amiga». (En lo que hacía al práctico desvanecimiento y al teórico resurgimiento de sus por siempre juveniles padre y madre, Penélope y él, claro, habían facilitado lo primero sabiendo que habría más bien escasas posibilidades de que llegase a suceder lo segundo.) De este modo, el ascendente descendiente estaría lleno de energía, sin ataduras con el pasado y listo para ir al encuentro de múltiples posibilidades. Huérfano al fin y más que dispuesto a ser adoptado por la propia vida sin demasiada carga. Libre de raíces enredadoras y sin verse obligado a la visita periódica a las ruinas cada vez más ruinosas de quienes lo habían creado y de las que él había huido sólo con lo puesto. Mejor así, se imaginaba entonces él: paterfamilias agónico pero ya dispuesto a encarnarse en la siguiente generación y dopado por calmantes de última generación. Postrado pero firme. Elegante y casi sentado contra almohadas mullidas y luciendo una *robe de chambre* de esas que llevaban en las comedias del cine clásico basadas en obras de teatro esos magnates que parecían no salir nunca de sus recámaras. Y así permitiéndose la generosidad de despedirse de su mujer con un «Vuelve a

amar a alguien pero —ya sabes cuáles son y ésa es parte de mi herencia— que no tenga mis tan perfectos y adorables defectos». Y disculpándose con su pequeño hijo «por el trauma que todo esto te causará; pero te pido que no te dejes hundir por mi partida y que, por lo contrario, la uses para algo valioso, haz de mi muerte algo vital, immortalízame a partir de tu memoria». Y alguna otra de esas estupideces sensibleras por el estilo que casi lo acercaban hasta las lágrimas.

Casi.

Pero le bastaba con cinco minutos de fantasear con todo eso para descubrir aquello de lo que jamás había dejado de estar seguro: vivía plenamente satisfecho a solas, sin nadie que lo fuese a llorar por años y —lo más importante de todo— sin nadie que lo hiciera llorar por décadas. Él nunca iba a ser un viejo *así* porque jamás tendría a alguien cercano a su lado recordándole todo el poco tiempo que le quedase, que *así* era ser viejo. Nada le interesaba menos y le irritaba más que ser «el autor de los días» de alguien (en verdad el coautor), sobre todo y más que nunca desde que ya no escribía. «Apartad de mí ese misterio impreciso e impredecible», ordenaba y rogaba en su perfecto aislamiento. Y se obedecía a sí mismo. Y no podía dejar de recordar lo que podía llegar a sucederle a alguien como él —fruto ácido de una familia perfectamente disfuncional— de acercarse demasiado y sentirse atraído por el influjo gravitatorio de alguna tribu imperfectamente feliz de esas que, de tanto en tanto, demandaban una víctima propiciatoria, un sacrificio de alguien «de afuera», para así continuar con lo suyo, con los suyos. (Y nunca había entendido demasiado la genialidad fundadora de Chéjov; pero sí no podía olvidar a aquel desencantado y anciano personaje de *La gaviota* que evocaba, melancólico, que de joven sólo había tenido dos deseos: casarse y ser escritor. Y que, claro, ninguno se había hecho realidad, porque ambos anhelos —como fuerzas opuestas e irreconciliables— habían acabado por anularse entre ellas. Y así el único sueño realizado de ese hombre era, nada más, el de acabar teniendo perfectamente claro lo que nunca había conseguido. Luego, casi enseguida, se escuchaba el disparo de esa arma que, según Chéjov, si se mostraba en el primer acto lo era para poder dispararla en el tercer acto, justo antes del último telón.) Ahí estaba como ejemplo más que ilustrativo de lo anterior —y lo tenía siempre presente y había temblado tanto al leerlo— lo que le sucedía y el cómo acababa el pobre intelectual y oficinista y poético caminante nocturno Leonard Bast en *Howards End* de E. M. Forster: el pobre tipo —abducido por el clan de las inquietas hermanas Schlegel y por el de los acomodados Wilcox, y luego de soportar con estoicismo risitas y tintineo de tazas de té y pasteles de esos que de tan secos resultan casi imposibles de tragar— moría aplastado por una biblioteca. Por una biblioteca que, además, ni siquiera era la suya. Y después, al poco tiempo, todos volvían allí a ser felices superadas las circunstanciales complicaciones. Y ya nadie se acordaba demasiado de Bast, ni siquiera la madre de su hijo.

Para él, la verdad absoluta en cuanto al tema de familia e hijo estaba en ese célebre monólogo en *Manhattan* de Woody Allen. Monólogo en el que, sobre el final, el protagonista Isaac Davis enumeraba las cosas por las que valía la pena vivir (Groucho Marx y Frank Sinatra y Marlon Brando y aquella novela de Gustave Flaubert y las manzanas y peras pintadas por Paul Cézanne y «Potato Head Blues» y el segundo movimiento de la *Sinfonía Júpiter* y Willie Mays, por supuesto, el rostro de la muy joven Tracy) pero, en ningún momento, Davis incluía ahí a su pequeño hijo. Entonces hubo quienes señalaron esa omisión como un defecto del guión o una prueba incontestable de que, cuando la filmó, Woody Allen no tenía aún la menor idea de lo que significaba la paternidad y, mucho menos, la furia de Mia Farrow. Pero él tenía ganas de gritarles que no, que no era cierto, que era exactamente *así*, que Allen no había olvidado o desconocido nada: Isaac Davis ya había contribuido a traer a su hijo al mundo y eso no significaba, automáticamente y por obligación, que lo quisiese más que a «Ummm... las películas suecas, naturalmente». Sí, padres del mundo, más les valía confesarlo aunque no más sea a ustedes mismos, acusaba él: se podía amar más a las pinzas de los cangrejos de Sam Wo que a los deditos de un hijo; y se podía amar muchísimo más a una novia casi adolescente que a ese pequeño homúnculo demandante y desagradecido al que no le interesaba conversar acerca de *L'Éducation sentimentale* ni entendía el reglamento del baseball.

En cualquier caso, a él no le parecía mal que todo eso fuese una preocupación y hasta un placer para los demás. (En una cena luego de una presentación de uno de sus libros, John Irving, quien había sido padre toda su vida, desde los dieciocho años y a lo largo de varios hijos con gran diferencia de edad entre ellos, le había comentado que una de las ventajas de tener hijos para un escritor es que, de pronto, se volvía a recordar hasta el más mínimo detalle la propia infancia a través de las de todos ellos; a lo que él había respondido preguntando un «¿Y qué tiene eso de bueno? Yo lo único que quisiera es olvidar mi infancia inolvidable». Y entonces John Irving lo había mirado con una mezcla de asco y de piedad y acaso de un cierto temor. Y, sí, él pensaba que podía dividirse a los escritores entre los que descartaban y acumulaban y los que, como él, al procurar en vano descartar no hacían más que acumular más con cada intento infructuoso de ser más ligero y más huérfano hacia atrás y hacia delante. Y, OK, está bien de acuerdo: sobre el final de su vida la genial Virginia Woolf reconoció que, más allá de lo escrito, había fracasado porque no había tenido hijos; pero, atención, Woolf estaba loca y oía voces que, más que probablemente, la llamaban «Mami» y le preguntaban por qué los había abandonado en el frío y la oscuridad.) Y a él no le disgustaba en absoluto que todo eso y todos éstos —la paternidad, los hijos— les sucedieran a otros (y a propósito, ningún problema para él con que las madres den el pecho en público siempre y cuando a

esas madres no les moleste que él las mirase dar el pecho en público). Estaba encantado con que la gente se multiplicase a su alrededor sólo para que él pudiese contemplar ese proceso físico-químico —la fusión de los afectos y la disfunción de los hartazgos— desde afuera, siempre detrás de las vallas de seguridad, como quien disfruta del incendio de un hogar ajeno. Y que, además, se le permitiese —sin haber pedido permiso antes— el tomar notas para después pasarlas en limpio, fría e higiénicamente, en el laboratorio envasado al vacío rebosante de todo lo que se le ocurría a partir de lo que jamás le ocurriría. (¿Había tenido hijos IKEA con alguna de sus ex mujeres o con aquella a la que había devorado? ¿De verdad que IKEA se había comido a su adorada? ¿Estaba embarazada cuando IKEA se la comió? ¿Había comido IKEA la placenta de sus hijos? No estaba seguro, aunque debería saberlo. Alguna vez había escrito que sí. Y hasta lo había visto en el acto de teclearlo: fotos de IKEA rodeado de niños rubios que parecían salidos de *Village of the Damned* o de *The Sound of Music* o de las satinadas páginas de revistas de sociedad donde las familias católicas e imparables demostraban con orgullo que no sabían ni querían saber nada de métodos anticonceptivos. Pero ya no estaba seguro de todo lo que él le adjudicaba a IKEA. Y tal vez nada de eso fuese o haya sido así. Su biografía —la de IKEA— estaba para él como entre brumas pero, sin embargo, a su bibliografía la conocía hasta al más mínimo detalle. Y, por supuesto, IKEA había firmado el inevitable «clásico moderno juvenil» titulado *El diablillo del Aconcagua*. Y hasta había escrito las letras para un álbum de canciones ecoétnicas para ser cantadas por Anorexia cuando ésta dejó a sus Flaquitas para reconvertirse en conductora de progre-programas infantiles y desde allí «educar la conciencia ecológica de todos los niños latinoamericanos».)

En resumen, en amplio resumen: para él las mujeres eran un experimento breve e intenso pero pasajero (como lo que en ocasiones componían los rockers cuando se iban a los ambientes descontrolados de Marruecos a golpear huesos y aporrear tambores de piel animal porque ya no se les ocurría nada en Londres o en New York) y que, si salía bien, no convenía repetir en la misma probeta por cuestiones de higiene y toxicidad. Los hijos, en cambio, eran materia más compleja e interesante a contemplar con gafas protectoras que a veces resultaban ineficaces y que si se los miraba muy fijo durante demasiado tiempo —como a un eclipse, como al eclipsado Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado— podían llegar a encandilar y lesionar las pupilas directamente conectadas con el cerebro.

Los hijos eran máquinas del tiempo pero que permitían viajar sólo hacia delante y en tiempo real. Minuto a minuto. Y que volvían a sus padres tanto más conscientes de ese tiempo que pasaba y pasaba para ya no volver a pasar (y más de uno de esos padres le había comentado que lo primero que se perdía al convertirse en padre era casi toda conciencia de todo ese tiempo en el

que se había sido un hijo sin hijos: la infancia remota se volvía más clara y cercana, sí; pero ya no podía recuperarse casi nada de todos esos años —de esa *terra incognita*— en los que ya no se era exactamente un hijo y aún no se era precisamente un padre).

Los hijos también eran como esos libros cuyo género nunca quedaba del todo claro, porque los incluían a todos: al terror, a la comedia, a la iniciación, al amor, a la venganza y, finalmente, a esos libros que empezaban queriendo para acabar despreciando. Los hijos eran, sí, libros de interés general muy particulares. Podía haber dos que se pareciesen bastante, pero nunca del todo. Y, de nuevo, si los librereros y bibliotecarios rara vez eran del todo conscientes del género al que los hijos terminaban perteneciendo, muchos más problemas tenían sus creadores que nunca sabían en qué sección poner a los hijos: ¿filosofía?, ¿religión?, ¿autoayuda?, ¿historia?, ¿poesía?, ¿ficción?, ¿ensayo?, ¿cómic?, ¿infantil, con esas tiernas historias para niños en las que padres desesperados «olvidan» a sus vástagos en claros de bosques oscuros para que sean cocidos o devorados por brujas o lobos? ¿O uno de esos libros que se compraba sin pensarlo demasiado, en la librería del aeropuerto, pensando en que se lo dejaría en la habitación de hotel y antes del avión de vuelta una vez leído y terminado pero, de pronto, inesperadamente y fuera de toda previsión, descubriendo que se trataba de una de esas historias que cambia la vida y en la que ya jamás podrá dejarse de pensar, de releerla, de descubrirle cosas que en la primera lectura, al vuelo, se habían pasado por alto, más alto que todas esas nubes de tormenta que aquí vienen otra vez?

Y él siempre pensó en libros como otros piensan en hijos y en árboles y en sierras mecánicas y en accidentes terribles como los de esos padres olvidando a sus hijos dentro de autos cerrados o como a libros que se extravían en un avión o en un hotel o se queman en un desierto luego de haber olvidado el cómo escribirlos. (Algunos de ellos, incluso, los puso por escrito en retoños de papel arbóreo de bordes ya mustios y amarillos, del color de esos dientes que ya han mordido demasiado y que están cansados de tanto masticar y que ahora sólo admiten pulpas y papillas.) Y cuando dejó de hacerlo, de hacerlos, comenzó a pensar en libros por pensar, en libros por delante: en la línea de largada de libros donde él se paraba, agitando un pañuelo o una bandera a cuadros, tan sólo pudiendo desearles buena suerte y que se las arreglasen lo mejor que pudiesen sin su ayuda.

Lo de antes: excritor.

Categoría degradada. Las medallas del nextcritor que fue de niño y del escritor que fue de joven arrancadas del pecho de su uniforme.

Así, ahora, él ya no era funcional y expeditivo y hombre de acción como el profesor cazavampiros Abraham Van Helsing (y, otra vez, se recordaba a sí mismo, de niño, leyendo

bajo las mantas con una linterna *Drácula*, su primer libro *adulto*, «para grandes» y en «versión original completa») sino, apenas, esos supersticiosos aldeanos transilvanos sin siquiera nombre propio que los distinguiese entre ellos. Todos santiguándose al principio de la novela y advirtiéndolo al viajero Jonathan Harker de que algo tremendo lo esperaba en ese castillo ruinoso pero que aun así incluía bien dotada biblioteca. Atemorizados pero, al mismo tiempo, tan felices de que haya arribado un imbécil extranjero a quien le vayan a suceder todas las cosas espantosas que suelen sucederles a ellos y que distraiga al monstruo para que se olvide de atormentarlos al menos por un rato, hasta la próxima luna llena a la que aúllan los hijos de la noche con su música.

Así, desde hace tiempo él sólo piensa libros pensados, como si se tratase de hijos no por procrear (porque no se puede) pero tal vez por adoptar (aunque ese verbo se quede sólo en fantasía irrealizable). Más seguro, menos arriesgado y, si no gustan, se cambian por otros, se dice.

Piensa —como se piensa en un ser legendario y no-muerto o no-vivo y siempre sediento— en un posible libro para él imposible.

Un libro que contuviese a miles de páginas cuyo Tema y Trama serían la invocación misma de ese mismo libro fantasmagórico.

Una y otra vez, un libro.

Un libro que fuese uno pero también tres libros: como esos álbumes triples y conceptuales de los años '60s y '70s, como *Preservation* de The Kinks, cuando quienes los escuchaban tenían la concentración suficiente para oírlos enteros (no como ahora, cuando apenas hay tiempo para una canción suelta que se graba y se vende a solas, sin contexto; una canción a solas que no se toca ni se pone sino que se descarga y se consume y que pase la que sigue a cargo de cualquier otro que pase por ahí). Álbumes largos a los que se miraba y se oía girar, analizando su orden y composición, intuyendo mensajes secretos grabados en reversa, teniendo muy en claro que de lo que se trataba allí y entonces era de *play long*.

Un libro sobre la imposibilidad de escribir que, sin embargo, no pudiese dejar de escribirse.

Un libro que fuese el libro en el que más se pudo escribir sobre no poder escribir.

Un libro que, en la práctica, contuviese su teoría y que en su estilo residiera su trama.

Un libro cuyo personaje protagónico no sería otro que el idioma en el que hablaba ese libro (un mismo idioma pero con las variaciones lingüísticas y ritmos y frases que distinguían a lo inventado y a lo soñado y a lo recordado).

Un libro que estuviese más por detrás que por delante.

Un libro con mucho pasado pero invocado en el nombre del futuro.

Un libro autobiográfico, sí, pero que no remontase la *memoir* de una vida sino que se ocupase del cómo obraba su estilo: de su método y de su forma de ser y de hacer.

Un libro que estuviese escrito en la más primera de las terceras personas, porque lo que en verdad contaría —más allá de las anécdotas— sería el modo en que inventa y sueña y recuerda un escritor. Su proceso mental como si se tratase de un lenguaje en sí mismo. Repasando el encadenamiento de sus células (*cells interlinked within cells interlinked* y todo eso). Siguiendo el sendero trazado por las chispas eléctricas saltando de una neurona a otra y recorriendo todos los extravíos y bifurcaciones por el camino. Así, hasta alcanzar la eneguedora iluminación de que, habiendo estado en todas partes, comprendiese que había algo terrible y maravilloso en la idea de que el lugar más lejano del mundo al que se puede llegar a viajar o a pensar es, también, el más cercano: un paso atrás, a espaldas de uno mismo, retrocediendo como Mr. Trip.

Un libro en el que no sólo ocurriesen muchas cosas sino que, además, provocase que al lector se le ocurriesen muchas cosas mientras lo lee. Y que lo convirtiera un poco en escritor.

Un libro que fuese como «Three Tenses», la famosa *novella* de R. mencionada en *Transparent Things*.

Un libro que —como *Pale Fire* de Vladimir Nabokov— hiciese mutar a su lector hasta convertirlo en su lector ideal y perfecto: un lector que, entre tan placenteros dolores de crecimiento, sintiera que lo escribe a la vez que lo lee y que, enseguida, lo relea. Y que, aun sin haberlo leído aún, ya en su primera página (como advierte y anticipa en su introducción Charles Kinbote en lo que respecta al segundo canto del poema) supiese cuáles eran y serían las partes favoritas de sus lectores.

Un libro que enloqueciese a sus lectores y que —como le había ocurrido al nabokovita Brian Boyd con *Pale Fire*— hasta los obligase a escribir otro libro sobre él teorizando sobre las múltiples identidades posibles de John Shade y Charles Kinbote y acerca de quién era el verdadero autor del poema «Pale Fire» y de las notas que lo acompañaban y lo acorralaban y lo estrangulaban. Y que ese otro libro fuese casi como una involuntaria y poseída secuela del primero, con notas al pie calzando botas de siete leguas y de una lengua.

Un libro que no fuese un *bildungsroman* sino un *künstlerroman* pero en reversa: la historia de un escritor que, habiendo alcanzado su máximo punto de su desarrollo y ya sin nada más que escribir, comenzase a plegarse sobre sí mismo (*eliminar suprimir borrar tachar cancelar anular obliterar*) como dicen que lo hizo Jehová o como aseguran que acabará contrayéndose el universo en el fin de los tiempos. Y así, relejendo su vida y obra, este escritor procedería, también, a reescribirla.

Un libro que no fuese una magnum opus pero sí un magnífico obrar.

Un libro que fuese (el adjetivo no le parecía indudablemente elogioso, porque había estatuas espantosas y megalómanas) *monumental*. Y que incluyera frases como esta misma para que, así, pudiesen citarla sus detractores en sus reseñas.

Un libro que siguiese las instrucciones en aquella carta de Franz Kafka a Max Brod en la que se

postulaba un «Sólo debemos leer libros que nos muerdan y nos arañen. Si el libro que estamos leyendo no nos despierta como un golpe en el cráneo, ¿para qué nos molestamos en leerlo?». O escribirlo, añadía él (y una vez había pensado en escribir un relato breve en el que Brod sí quemaba manuscritos de Kafka: textos malísimos —incluyendo los pésimos finales de las novelas *El castillo* y *El proceso* y *América*, dejándolas así magistralmente inconclusas— y sólo preservando los muy buenos, los excelentes, los que se conocen y que muerden y arañan y golpean).

Un libro para el que él fuese, a su vez, médium creyente y escéptico. Un invitado a sentarse a esa mesa en cuyo centro —en lugar de una bola de cristal o de tablero ouija— habría una pequeña pantalla donde rogar por letras con que, de la punta de los dedos, surgiesen líneas concéntricas más personales que las de sus huellas digitales.

Un libro que tratase de un libro y cuyas primeras palabras fuesen «Call me Book». Y que fuese como uno de los libros que ambicionaba Herman Melville —luego de haber comenzado su navegación con títulos de éxito «surgiendo desde su bolsillo» y «deseando el éxito»— y que, en una carta al suegro que por entonces los mantenía a él y a su familia, deseaba que brotasen ya no de su bolsillo sino de su corazón y que fuesen escritos «como esos libros que se dice que “fallan” y disculpe mi egotismo». Libros que Melville comenzaría a escribir de inmediato pero que acabarían despertando en la crítica de entonces expresiones como «intolerablemente insalubre», «repulsivo, antinatural e indecente», y que «podría suponerse como emanado de las profundidades de un asilo para lunáticos».

Pero ahora (*What's John NOT writin'?*) con pensar ese libro de libros le alcanza y sobra.

Porque de tanto pensarlo es como si pudiese leerlo.

Como si lo hubiese escrito sin necesidad de escribirlo y lo leyese sin que esté allí, como si fuese parte de esa oscuridad en la que el mundo fuese en braille.

Un libro que —una vez terminado y luego de que hubiese concluido con él o de que el libro hubiese concluido con él— le obligase a entrar en (o, mejor dicho, a fundar) una residencia de desintoxicación para escritores. (El fantasma de Penélope aletea aquí, de nuevo y siempre, y añade que «los verdaderos buenos libros son aquellos que no sueltan no sólo al lector sino también a su autor. Emily Brontë se dejó morir cuando supo que jamás podría sacudirse la agonía de Cathy y la furia de Heathcliff; por lo que tú propones inaugurar no sería otra cosa que un refugio para cobardes, algo digno de un inepto y mediocre Branwell Brontë y nunca de una Emily Brontë, Mal Hermanito».)

En cualquier caso, ese libro como lugar limpio y bien iluminado donde hombres y mujeres pudiesen desengancharse —pálidos y con las manos temblando por tanto teclear y por ya no hacerlo, envueltos en batas y postrados en reposeras contemplando amaneceres y anocheceres que

ya no contaban— luego de tantos años escribiendo o pensando en un libro o, como él, un libro en tres libros. Habiéndose pasado diez años ahí dentro para que pasasen diez años (preguntándose cada vez menos seguro de si eso que estaba escribiendo era para él muñeco o ventrílocuo y enseguida respondiéndose que no importaba demasiado); completamente adicto a una voz inyectándose y aspirándola y tragándose y fumándola. *Quickly. Quickly and slowly.* Como aquel otro antes que él, encerrado en sí mismo y, también, encerrado por sí mismo. Hasta comprender que sería imposible extirparse esa voz que era ya como parte de las circunvalaciones de su corazón y de los latidos de su cerebro.

Esa voz que a veces, como ahora, él la entendía como si fuese la de un *stand-up comedian*. De pie y por los pasillos de ida y de vuelta de un avión. Mudo, pero sin dejar de pensar y repasar y refinar su rutina siendo consciente de que los *stand-up comedians* son los grandes memorialistas y recordadores por definición y por gajes del oficio: siempre haciendo memoria y recordando y comenzando sus chistes mirando hacia atrás con un «Recuerdo que...» para a continuación contar de manera graciosa los episodios más tristes de su pasado.

Era una voz rebosante de voces, de voces de otros y de otras que esa voz suya reclamaba como suyas por la sola razón de haberlas leído alguna vez.

Era una voz que era mucho más que una voz: era una voz que era todo un idioma.

Y entonces, una vez habiéndolo dominado y habiéndola dominado (lo había comentado en una entrevista, cuando todavía escribía y por lo tanto podía darse el lujo y permitirse la soberbia de imaginar cosas como ésas), fantasear con dejar de escribir por completo durante al menos un par de años: como quien cae en un coma profundo. Y salir de allí sin voz y teniendo que aprender de nuevo a hablar y así, de algún modo, ser por completo diferente al que alguna vez se fue y se había ido.

Y preguntarse si entonces él podría ser un escritor diferente, otro, nuevo.

Un escritor que ya no arrastrase la carga encandiladora de tanta cita a ciegas, apoyándose en las muletas de lo dicho o escrito por otros, curado por fin de su manía referencial que —lo sabía— no había sido otra cosa que escudo y coartada y desvío para no referirse a lo suyo, a lo propio, a lo que no se atrevía a contar. A los nombres propios de los que no podía desprenderse. A lo que había hecho él y que quisiera no haber hecho pero que ya no se podía corregir. A todo lo que, siendo él incorregible, ya no le quedaba más que pensarlo y admitirlo como una buena historia y entonces...

Fantasear, sí, con irse para volver y traer consigo desde el otro lado, por fin, otra personalidad y carácter, como quien se reencarna en aquello que nunca fue. Y ser más parecido a todos esos otros —Faulkner, Chéjov— que no había leído o entendido en su momento. Y que ahora le decían que todo estaba perdonado, que podía ser como ellos.

O tal vez no: porque el protagonista del milagro nunca puede controlar la naturaleza del milagro que, se comprende, es el auténtico protagonista.

Tal vez, en el más irónico de los giros argumentales, él volviese como un escritor muy parecido a IKEA.

O más perturbador y perverso aún: tal vez decidiese entonces poner por escrito eso que todos le pedían. La historia de sus padres. Y la de Penélope. Y —no se lo pedían porque ni siquiera podían imaginarlo— de lo que él y Penélope habían hecho para deshacer a sus padres...

Pero no.

El mundo no estaba preparado para semejante confesión. Y mucho menos para disculpar algo semejante sólo para que él pudiese agradecer después la piedad y la comprensión. Y él a veces jugueteaba con la posibilidad de ser perdonado sin necesidad de pedir perdón y que todo se limitase a dar las gracias. Ya lo admitió: él no era un buen tipo, él era un miserable.

Pero la cosa no funcionaba así.

Las gracias se dan pero el perdón se pide. Lo pide quien lo otorgará a aquel a perdonar («Pídeme perdón») o lo pide aquel que desea ser perdonado («Perdóname»). Y, si las cosas van bien, entonces se lo conceden más o menos mutuamente. Pocas acciones tan trascendentes —y al mismo tiempo más efímeras e instantáneamente archivables— que la de pedir perdón. Tiene algo de truco de magia sencillo (otro truco de magia, otro número que ya no le sale aunque en verdad nunca le salió muy bien o lo ejecutó demasiadas veces) pero aun así resulta siempre efectivo: ahora se escucha, ahora ya no se escucha. Y prestar atención porque, de descuidarse, ni siquiera se estará del todo seguro de haberlo oído —de haber oído ese perdón solicitado o concedido— entre dientes o entre labios.

Errar es humano, perdonar es divino.

Pedir perdón no era ni una cosa ni la otra.

Tal vez por eso cada vez se pedía menos perdón, se ofrecía en decrecientes cantidades (o con la ligereza irreflexiva inmediata de todo lo que se comunicaba on line), y se encontraba cada vez con menor frecuencia en las estanterías mientras aumentaba la fabricación de perdonavidas, que no era lo mismo, pensaba él mientras no dormía.

Entre sueños despiertos y pesadillas desveladas a no develar. Entre insomnios que —según Proust— son los que ayudaban a «apreciar el sueño»: aquello que el cuerpo utiliza como medida del tiempo y que, a su vez, tiene y se toma su propio tiempo hasta poder valorar la acción de «El Tiempo, el artista».

Y de vuelta volvía a él la casi orden, la voz de la conciencia, el fantasma nonato, de ese libro en tres libros.

Y esos tres libros en un libro. Un libro suyo que a su vez contendría otros libros de otros y a vidas y obras de eximios reescritores de sus vidas en sus obras como Francis Scott Fitzgerald y

William S. Burroughs y Bob Dylan y Marcel Proust y Emily Brontë y Vladimir Nabokov y...

Y todo eso era tanto más fácil de mudar dentro de la biblioteca de su cabeza y de su memoria que a este lado y ahí afuera.

Así, fantaseaba con ponerlo todo ahí dentro: que ya no quedase nada suelto o por encerrar (a lo sumo un breve volumen-despedida-coda como aquella última *nouvelle* de Cheever ideal para el viaje breve: un puro acontecer casi celestial donde no hubiese nada del infierno de la teoría) y luego cabalgar hacia el crepúsculo. Con el deber cumplido, habiendo ajusticiado y hecho justicia. A sus espaldas tan sólo los murmullos de los pusilánimes pueblerinos quienes jamás le perdonarían el «haberse ido», como si para ser escritor de un determinado lugar se tuviese la obligación de habitarlo y vivirlo siendo parte de «la escena local». (Alguna vez IKEA le había ofrecido una pequeña conferencia no solicitada sobre «lo importante que era no cortar amarras con el lugar de donde eres y con el presente. Viejo: todos tus mentores y más admirados están muertos y no te sirven para nada cuando, en realidad, deberías estar halagando a los que todavía te pueden hacer algún favor a cambio de que los menciones como a tus maestros... Y tú nunca regresas al sitio del que vienes. Grave error. Hay que volver de tanto en tanto, hay que decir que sólo se puede pensar en ese ahí desde lejos, hay que repetir una y otra vez lo mucho que se extrañan ciertas calles y olores y atardeceres y palabras. Ya sabes: con eso les alcanza y se quedan contentos y te dan los premios nacionales prontito, viejo». Y pronunciaba la palabra «viejo» con un curioso énfasis y acento, como sorbiendo una ostra, como agudizando la voz para sonar él más joven, más joven-escritor-latinoamericano, más sabrosito. Y degustaba la palabra «premio» como si fuese su platillo favorito a repetir una y otra vez, con mucho chile y salsa.)

Y no conforme con ello, habiendo practicado tantas veces su discurso de aceptación del Nobel frente al espejo del baño (el discurso del Nobel imaginado en la intimidad era para los escritores el equivalente a esos absurdos e invisibles solos de *air guitar* para tantos adolescentes), él hasta había compuesto y descompuesto las críticas y reseñas que recibiría su criatura. Reseñas a las que a él le gustaba definir como «Reseñas Watson»: aquellas que con inteligencia y percepción conseguían explicar a Sherlock Holmes con una claridad y justeza con las que el propio detective de detectives jamás hubiese podido deducirse a sí mismo. Y tenía que reconocer que, de tanto en tanto, había recibido algunas de éstas firmadas por nombres que parecían haberlo comprendido en el fondo y en la forma. Pero fueron muy pocas y, a decir verdad, ya nadie escribía así acerca de quienes escribían. Ahora, ésas eran reseñas casi imposibles —no era el único y ya no eran así sólo con y para él— porque las reseñas ahora eran poco más que opiniones con puntaje o estrellitas bajo un título.

Reseñas que, por supuesto, poco y nada tenían que ver con las que alguna vez había merecido o no en sus inicios, en su hoy inexistente país de origen. O en su ahora fantasmal territorio adoptivo en el que —por todas las razones incorrectas— él había llegado incluso a experimentar un moribundo revival con su último *La Historia Imposible* por motivos más bien tristes aunque de alguna manera desopilantes (el tipo de situación que a nadie se le hubiese ocurrido, porque era el tipo de situación que sólo le ocurría y se le ocurría a él).

Sí, los críticos contemporáneos a él (muchos de ellos también escritores y/o profesores quienes lo habían combatido con una mezcla de desprecio y furia por lo que había sucedido y conseguido con su debutante y afortunada *Industria Nacional*) habían sido reemplazados por una nueva generación de críticos que no tenían ese problema. Eran jóvenes y no había celos o rencores, porque —pensaban, creían— todavía había tiempo de que les pasara a ellos lo que le había pasado a él. Y, además, tenían a tantos a quienes odiar de su propia edad... Así, las apreciaciones/depreciaciones a lo suyo habían recorrido —sobre todo en los suplementos de su hoy inexistente país de origen— el camino que arrancó con un «No me gusta» (porque allí se definían no por lo que les gustaba sino por lo que no soportaban y, de pronto, le resultaba tan útil en ese sentido); seguidas por un «No me interesa» y un «No me importa»; hasta ir a dar a un «No me acuerdo» para, de pronto, recibir un «Lo cierto es que no estaba tan mal después de todo».

Las aproximaciones a lo suyo que él imaginaba, en cambio, no eran obviamente elogiosas; pero sí parecían contaminadas por su buen o mal hacer. Como si las críticas que se inventaba para sí mismo estuviesen intoxicadas de y por su estilo «de siempre» que, para bien o para mal, era tan «inmediatamente identificable» y «crónicamente digresivo». Artículos un tanto desarticulados yendo desde la adoración de culto de sus seguidores (que en ocasiones le enviaban cartas formidables donde se leían cosas como «Rara vez me he encontrado con que un autor al que admire tanto esté vivo. A los escritores muertos también les escribo, pero ellos no me contestan»; o que, incluso, lo reconocían y le dejaban adelantarse en las colas de megastores o de salas de cine, algo mucho mejor que el que te pidiesen un autógrafo, pensaba él; y, ah, él no podía evitar sentir un escalofrío cada vez que alguien lo consideraba, elogiosamente o algo así, un escritor «de culto»; porque los cultistas acaban ocultando; porque recordaba aquellas líneas en *More Die of Heartbreak* de Saul Bellow en cuanto a que ser objeto de culto no era algo ni muy difícil de conseguir ni de lo que sentirse muy orgulloso; y que si se era adorado por cultistas más valía tener bien claro cuál era la naturaleza no muy racional de todo culto y de qué manera suelen terminar para hacer sitio al siguiente culto) sin dificultad ni paga alguna a escritores más que dispuestos a ser conejillos de indias en la prueba de nuevos medicamentos o para ser lanzados a las profundidades del espacio agotada la variable de participar en documentales

dedicados a temas absurdos sobre los que conocían poco y nada o, peor aún, sobre otros escritores que no eran ellos sabiendo que nada les gustaba más —desinteresadamente pero sintiéndose tan interesantes— que el hablar acerca de lo que les pasaba que, en verdad no era otra cosa que lo que había dejado de pasarles hasta la incomprensión absoluta por buena parte de los críticos «serios».

Ah, esos reseñistas desde siempre mal pagos pero aunque pareciese matemáticamente imposible cada vez peor remunerados (entre ellos, de nuevo, ese escritor de su hoy inexistente país de origen, con el que a menudo se cruzaba en librerías, el amigo de Vila-Matas, y quien parecía dotado del sospechoso talento para descubrir un escritor genial y extranjero por semana —siempre Made in USA o UK, nunca nada para sus compatriotas o colegas de idioma— con una especie de frenesí evangélico, como si aullase sus recomendaciones subido en su columna, y ¿de dónde sacaba este tipo ese entusiasmo casi desesperado, para qué leía tanto, cuál era el nombre/marca de las pastillas psicoestimulantes e hipnóticas que tomaba con el desayuno?). Los reseñistas que —a partir de la implosión de los medios periodísticos coincidiendo con una de esas esporádicas crisis económicas cada vez más largas y frecuentes— lidiaban resignadamente con martirizantes demoras de hasta tres meses para cobrar lo suyo y con la humillante cesión de derechos de sus artículos por cincuenta años y otras locuras sólo posibles porque el oficio se había vuelto loco. Y, por si lo anterior fuese poco, además ellos mismos eran reseñados (por lo general entre carcajadas virtuales y no virtuosas) por reseñistas de internet. Reseñistas con cada vez menos caracteres y líneas por delante y menos dígitos en sus facturas. Y —completamente agotados— poco y nada interesados en el tipo de escritor que, al leerlo, les enseñaba no sólo cómo escribía sino cómo, también, había que leerlo; pero aun así tan predispuestos a sentirse valerosos y valedores culturales siempre listos para «descubrir» todo aquello que estaba a la vista. Movidas camarillas que, de tanto en tanto, se ponían de acuerdo con un más que sospechoso consenso (y siempre considerando a todo fuera de contexto, como si la materia a graduar fuese un puro presente y empezase y terminase en sí misma sin pasado alguno y ya casi lista para ser olvidada de aquí a unos pocos meses) para hacer foco y elevar a los altares a un determinado libro con una mezcla de histeria y solemnidad.

Sin ir más lejos y no hacía mucho, ahí estaba, con todos de rodillas y a sus pies, una de esas catedrales novelísticas centroeuropeas con demasiados ornamentos alabada con oraciones y plegarias que parecían calcadas las unas de las otras, como en el más inevitable e inercial dominante efecto dominó combinado con aquel viejo hábito de copiarse del pupitre del compañero de aula.

O la consagración post-mortem de ese granjero loco de Iowa quien había dejado un manuscrito

de mil páginas acerca de su tractor posmoderno que le había arrancado una pierna en un accidente durante la última siembra mientras caía un lentísimo atardecer sin mayúsculas ni signos de puntuación de ningún tipo.

O la militancia por un rato junto a alguna escritora combativa de nombre tipo Krakatoa Chibcha Cheguevara-Smith.

O la celebración con admirado escándalo de las diatribas calculadamente transgresoras de un francés con aspecto de *clochard* recién atropellado por un autobús que, no conforme con eso, daba marcha atrás para volver a aplastar ese cuerpo.

O el desfallecimiento casi adolescente ante un gigante nórdico que sufría mucho por lo poco que le pasaba y que daba cuenta de su inercia existencial a lo largo de miles de páginas para narrar absolutamente cada detalle de la nada.

O —como mucho y en último lugar, con algo que para él era un complejo de inferioridad ante todo lo que venía del Norte y del Oeste y un complejo de superioridad para con todo lo que llegaba desde el sur del Río Grande— dando la intermitente y esporádica bienvenida a las casi turísticamente y emigrantes y coloridas golondrinas latinoamericanas. A esos autores a los que de tanto en tanto se juntaba —en las orillas de la ciudad que ahora dejaba atrás para siempre— para foto grupal/generacional a los pies de la estatua del «descubridor» de sus tierras (estatua que señalaba el horizonte en la dirección incorrecta) y se les preguntaba otra vez acerca de la ilusión que los había traído a estas costas. A esas novelas con muchos culos y tetas y un héroe picaresco de esos que no se conseguían en la península de un achacoso Viejo Mundo funcionando como si fuese Viagra para turistas por tierras exóticas y permisivas con los visitantes de moneda potente. Y luego ignorarlas por completo una vez alcanzado el pequeño clímax (que podía llegar a incluir la inexplicablemente codiciada visita a ese espacio televisivo sobre literatura al que en todos estos años y todos aquellos libros jamás lo habían invitado y en el que su anfitrión —que a él le recordaba tanto al *nowhere man* Jeremy Hillary Boob en *Yellow Submarine* aporreando su máquina de escribir— hacía piruetas y parloteaba por fábricas abandonadas como set donde comentar la última distopía juvenil). Y así hasta el siguiente movimiento de péndulo bipolar de un idioma que se compartía sin ganas y por obligación histórica. Por lo general, pensaba, este reino parecía comportarse y desquitarse con sus alguna vez colonias del mismo modo —entre indiferente y despectivo— en que el resto de los reinos que lo rodeaban se comportaban con él. (También era cierto que, desde el otro lado, tampoco había demasiado interés por lo que se hacía en el Viejo Mundo que escribía en el mismo idioma más allá de la forzada conciencia de que más valía ser atento con los que ahora tenían el poder y las imprentas y los contratos a firmar y los premios de dotación generosa y los casi siempre irrecuperables adelantos y quienes, además, pagaban varias vueltas de copas en festivales calientes y ferias tropicales.)

Y así hasta de nuevo —una vez por, por las décadas de las décadas, amén— volver a comulgar.

Todos juntos, en ambas orillas, aullando bajo la carpa circense rebosante de fenómenos de feria, un «Gabba Gabba Hey! We accept you! We accept you! One of Us! One of Us» convertido en «¡Gabo Gabo Hey!».

Y así hasta consensuar casi telepáticamente listas de fin de año donde destacaban los nuevos libros de los añejos próceres que no podían faltar por ser infaltables para, enseguida, volver todos a sus ocupaciones y sabores habituales en el menú del día y del mes y del año y de las décadas: la Guerra Civil y la Transición, la Ciudad y el Campo, la Independencia y la Autonomía, la Novela Realista y la Realidad Novelada.

Toda esa futura materia a ser calibrada por esos mismos críticos que, sin pudor alguno, optaban por mirar para otro lado o cambiar de acera cuando lo veían venir a él en persona o por escrito (porque todo aquello que muy de tanto en tanto alababan de los nuevos trópicos o de los antiguos imperios le era aún más estrictamente racionado a cualquier importación del sur de las Américas y, en especial si se trataba de alguien como él, a quien habían maldecido en su hoy inexistente país de origen). Críticos que —cuando se trataba de alguno de la especie a la que él pertenecía— acordaban dar un premio agónico, rápido y justo antes de que el galardonado se convirtiese en póstumo; porque así se sentían con derecho y autoridad a ser invitados a los congresales ritos fúnebres por haber contribuido en algo y con algún chisporroteo para que ardiese esa barca vikinga. Críticos que confesaban incluso por escrito su incapacidad para procesar lo suyo («No lo entiendo», había admitido uno de ellos; y él no pudo sino recibir su incapacidad como un elogio definitivo de esos que suelen caer sobre libros diferentes y que dejan marca y después de todo lo mismo habían dicho de *Moby-Dick* y de *Ulysses*, ¿no? Lo que no impidió, tampoco, el que se imaginara a sí mismo escupiendo sobre el individuo desde todos los ángulos y alturas posibles a la vez que le gritaba «¿Está claro lo que pienso de ti? ¿Lo has entendido o necesitas una explicación más detallada? ¿Puedes entender esto?»). Críticos que eran como los espiritistas: eran muy pocos los que no mentían y demasiados los que decían aquello que se quería oír y leer.

Así, cuando le tocaba su revisión periódica —su check-up con mucho de check-out con cada libro que publicaba— todos ellos iban de aquí para allá, pendulando psicóticamente y, en apenas pocas líneas, titubeando entre la condena cauta y la fascinación dubitativa. Pegándole primero para acariciarlo después mientras le pedían disculpas o, incluso, llegaban a señalarlo como «exaltado» evangelista de una «teología» donde la literatura lo era todo y ya no había sitio para nada ni nadie más. Y en eso él (que había renunciado a todo y a todos en el nombre de la lectura y de la escritura) sí que estaba de acuerdo.

A él no le preocupaba tanto el hipotético *No Future* y el ya verificado *No Present* de la literatura sino su *Yes Past*.

Y, claro, *La Historia Imposible* había sido la gota no que había colmado el vaso sino reventado la represa.

La Historia Imposible había sido una cruz entre aullido de furia y grito pidiendo ayuda. La novela de un náufrago en una isla sin palmera que se hundía rodeada por un océano donde no nadaban sirenas sino que flotaban las alarmas. Un mapa desbrujulado donde todos se creían tesoros y escribían pero ya no sentían necesidad alguna de leer porque no había tiempo para eso, porque estaban muy ocupados escribiéndose a la espera de ser hallados y descubiertos. Un mundo en el que todos se sentían escritores sin pasar antes por la literatura; como si a cualquiera se le antojase entrar en un quirófano y arremangarse para realizar una operación a corazón abierto a partir de lo que una vez hubiese visto en una película, en uno de esos thrillers médicos, o en algún episodio de serie con médico mesiánico e insoportable pero simpático. Un paisaje en el que, misteriosamente o no tanto, las personas que ya lo tenían todo necesitaban también, como último y decisivo trofeo, tener un libro. Ser autores de él o que se lo escribiesen. No importaba mucho cómo. Lo que sí era importante era contar con ese objeto primitivo pero aún perfectamente funcional y con que éste llevase sus nombres en la portada y que los contase a ellos.

Así, todo se había llenado de impostores y postores dispuestos a pagar lo que fuese por, también y además, ser escritores. Por tener un libro, por estar en un libro, por ser un libro conscientes de que la expresión/elogio aún era «Ese hombre es un libro abierto» y aún no «Ese hombre es una tablet encendida».

Un libro es un libro es un libro, sí.

Y él era un libro; pero era un libro cerrado.

Y así iba él por ahí —por festivales cada vez menos festivos y de menor categoría— haciendo comentarios del tipo «¿No les parece revelador que uno de los magos más célebres de su tiempo y el mejor pagado de toda la historia, bautizado como David Seth Kotkin, haya optado no por un nombre artístico como el de Xander El Incontenible sino por el de David Copperfield? ¿No lo comprenden? ¿Es que acaso no pueden ver y maravillarse ante el hecho incontestable de que la ficción sea el gran escape que siempre te llevará de regreso a casa, eh? ¿La ficción como ese sitio en el que —presto y abracadabra— ahora no te ves y ahora te ves en otra parte, en todas partes, sin moverte? Y todo gracias a los libros que se abren como puertas, con un *Ábrete Sésamo*, para que entres en la cueva de tesoros incommensurables. Y, de acuerdo, el idiota de Kotkin declaró haber escogido ese alias nada más y nada menos “porque le gustaba como sonaba el nombre”, pero aun así... Todo esto para decirles que conozco vuestros trucos, que puedo ver a la perfección los dobles fondos de vuestros cajones y los hilos y alambres de los que pende y depende vuestra falsa vocación. No son magos, no. En el mejor de los casos todos ustedes son voluntarios a ser

cortados por la mitad o desaparecer sin retorno».

Y —¡magia!— en la Red se leía y se escribía sin control ni filtro alguno, como si fuesen graffiti-artists desde lejos pero mordiendo zapatos y meándose y cagándose en todo regazo. En la Red todos eran tarántulas venenosas. Y se defendía el derecho a que nadie tuviese secretos y toda intimidad fuera pública.

En blogs y en tweets, todos padecían Síndrome de Tourette. Y gritaban con mayúsculas y errores de ortografía. Y opinaban acerca de todo lo que no sabían ni entendían. Y condenaban al infierno como si fuesen diabólicos emperadores todopoderosos. Y maldecían y eran maldecidos y maldecían el ser maldecidos. Y pensaban que la realidad pasaba por ahí sin darse cuenta de que ése era el sitio más irreal de todos. Y estaban convencidos de que sus pronunciamientos tenían algún tipo de autoridad sólo porque eran admitidos gratuitamente —gratweetamente— por un algoritmo-cibernético especialmente pensado para ordeñar sus preferencias y vender luego ese material a multinacionales que diseñarían productos especialmente deseables para esas mentes tan poco sofisticadas. Y allí las hienas reían y los perros ladraban en el vacío superpoblado con nombres falsos o alias acompañados de pequeñas fotos circulares con los rostros de Orson Welles o de Hipatia de Alejandría o de Jimi Hendrix o de Carson McCullers, con rostros siempre de personas con tanto más talento y rostros tanto más recordables hasta para ellos mismos. Y ya no sentían la necesidad de psicoanalizarse para vaciar sus luces y sombras en privado (pagando) prefiriendo proferir (gratis) estupideces psicóticas del tipo «Le di suerte porque lo insulté hace unos días en un tweet». Y luego excusarse de sus exabruptos con esa renqueante muletilla política —«Se me ha citado fuera de contexto»— sin darse cuenta de que el contexto era la Red en sí misma. Y, ah, ¿no era un tanto extraño que las personas —teniendo on line la posibilidad de ser otras— optasen siempre por ser aún peores personas de lo que ya eran? ¿Y que, al mismo tiempo, todos fuesen tan hipersensibles y estuviesen siempre listos para ofenderse o, si no les ofendía a ellos, ofenderse en nombre de alguien que se sentiría o debería sentirse ofendido? ¿Y que la comodidad de sus infancias hiciesen que las de la generación de él fuesen, comparativamente, algo casi dickensiano? ¿Y que estuviesen siempre listos para acusar y condenar y maldecir y exigir una justicia que parecía administrada por ellos mismos?

Y así allí volvían luego sin jamás haber salido de allí, todos y todas convencido de ser *seguido* en el mundo entero. Y a él le recordaban tanto a esos soberanos de la casi nada, en sus planetitas en los que apenas había sitio para ellos mismos, flotando en el vacío y en las páginas y dibujos de *Le petit prince*. Y, por supuesto, allí toda mención a lo suyo (a ese inevitable «otra vez más de lo mismo») incluía la inevitable y creciente partícula de «más y mejor conocido por ser el hermano de...».

Pero ya no.

Ya ni siquiera eso.

Y su oficio no permitía —a diferencia del de rockers y songwriters que podían matar el tiempo de su inocencia y a la vez hacer dinero fácil revisitándose a sí mismos en esos espantos acústicos o sinfónicos o en duetos o, incluso, saliendo a robar venerables tumbas ajenas y sacros cuerpos incorruptos en el Cover Standart Cemetery— el reescribir libros propios cambiando sexo de sus protagonistas o extirpando metáforas o añadiéndoles muchas notas al pie y comentarios. O tal vez sí pero él había preferido no enterarse de ello.

En cualquier caso —tenía que reconocerlo, lo había reconocido a partir de la obligada lectura en su condición de albacea— los libros de Penélope estaban tanto mejor que tantos superventas interplanetarios. Y él sentía algo muy pero muy parecido al orgullo cada vez que los libros de su hermana parecían replegarse en las listas de best-sellers cuando surgía uno de esos fenómenos tan frecuentes como efímeros.

Cosas como la «*memoir* de autoayuda» de un traficante de droga mexicano a quien apresaban en Rusia y que se había convertido en chef tres estrellas Michelin cocinando en la cárcel y con el título de *Archipiélago Gula*.

O esa saga YA y sci-fi, *Los invadidos*, en la que los aliens pacifistas y evolucionantes que habían dominado la Tierra se daban cuenta del pésimo negocio que habían hecho al hacerse cargo e intentar la mejora de nuestra especie de pronto feliz de que la mantengan y de ya no tener que hacer nada por sí misma (trama plagio/homenaje, pensaba, a las viejas novelas sci-fi pulp de Isaac Goldman que Penélope y él y ese amigo de su infancia que ya no estaba seguro de si había existido o si lo había inventado —¿Tomás?, ¿Tommy?, ¿Tom?, ese quien con el tiempo se convirtió en compositor de música para telediarios y de imitaciones-pastiches-sónicos para documentales sobre The Beatles y David Bowie y Bob Dylan y Pink Floyd y The Kinks cuya producción no contaba con presupuesto para poder incluir las canciones originales de los artistas— habían devorado hacía años. Y que ahora estaban de moda cortesía de una serie de televisión, y hasta la moda que viene, que aquí está, que aquí se va).

O el último hit de la neocrónica ocupándose, por ejemplo, de las idas y vueltas de una chica que, sí, era siempre *esa* misma chica en todos los conciertos de rock —desde Melbourne a Murmansk— filmada y apareciendo en rockumentales variados sobre los hombros de un novio que era siempre *otro* novio.

O aquella *gore novel* supuestamente revulsiva y titulada *Fresh Flash Flesh!*, con modelos anoréxicas pero caníbales que sólo se alimentaban mordisqueando los huesos de colegas porque «la carne de modelos raquílicas no engorda».

O algún nuevo sistema/programa de autoayuda alternativo con recetas místicas para un mundo materialista. El último engendro de esta variedad se titulaba *The Neptune Sublimation* y proponía

recuperar las branquias del «inmemorial pasado oceánico y submarino del hombre». Y había provocado un aumento más que inquietante en los índices de ahogamientos en playas y bañeras del mundo todo. Y había vendido millones entre ese tipo de personas convencidas de que los delfines eran más inteligentes que los seres humanos y que, evidentemente, no habían visto ni un episodio de *Flipper* durante sus infancias y padecido a ese cetáceo que lo único que hacía era reírse con esa insoportable risa digna de un anciano senil (por no mencionar el hecho de que Flipper no podía ser muy inteligente porque «actuaba» gratis).

O alguna novela policial nórdica con un título como *La chica que no comprendía los manuales de instrucciones para ensamblar esos muebles con nombres absurdos* y en las que todos los abuelos siempre habían sido nazis en su juventud y continuaban siendo nazis en sus ratos libres.

O todas las contraseñas hip-cult de rápida disolución que llevaban a las sangrantes hembras letraheridas pero nunca moribundas y siempre en pie de guerra (sus escritos siempre enumerando automutilaciones varias e intentos de suicidios de género) en peregrinación desde los santuarios erigidos a los versos rotos de Safo, pasando por los mausoleos de Jean Rhys y Clarice Lispector y Leonora Carrington y Sylvia Plath y Alejandra Pizarnik, hasta alcanzar las historias brujeriles y a ese club *no girls allowed* en boca y globitos de Little Lulu como opción a la pequeña Dolores Haze. Mezcla explosiva y depresiva que convencía a muchas de ellas de que *también* podían hacerlo (y siempre le sorprendía que ellas aún no hubiesen «descubierto» a la mártir Joan Vollmer; aunque tal vez no les interesaba porque ella no había dejado y llenado con obra sino vaciado un agujero, el de su cabeza; porque en realidad su obra había sido la de poner a obrar a William S. Burroughs y a sus irrealidades; porque ella había sido más bien accesoria y accesorio para lo de otro: esa bala entrando en la cabeza de Vollmer —ese orificio como de ojo de cerradura— había sido el disparo de salida de Burroughs). Y así se enfundaban en t-shirts tan cool con el rostro autorretratado de la Mary Poppins voyeur y fotógrafa compulsiva Vivian Maier porque, ah, como les gustaban a todas ellas (lo más importante era la vida bizarra por encima de la obra más o menos freak) todas esas historias de éxitos súbitos y erigidos de boca en boca y de tecla en tecla. (Y sus novios, por lo general, pensaban que Banksy o algún otro tipo ocurrente de éstos era lo más revolucionario que había sucedido en los últimos tiempos que eran, claro, sus primeros y únicos tiempos en los que no solían percibir, o lo hacían apenas muy ligeramente, todo lo anterior al año de sus nacimientos hasta lo pintado en las paredes de las cuevas de Altamira.) Y cómo era que no se daban cuenta, pensaba él, de que los muy contados y auténticos casos con algo de verdadero talento en ese sentido y formato y anécdota —pero que rara vez alcanzaba la categoría de genio— tenían una única y casi constante cláusula mefistofélica: casi ninguna de sus diosas había conocido la fama en vida o, de haberlo logrado,

habían sido agudamente infelices o gravemente enfermas o... Y así se convertían —para ver si así sí— en espectros falsos y profesionales. En raras pálidas y hieráticas productoras en serie de ficciones con aire perverso, pero un aire que nunca llegaba a fiebre o a escalofrío. Y que se leían como las cosas que se le ocurrían —y descartaba— a Roman Polanski a la hora del desayuno.

En cualquier caso, éstos eran pensamientos que él dejaba de pensar casi enseguida.

Porque —más allá de toda perversión singular o de moda masiva— lo de Penélope volvía al ataque.

Y arrasaba —volvía a arrasarse cuando ya daban a lo suyo por vencido y expirado— con toda pasión efímera.

Y Penélope reconquistaba los primeros puestos con sus delirios neogóticos y sus doncellas de corazón roto y cerebro invulnerable apoyada por jóvenes lectoras no dispuestas a morir por ella (porque ella ya estaba muerta) pero sí a languidecer en su memoria por toda la eternidad de sus juventudes. Leyendo sus libros una y otra vez. En un loop de circuito cerrado. Nunca pasando, desde ella, a otros libros de otros autores (inevitable excepción hecha de *Wuthering Heights*) sino de vuelta a ella. Penélope como Alfa y Omega y Génesis y Apocalipsis. Penélope como La Literatura y La Ficción y parte inseparable de sus historias y realidades.

Muy de tanto en tanto aparecía un escritor o una narradora con esa capacidad para poseer a sus lectores y casi convertirlos en personajes de su obra.

Y muy de tanto en tanto —tal era el caso de Penélope— aparecía una escritora que no iba a desaparecer nunca.

Y, muy de tanto en tanto, alguien aún sostenía en salas de espera de hospitales o de aeropuertos a su propio debut y best-seller en su hoy inexistente país de origen: a *Industria Nacional*. Una anomalía entonces que, enseguida, hizo una anomalía de él mismo: su nombre como una perturbación a ignorar en el sistema literario; porque en su momento *Industria Nacional* molestó, fue inoportuna e inesperada, contradecía demasiadas buenas teorías con su, para muchos, malas prácticas. (Y no estaba prestando atención, porque uno nunca presta atención a las palabras de los pilotos en altoparlantes y auriculares; y ¿es su imaginación o uno de ellos acaba de anunciar que «Ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos... Las anomalías que creíamos superadas volverán a producirse más adelante... Por favor, mantengan sus cinturones abrochados»?) Y ¿es posible que el piloto haya utilizado la palabra «anomalía» en un contexto muy diferente al suyo? Y —para distraer las turbulencias que ahora sacuden todo— piensa en que, de haber tenido una hija, no habría estado mal bautizarla con el nombre de Anomalía. Nombre tanto mejor que Dolores o Esperanza o

Angustias o Mercedes o Milagros o Soledad o Remedios con los que padres irresponsables flagelaban a recién nacidas hasta su muerte. Nombre que, en cambio, en su ambigüedad, funcionaba tanto para locas de remate como para rematadas bellezas o genias sin par.

Él se había acordado entonces de ese dicho de Serge Gainsbourg en cuanto a que la fealdad era mejor que la belleza porque la fealdad duraba para siempre. Y no: no es que él considerase a *Industria Nacional* como algo feo; pero sí como algo para siempre en su biografía. El espécimen a mencionar en resúmenes de su obra y vida junto a sus padres y a su hermana («Hay una irresistible tentación a comparar las náuseas, los extraños anhelos, los éxtasis complicados que acompañan a la elaboración del primer libro de un joven autor con las impresiones experimentadas por una mujer encinta», lee en una de las páginas de *Ada, or Ardor* al mismo tiempo que la lee el fuego). *Industria Nacional* era la prueba fehaciente de que cada vez abundaban más lectores *de libro* que lectores *de autor*: el entusiasmo y el interés y la concentración alcanzaban y valían tan sólo para un título que todos leían sin importarle quién era el responsable. Y por lo general no daba para continuar leyendo sus libros anteriores o posteriores (él, en cambio, pertenecía a lo que parecía ser ahora una especie de lector en extinción y siempre había seguido el rastro de una vida hasta el fondo y principio y final de su obra).

Industria Nacional era también —en perspectiva— el incómodo motivo que le impedía abrazar sin cuestionamientos la cómoda categoría del ser alguien completa y absolutamente desafortunado. Su pasado triunfal mejoraba a su vencido presente. Su temprano y glorioso impacto de idiota *savant* —para muchos, pensando en él por entonces, no era casual que el *idiota* fuese antes del *savant*— lo había catalogado/clasificado automáticamente como alguien «con suerte». En especial en lo que hacía a su oficio y, más especialmente aún, en lo que hacía a un primer libro. Y así, ahora, tantos fracasos después, ni siquiera se le concedía la victoria de sentirse perdedor absoluto al que quizá valiese la pena redescubrir. Tan sólo había accedido a la ambigua y difusa categoría de alguien ni afortunado ni desafortunado: alguien, compleja y simplemente, sin suerte pero con un «Wild Thing» o un «American Pie» o un «My Sharona» o un «The Future Is so Bright I Have to Wear Shades» al que siempre podría apostar sobre seguro a la hora de los bises.

Y es que *Industria Nacional* se había mantenido más o menos vivo, en suspendida animación, a partir de sucesivas reediciones. Retornos periódicos que lo re-presentaban como artefacto histórico con el que, ahora, él tenía la inevitable relación de amor-odio que se solía tener con los primeros odios y amores.

Industria Nacional lo reclamaba una y otra vez como el fantasma de Hamlet Sr. a Hamlet Jr. con ese «remember me» (y de golpe se acordaba de que la primera traducción de *Hamlet* al español había sido titulada como *El Hamleto* y, sí, a estas malas tierras había venido él

a dar, y por los descendientes directos de aquéllos era él ahora juzgado como «incomprensible») pero, en su caso, lo de su primer libro no era un pedido de venganza para con los demás sino de justicia para consigo mismo, un afán de ajusticiarlo: *Industria Nacional* era, en realidad, no un padre asesinado sino un hijo inicial y mayor que se negaba a mudarse de la casa en que nació y que pedía ser mantenido a perpetuidad y revisitado una y otra vez, por encima de todos los hermanos que lo siguieron. Hermanos a los que detestaba y les reprochaba el haberle arrebatado el privilegio de ser hijo único y más querido. Así *Industria Nacional*, en lugar de sostener un cráneo vacío, sostenía un cerebro lleno como sólo puede estarlo un primer libro adonde van a dar todas las cosas pensadas durante tantos años de pensar sólo en un primer libro y jamás en un segundo o en un tercero.

Y lo cierto es que —en perspectiva— él llegó a decirse que no hubiese estado mal retirarse ahí, haber dejado de ser por entonces y casi al principio. *So long, farewell, auf wiedersehen, adieu* y despedirse de los adultos e irse a la camita inmediatamente después de *Industria Nacional*. Un disparo en el centro del blanco y suficiente como para que el eco de ese bang resonase para siempre. Como lo que habían hecho Grady Tripp con *The Arsonist's Daughter* o Antoine Doinel con *Les salades de l'amour* o Roberta Sparrow con *The Philosophy of Time Travel* o Jep Gambardella con *L'apparato umano* o, por supuesto (no iba a discutirle al fantasma de Penélope que su autora favorita no había escrito más por razones de fuerza mayor como la muerte), Emily Brontë con *Wuthering Heights*.

Vivir de que otros lo siguiesen oyendo y, en todo caso, pasarse los años bocetando los sueños de una segunda e interminable magnum opus ofreciéndoles a los que la esperaban nada más que la más misteriosa de las sonrisas. Mucho mejor eso, piensa, que seguir escribiendo y publicando nada más para ser, de nuevo, como uno de esos casi siempre debutantes y recién invocados *one hit wonders* del pop: reconocidos hasta el fin de los tiempos por nada más que una canción sin importar nada de lo que hicieron después (aunque lo que hubiesen hecho luego fuese mucho más interesante que ese maldito single pegadizo y del que les resultaba imposible despegarse y que reservaban para el final del concierto para cantarlo apretando los dientes y aguantando las lágrimas).

Pero no, él siguió escribiendo.

Y escribió cosas diferentes.

Como su segundo libro, *Memorias Sacras*, que parecía haber sido escrito casi en contra de *Industria Nacional*. Tan distinto y, también, tan felizmente incomprendido y rezando vidas de santos locos y de un gemelo secreto de Jesucristo con música de fondo interpretada por el pianista Glenn Gould y, sí, alabadas sean las nubes de cocaína desde las que lo escribió como un poseído.

Pero, también, tenía que reconocerle algo a su debut: al revisarlo periódicamente, tal vez por

haber sido escrito en máquina de escribir mecánica, las frases de *Industria Nacional* tenían para él algo de inamovible, sintiendo que no había nada que corregir en ellas, que eran todas como debían ser y estar. (Se acuerda de esa rara e inédita emoción de inédito que sentía cada vez que, en una película, el protagonista escritor se sentaba y, como una máquina, se ponía de pronto a teclear sin pausa y a toda velocidad —como sólo escribían los actores actuando de que escribían— porque algo había ocurrido, porque algo se le había ocurrido. Recuerda aquella primera máquina de escribir suya en tiempos en los que aún no había computadoras domésticas: una pesada Remington pintada de un rosa mecánico casi de *hot-rod* y que, al final de cada jornada, él cubría con una funda como se cubre la jaula de un loro que repite lo que se le ordena o a un muñeco de ventrilocuo al que se le hace decir todo aquello que uno no se atreve a decir con la propia voz. Y en alguna ocasión, desesperado, llegó a preguntarse si la solución al problema no estaría en volver a escribir en una máquina como aquella, como quien encarase un proceso de reeducación: volver al principio, volver a empezar, escribir de nuevo como se escribía antes. Más despacio pero, también, más seguro. Como, de nuevo, saliendo de un coma profundo que obligase, punto a punto, a aprenderlo todo de nuevo: a caminar, a comer, a hablar, a leer, a escribir. Pero sí, lo supo casi enseguida: estaba claro que los ordenadores habían cambiado el modo de escribir. Y que, por el camino, se había perdido ese momento dorado de reflexión. Ese instante en el que se hacía un alto para calibrar lo que se le había ocurrido en el centro del cerebro antes de hacer que eso ocurriese con la punta de sus dedos y la ayuda de una máquina que parecía tan simple como indestructible. Tan diferente a todos esos aparatos que no demoraron en llegar y tomar todos los escritorios por asalto pero que, aunque vencedores, se rompían fácilmente o eliminaban documentos sin aviso o sus programas se volvían anticuados e inútiles. O, peor aún, se autodestruían por eso de la «obsolescencia programada» —tal vez para hacerlos más próximos al ser humano y a su inescapable fecha de terminación de servicio— implantada por el propio fabricante, como si éste fuese Dios, para así obligar a la compra de un nuevo modelo cuyo funcionamiento se debía volver a aprender y a querer y a cuidar y a sufrir cada vez que se enfermaba. Y, ah, hubo un tiempo en que una desenchufada Olivetti podía llegar a acompañar a un escritor —con algún mínimo *service* muy de tanto en tanto— a lo largo de toda su carrera con ese *clackety-clack* que le había hecho sentirse como si flotase y que a él le recordaba al *tap-tap-tap* de Fred Astaire al bailar por techos y paredes. Ahora, el miedo a la página en blanco no era nada en comparación al pánico a la pantalla en negro y a todas esas cosas horribles que podían llegar a suceder por culpa de exóticos virus y pestes varias para acabar

arrojando el disco duro a la basura. A cambio de todo el miedo a lo anterior —como en uno de esos pactos con letra pequeña— se ofrecía la ilusión palpable y tecleable de sentirse un escritor «de verdad» frente a esa pantalla tan pulcra y «acabada» como si se tratase ya de una página de libro impreso. Una ilusión que para resultar creíble sólo necesitaba de una pared en la que hubiese un par de agujeros, como de vampírica mordida en el cuello, donde enchufar los colmillos de un procesador de palabras más o menos portátil. Aunque para él el leer en pantallas siempre le había recordado a la imposibilidad de pintar acuarelas bajo la lluvia. Pero, sí, antes se pensaba más antes de poner algo por escrito porque no era tan sencillo —y porque era tanto más cansador— el tener que volver a tipearlo. La llegada de toda esta comodidad tan futurista —en cambio, a cambio— había acabado con lápices para tachar y líquidos para retocar y páginas a almacenar. Todo podía arrojarse allí enfrente, como un vómito voraz, sin prevención ni cuidado, y trabajarlo en el mismo acto de escribirlo. Las oraciones de *Industria Nacional*, en cambio, eran como plegarias que no admitían modificación alguna. Tenían algo que no tenían ni jamás pudieron alcanzar sus libros posteriores: tanto más gaseosos y líquidos y pasibles de ser cambiados e irradiados con constantes ráfagas de inserts y añadidos.)

Así, *Industria Nacional* no lo dejó de importunar y de hacerle reproches al menos hasta que, años después, publicó un voluminoso libro de relatos interrelacionados por la idea de los adioses y del Más Allá —su opus 5— titulado *Las Vidas de los Muertos*. Después de eso, fue como si *Industria Nacional* hubiese descubierto que ese hermano por entonces menor pero tanto más voluminoso podía darle una de esas palizas inolvidables si seguía poniéndose tan pesado y demandante.

Y él se preguntaba si su ocasional fan podría percibir la diferencia entre *Industria Nacional* y todo lo que vino después de su parte: todo mucho más eléctrico, sí, pero también electrocutado por su propia desmesura, sus dedos ahora en el enchufe, anomalías de un voltaje diferente pero anomalías al fin y al cabo y en principio y al cable.

Y pensando en todo esto recordó algo que había olvidado y que le había dicho esa inolvidable anomalía en su vida sentimental —¿se habría casado con Ella?, ¿habría tenido un hijo con Ella?, ¿lo habría querido Ella?— que era Ella.

Aquí y allá y en todas partes.

En camas y en aviones y en desierto. Antes y ahora y después. La voz de Ella que era voz de la respiración del universo. (Ella de quien recordaba cada una de sus palabras brotando de su

alentadora boca, todas sus creencias inesperadamente infantiles para alguien tan sabia. Ideas como, por ejemplo, que si te enviaban una postal de esas que se compran en todas partes, el remitente invariablemente aparecía medio escondido, pero encontrable si se lo buscaba con una lupa, en la foto de esa postal, aunque no se lo viese a primera vista, en el Coliseo o en el Big Ben o en la Gran Muralla China. Y él, no conforme con ello, hasta había memorizado cada uno de sus sonidos involuntarios: sus tic-tacs fisiológicos, sus estornudos como de pajarito cucú y sus pendulantes ronquidos y sus traqueteos de engranajes estomacales sonando como cuando se tensaban los resortes del tiempo. Y, cuando Ella dormía, él incluso llegaba a llevarse las puntas de sus dedos contra sus oídos para así poder oír las canciones secretas —*ten greatest hits*— y las campanadas silenciosas grabadas en los surcos irrepetibles de sus huellas digitales. Y —cuando Ella ya no estuvo— él se acordó de aquello que había recetado Henry Miller en cuanto a que la mejor manera de olvidar a una mujer era convertirla en literatura. Y estaba claro que a él la receta de Miller no le había salido bien y que lo que había conseguido al prepararla había sido más bien todo lo contrario. Así, desde entonces, Ella en todas las páginas de diferentes libros. En México, en el Londres victoriano, en su hoy inexistente país de origen y hasta en otro planeta. Recordándola cada vez mejor y hasta añadiendo a sus recuerdos todo aquello que no había sucedido pero podría haber llegado a suceder: variantes, desviaciones, alternativas, cualquier cosa que a Ella la hiciese perdurar más en su memoria. ¿Era eso el amor o era eso lo que estaba más adelante, más allá del amor, dejando al amor en un muelle o en un andén, diciendo adiós con la mano? ¿Era el amor una de las tantas manifestaciones de la darwiniana supervivencia del más fuerte? ¿El amor divino e incondicional, el *agape* que puede sentir un dios inmortal por sus mortales adoradores, el *ἀγάπη*? ¿Era algo que se metía entero en la boca y —más sonidos de Ella— hacía ese ruido único y tan adictivo y enamoradizo como el que hacían las Pringles al masticarse; las Pringles a las que se había referido la voz de aquel pasajero en aquel avión sin saber que estaba predicando el evangelio según Ella; las Pringles cuya característica forma se conseguía gracias a una máquina prensadora desarrollada por Gene Wolfe, ingeniero industrial pero también uno de los más grandes escritores de ciencia-ficción y fantasía de todos los tiempos y considerado el Marcel Proust del género, con sus personajes siempre memoriosos y desmemoriados y presintiendo su futuro y olvidando su pasado? Una cosa sí era segura: Ella era la chica que cayó en la piscina aquella noche. Ella —luego de emerger de las profundidades— diciendo que «ahí abajo, todos los sonidos del mundo exterior se oyen como si se fundiesen en el de la respiración de un gigante». Y que «si

se pudiesen contemplar todas las piscinas del planeta desde el aire —las verdaderas y las ficticias, las que te interesan a ti, como la de Jay Gatsby y la de George Bailey y las de Ned Merrill— y se cargase esa información en un superordenador, se acabaría descubriendo que sus formas acaban conformando primero letras y luego palabras y frases y, finalmente, la novela secreta del mundo y, sí, yo soy su autora». Ella quien le había explicado lo que era el amor. Para Ella el amor no era otra cosa «que ese idioma que se aprendía apenas de oídas pero que todos creían hablar perfectamente hasta que, perdidos y desorientados en el extranjero de sus sentimientos, descubrían que les faltaban los términos clave para expresarse correctamente. Y que no querían sentirse obligados a volver de allí, robado su equipaje y su dinero y su corazón, comprendiendo que podrían volver a intentarlo alguna otra vez, en otro viaje, pero ya resignados a que nunca llegarían a hablarlo como si fuesen nativos. En cualquier caso, nadie nacía hablando ese idioma pero todos morían luego de haber deseado entenderlo». Y, seguía Ella, «supongo que esto es un poco lo que te sucede con tus libros, ¿no?: antes de escribirlos los imaginas perfectos pero una vez leídos te dicen que no te sientas mal, que está todo bien, que lo hiciste lo mejor posible, ¿sí?». Y a continuación Ella se había explayado en cuanto a la paradoja de que para que algo sea verdaderamente imposible de olvidar primero debía intentarse olvidarlo. Y que era mucho más difícil olvidar que recordar. Para olvidar había que desmontar el escenario de lo sucedido y convencerse a uno mismo de que nada de eso había sido escrito y ensayado y representado y condenado o alabado por el público y la crítica. Recordar, en cambio, era una tarea selectiva y podía hacerse de a pedazos y sin preocuparse demasiado por sentido y estructura. Olvidar es clásico y riguroso mientras que recordar es vanguardista y experimental. Recordar era gratis. Olvidar costaba mucho. Y recién luego, al realizar el gesto de recordar algo olvidado —como quien sueña o inventa algo, corrigiendo y mejorándolo y volviéndolo perfecto—, ese algo asumía su condición de materia que resistiría el paso de los años y de las distancias, que trascendería al tiempo y al espacio. «Tú casi te ahogas cuando eras niño y no puedes olvidarlo. Y te has pasado reescribiendo y alterando ese momento a lo largo de una eternidad sintiéndolo como el principio de todas tus cosas. Mientras que a mí, que floto todo el tiempo, no me queda otra cosa que pensar ahí en todo lo que jamás me sucedió... Cuando yo era niña, siempre me intrigó el modo en que saludaban las irreales mujeres de la realeza. Reinas y princesas en países lejanos, más lejanos que los reinos de los cuentos de hadas. Las veía en transmisiones vía satélite. En bautismos y bodas y funerales. Con esa manera de mover sus manos, como muñecas, como en cámara lenta. Saludan como si estuviesen debajo del agua. Como sirenas y como ninfas y como *sea monkeys* haciendo monerías marinas y

como si la televisión fuese un acuario, recuerdo haber pensado. Entonces, apenas pude hacerlo, no me zambullí sino que me dejé caer en la primera piscina que se puso al alcance de mi cuerpo. No porque quisiera ser una princesa sino porque quería poder saludar así», le dijo Ella, sus palabras surgiendo, como amordazadas, desde el otro lado de una toalla. Una de esas toallas que en una encarnación anterior fueron pañuelos cuya misión era la de, apenas, recolectar lágrimas de risa o de dolor o esas lágrimas inciertas de los ojos siempre húmedos de ancianos o de bebés. Toallas que, al hacerse a un lado, revelaban uno de esos rostros que hacían pensar en cómo serían esos rostros — desdibujándose, retocados, iguales pero diferentes, como si se deshicieran para rehacerse— durante el acto de hacer el amor. Ese rostro de Ella que, sabía, nunca sería del todo de él, suyo. Y que por eso él deseaba que quedase fijado allí, para siempre, en una de sus toallas igual que en una de esas sospechosas reliquias santas pero, por una vez, auténticas e incontestables y adorables; como aquella de esa ciudad italiana donde un escritor pensando en otra mujer, en el equivalente a su propia Ella, comenzaba a redactar su oficio de morir.)

Recuerda eso y recuerda a Ella en este avión.

Sin dormir.

Otra vez.

Pensando en lo poco que le gustaba volar y en lo mucho que le había gustado escribir escenas en aeropuertos y en aeroplanos.

En aeropuertos y aeronaves todo se le antojaba pasajero y lucía como envuelto en nubes. Sus aeropuertos durante la llamada «hora dorada» (ese tiempo en que los pasajeros deambulaban por sus corredores caminando despacio y comprando cosas que no necesitaban para alegría y pura ganancia del lugar) y sus aviones en las largas horas plomizas en las que, también, intentaban vender al pasaje lo que sea.

Aviones y aeropuertos eran para él como la biblioteca en el policial o el búnker en el drama postatómico o la habitación forrada con paredes de corcho o ese otro planeta donde todos los momentos maravillosos se prestaban, regalándose, para ser contemplados al mismo tiempo (sitios y circunstancias donde hubiese sido tanto más sabio y sencillo confesar enseguida o respirar profundo llenando tus pulmones asmáticos con radiación o vacío de oxígeno).

Sus aeropuertos y aviones como, una vez más, el arma de/en Chéjov: lugares desencadenantes donde sus personajes, quemados a quemarropa, llegaban sueltos para desatarse aún más y salir disparando y disparados al aire.

Sus aeropuertos como —chiste *muy* malo— todo lo bueno que hicieron los Wright deviniendo en algo muy *wrong*; porque en realidad él no tenía miedo a volar pero sí les tenía mucho miedo a los aeropuertos.

Sus aeropuertos (esos sitios donde a nadie le inquietaba demasiado ver a alguien llorar como un poseído o correr como un loco o aullar en lenguas, al menos hasta que los explosivos musulmanes empezaron a detonar impasses de a bordo) que eran como casas embrujadas y sus aviones que eran como fantasmas que entraban y salían de esas casas.

Y a él, poseído, ahí dentro (mesitas desplegadas, los objetos y las ideas en suspensión, subiendo para estrellarse, tres golpes, voces sin bocas y cajas negras) le había gustado tanto escribir esas partes. Describir los rostros de los pasajeros que atendían con atención las instrucciones de partida de las azafatas o que las ignoraban por completo; pero unos y otros pensando exactamente en *eso*. Y él pensando en que ellos son los mismos de siempre pero siempre diferentes aunque capaces de ser clasificados según constantes permanentes. Los que cuando dicen la frase «Madre hay una sola» la pueden decir con alivio o con pesar; o los que cuando instalan timbres para las puertas de su casa eligen timbres que se escuchen fuera cuando se los presiona o que se escuchen nada más que dentro de las casas y hagan preguntarse a los visitantes si funcionan o no; o los que en sus paredes optan por tener cuadros (o reproducciones de obras maestras o pósters) o nada más que fotos de ellos y de sus familiares; los que se dividen entre los que se tragan los bombones enteros sin pensarlo o primero les dan una mordida para averiguar de qué están rellenos y, si no les gustan, los dejan a un lado, incompletos e inconclusos.

Y él piensa entonces en si podrían aplicarse esas posturas a actitudes ante una hipotética división entre tipos de lectores. No como la que hizo en su momento Nabokov (que iba desde la vulgaridad del socio de un club de lectura con la necesidad de identificarse con el protagonista hasta fijarse en el aspecto socioeconómico y requerir cosas como acción y diálogo a la nobleza de aquel que debía tener memoria y un diccionario y «cierto sentido artístico») sino algo más mecánico: los que necesitaban que se les explicase todo y los que preferían no enterarse de nada antes de que *todo* ocurriese.

Y, claro, todo lo que se le ocurría a él allí arriba no era mucho pero sí ocupaba mucho espacio. Mucho más espacio que el permitido, pero él siempre se las arreglaba para subir con todo eso sin que los empleados de la compañía aérea se diesen cuenta. Lo que subía allí a escondidas eran, sí, las partes voladas de largas novelas donde todo parecía estar en las nubes y que no tenían nada que ver con esos minúsculos microrrelatos (siendo los microrrelatos esa argucia que siempre le había parecido patrimonio de tontos brillantes y algo demasiado parecido a esos candidatos a reality shows donde se tiene que demostrar todo aquello con lo que se cuenta en un minuto y, a menudo, no es que lo que se cuenta alcance para mucho más). Millas voladoras donde se narraba a sí mismo cosas absurdas y más que pasajeras como la imposibilidad espacio-temporal del avión de Glenn Miller chocando con el avión de Antoine de Saint-Exupéry. Todas esas partes que ya no eran tan atractivas (eran cada vez más incómodas y

menos gratificantes) porque se habían degradado tanto los modales del escribir como los del volar. La rendición democrática de las alturas y las tarifas económicas. Las pesadas e indigestas aerolíneas light-diet (algo similar a lo que había acontecido con los ordenadores y las redes sociales y los blogs que convencieron a las masas de ser escritores profesionales y lectores eximios y críticos calificados) convirtieron a su cielo alguna vez exclusivo en un infierno superpoblado con bebés y ancianos y mascotas variadas que antes se quedaban en tierra, despidiéndose al otro lado de puertas de cristal, pero que ahora acompañaban a sus dueños como equipaje de mano previo pago de un extra (y, ah, cómo odiaba en las películas esos momentos en que los diálogos y acciones entre personas eran interrumpidos por un primer plano del perro o del gato de la familia inclinando la cabeza y mirando con una mezcla de pena y desconcierto y asco a sus amos). Y a nadie se le había pasado por la cabeza —entre tanto reboot y remake cinematográfico— volver a hacer carretear por la pista aquella *franchise* donde se amontonaban estrellas cada vez más parpadeantes de *Airport*, porque ya a nadie asustaba la posibilidad de un accidente despegando o aterrizando o a mitad de trayecto. El miedo había adquirido formas menos efectistas y especiales (se acordó también de «The Langoliers», esa *nouvelle* voladora y un tanto tonta de Stephen King; y ¿de verdad que hacía falta tener que acordarse *también* de esto?) y ahora se tenía y pasaba por colas interminables para los controles de seguridad, demoras en las salidas que nunca eran explicadas, aeropuertos superpoblados y vuelos con más pasajeros que asientos disponibles, maletas que cada vez se perdían más para ya nunca encontrarse (y cuyo peso debía calcularse al miligramo para no pagar tarifas demenciales como si se hubiese roto una ley marcial) y siempre estaba la posibilidad de que a algún psicótico policía de a bordo de incógnito no le gustase tu barba y te moliese a patadas delante del resto del pasaje que, sin ofrecer ayuda o protesta, se limitaría a filmar el episodio con sus teléfonos para luego expresar su indignación on line junto a las exhibicionistas hazañas de asesinos artesanales y conductores a velocidad prohibida y violadores en manada y niños golpeando a otros niños tan ansiosos de compartir sus hazañas sin pensar en que serían vistos y castigados por las autoridades.

Ya no hacía falta la anticipación de una catástrofe en la que un avión dejase de volar para precipitarse en la más prisionera e inescapable de las caídas libres, porque volar ya era algo calamitoso en sí mismo. Y, ah, él todavía recordaba cómo, durante su infancia, volar era una excepción mágica y muy ocasional y tan fantástica como la posibilidad de hacer el amor de pie, en esos baños como cápsulas que, para él, jamás tuvieron ese atractivo sexual que dicen sentir y querer experimentar muchos (para él los baños de los aviones siempre fueron la siniestra adaptación voladora de aquella ducha en el Bates Motel de *Psycho* que vio por primera vez en t.v. sin siquiera imaginar su final que, con los años, se había convertido, nunca

mejor dicho, en La Madre de Todos los Spoilers). Y se acordaba de cómo entonces los viajeros se ponían mejores ropas para ir a tramitar el pasaporte (y se peinaban para la foto, porque ésa era una foto «de las importantes», aunque siempre acabase siendo un descarnado y apenas reconocible minirretrato de Dorian Gray al que se intentaría mirar lo menos posible mientras se comprobaba si ya se había alcanzado la fecha de expiración). Y todos eran tan inocentes e ingenuos que hasta se creían eso de los asientos para no fumadores y, ah, apenas una sola película en vuelos tan largos que era como Super-8 para distraerse del CinemaScope en la ventanilla (a veces truenos y rayos y hasta la fantasía verdadera de un demonio caminando por el ala). Y entonces había que pensar tanto y tan bien en cuál sería el libro (mejor algo decimonónico, con personajes con los pies en el suelo) que se llevaría a lo alto para que llevase más alto todavía y...

Pero aun así ahí estaban, esas partes sueltas y en el aire.

Y él seguía pensando en cómo las escribiría de escribirlas: las partes en las que, de un tiempo a esta parte, cada vez que entraba a ellos, en aviones y en aeropuertos, él tenía la distintiva sensación de estar siendo escrito con ellas y en ellas.

En el acto de cruzar check-ins.

O de ajustarse cinturones de seguridad.

O de leer un artículo en una de esas revistas voladoras para las que nunca había podido dejar de trabajar a pesar de ser un «escritor publicado».

O de comenzar a ver una película a la que jamás se hubiese atrevido en tierra firme excusándose a sí mismo y distrayéndose con pensamientos del tipo «¿No resulta perfectamente inverosímil que esos dos hermanos reinventores de la oscuridad se llamasen Lumière?». Y ahí, una infracomedia romántica y o una con superhéroe torturado por sus dones y diferencias enfrentándose, inevitablemente, a un villano intercambiable pero con la constante obligación de proclamar, siempre, eso de «¡Soy el Destructor de Mundos!» antes de ser destruido. (Y se acuerda de sí mismo de niño y frente a uno de esos paneles a toda página en los cómics de Stan Lee & Jack Kirby, pensando en si todos esos villanos intergalácticos no habrían estudiado juntos y en una misma escuela donde les hacían pasar al frente de la clase y repetir una y otra vez ese parlamento.)

Y en contadas ocasiones, como en este vuelo, descubrir que en esa pantalla en la parte de atrás de una butaca se le ofrece algo que necesitaba tanto ver aunque no lo supiese de manera consciente. Programa doble, ya lo anunció: *Blade Runner* y *Blade Runner 2049*, y más al respecto más adelante.

Mientras tanto, mira ese mapa tan inverosímil como los diagramas anatómicos en los que los diferentes órganos aparecen con colores diferentes y claramente diferenciados y separados por fronteras de humores y funciones cuando, en realidad, ahí dentro, está todo unido y mezclado y tan

expuesto a lo de afuera. Ese mapa que marcaba el recorrido veloz pero lento en el viaje de su insomnio al que él ni siquiera —a diferencia de lo conseguido y recomendado en su momento por Man Ray, fotógrafo del sueño eterno de Proust— había podido vencer con el remedio de dormir con una pistola cargada de plomo bajo la almohada. Despierto a quemarropa. Ganando horas y perdiendo tiempo. Dirección Este-Oeste. Pensándose en este o este destino. Retrocediendo en avance. Ahora y ahí, él como miembro platinum-top-max-vip-five stars de ese club tanto más exclusivo que aquel donde todos se reúnen para intercambiarse sueños figurativos: el club donde no hay nada que contar salvo la expresionista y abstracta falta de sueño (y estaba claro que el éxito de la poca claridad de lo abstracto está intrínsecamente ligado al tiempo de atención que puede dedicarse a algo que no se entiende pero a lo que gustaría tanto encontrarle cierto sentido).

Ahí está.

En el aire.

En una de esas noches falsas de los vuelos. Noches voladoras que se expanden o se contraen según uno vaya a favor o en contra de los relojes y en las que, a medida que pasan las horas, los aviones se parecen cada vez más a los submarinos. Envidiando a todos aquellos durmientes a su alrededor que —otra vez Proust— tenían «en torno suyo, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos» y que, al abrir los ojos cerrados y en un abrir y cerrar de ojos, podían consultar «instintivamente y, en un segundo, leer el lugar de la Tierra en que se hallaban, el tiempo transcurrido hasta su despertar».

Él también podía hacerlo.

Lugar preciso y hora exacta.

Pero sin la pausa refrescante del sueño y todo el tiempo mirando ese mapa ahí delante con ese cursor/flecha lento señalando el avance y retroceso de kilómetros y marcando cuánto había pasado desde la salida y cuánto faltaba por pasar hasta la llegada. Soñando despierto con la posibilidad más o menos futura del sueño inducido —de la animación suspendida— a todos aquellos cosmonautas lanzados al vacío en larguísimas noches de años luz vaya uno a saber soñando en qué. (Porque, por ejemplo, la misión del *Apollo 11* había durado —lo tecleó y lo encontró— 195 horas, 18 minutos y 35 segundos. Es decir: Armstrong y Collins y Aldrin —que en su infancia habían convivido con Curly y Larry y Moe— tuvieron que dormir ahí arriba. Y soñar. ¿Había registro de sus sueños en el espacio? ¿Se estudiaba eso en las estaciones espaciales: los sueños ingravidos o los insomnios flotantes con un, sí, «space cadet glow»? En *2001: A Space Odyssey* se comentaba como al pasar que los astronautas no soñaban. Pero él no estaba seguro de ello. Por lo contrario. Él pensaba que los sueños de los astronautas *tenían* que ser tan *profundos* como el espacio. Tan profundos como eran los suyos, a sus cinco y seis años, la edad en que los sueños

comenzaban a reducirse del espectacular Cinerama a diámetros más apropiados para lo íntimo, aunque todavía en esa camita con forma de cohete y bajo esas sábanas con estampado de puras nebulosas sin día a ser suplantadas en unos años por los húmedos arabescos de sus poluciones nocturnas.) Y él se preguntaba cuánto tiempo faltará para que las aerolíneas ofrecieran el servicio de descansar en paz durante todo el trayecto como antesala de próximas odiseas astrales. Pastillas grandes para pequeñas pero largas muertes en clase turista y clase Business y primera clase donde, según el precio, variará la calidad de imagen y goce argumental de lo que se soñaría. (Y él pagaría por volver a soñar con Ella, a soñarse con Ella, desayunando luego de una primera noche que no dejaba de repetirse y mejorarse. Ella y él conversando acerca del modo en que las películas mostraban los sueños, casi siempre mal o de manera inverosímil. Y Ella contándole que, una noche, Alfred Hitchcock se había despertado en el centro de la oscuridad convencido de que se le había ocurrido la mejor idea posible para una película, la mejor historia jamás contada y lista para ser filmada. Y que Hitchcock apuntó rápidamente esa idea en una libreta y volvió a dormirse y a la mañana siguiente, expectante, había leído lo que había escrito y allí decía nada más y nada menos que *Boy meets Girl*. Y entonces él había pensado en que, sí, *Chico conoce Chica* era la mejor historia posible de contar. Y se acordó de una Chica y de un Chico que alguna vez lo habían contactado para filmarlo y contarle a él y...) Aunque, claro, todo siempre podría salir mal y así computadoras locas interrumpiendo el mantenimiento de constantes vitales, cortocircuito y loop de una pesadilla que no cesa. (Una de sus pesadillas recurrentes era que volvía a escribir, a escribir mucho; pero que lo que escribía no eran novelas sino, como si se tratase de un castigo escolar, letra a letra y nombre a nombre, antes de esa breve escena/coda, los oceánicos créditos finales y rubros técnicos en los blockbusters del verano.) O ser despertado por error antes de tiempo y a noventa años de llegar a aquel planeta lejano, al planeta de los monstruos desde el que alguien emitía su última transmisión, enumerando sueños. Una voz con cadencia de DJ de medianoche donde las noches duraban siglos para que se oyese un «Soñé que Philip K. Dick paseaba por la Estación Nuclear de Civitavecchia... Soñé que nadie moría la víspera... Soñé que una tormenta de números fantasmales era lo único que quedaba de los seres humanos tres mil millones de años después de que la Tierra hubiera dejado de existir...».

Mientras tanto, ahora y aquí sigue estando él aquí y ahora. Poca cosa que soñar y contar al despertarse. Tan sólo el cruce de un océano y las horas estirándose como si fuesen días. De nuevo víctima de otro ataque de ese «radiante insomnio» que Nabokov reportó —desde las páginas de su diario, mayo de 1974, luego de echar mano de una dosis de Rohypnol, también conocido entonces como «la droga del no-me-olvides»— cuando jugueteaba con la idea de una novela. Y Nabokov

anotaba sueños en un diario del tipo desesperadamente mesiánico, la clase de sueños inmortales de quien se sabe cada vez más mortal. Así: «Sueño: la solución del supremo misterio a la que accedemos luego de la muerte es que el cosmos con todas sus galaxias es una gota azul en la palma de mi mano (perdiendo, por lo tanto, todos los terrores al infinito). Tan sencillo».

Años después de eso, Nabokov tomaría apuntes para una novela muy compleja que — aguantando la respiración— apenas empezó y que ya nunca acabaría por motivos tan atendibles y «tan sencillos» como el dejar de respirar para siempre no sin antes, convaleciente en una cama de hospital y con los ojos llenos de lágrimas, decirle a su hijo que cierta mariposa ya había emprendido su vuelo.

Una novela que se iba quedando sin aliento.

Una novela desarmada en sus habituales fichas (él leyendo en la fotocopia del facsimilar de esa ficha de esa novela inconclusa que lleva consigo junto a una página de revista y aquel grabado de Posada; esa ficha con letra manuscrita de Nabokov en la que se leía algo que bien podrían ser las palabras mágicas de un desencantamiento) y en listas caprichosas (las listas aleatorias y caprichosas son el idioma más o menos secreto de quienes no duermen y a los que las uniformes ovejas saltarinas no les sirven de nada).

Una novela cuya trama no estaba del todo clara salvo en lo que hacía a alguien leyendo un libro dentro de ese libro. Y a alguien empeñado en «el arte de la automasacre» y en el «proceso de morir por deliciosa disolución» de un «purificante» suicidio en cámara lenta resultando en «el más grande de los éxtasis experimentados por el hombre». Alguien borrándose miembro a miembro, comenzando por las uñas encarnadas en los dedos de sus pies, como si se derritiese frente a un espejo para luego, tal vez, si había suerte, volver a solidificarse y ser diferente y mejor.

Una novela descompuesta y desesperada por componerse desde sucesivas camas de hospitales (de los que en sus últimos años Nabokov entraba y salía por caídas persiguiendo mariposas, por infecciones raras de esas que sólo se consiguen y contraen en salas de espera de consultorios y por, finalmente, una bronquitis sin cura culpa de una enfermera que dejó una ventana abierta una noche fría) como en un «delirio diurno».

Una novela que —dijo Nabokov en una entrevista— leía en voz alta a un «pequeño y ensoñado público en un jardín tras murallas» compuesto por un doctor anciano y jóvenes enfermeras «en cuclillas» y pavos y palomas y cipreses y «mis dos padres muertos».

Una novela «sin un Yo, sin un él, pero con el narrador, *el ojo que se desliza*, estando implicado en todas sus páginas».

Y, de nuevo, su ojo no se deslizaba desde hace años.

Su ojo tropezaba y caía y ahora ni siquiera parpadeaba, volando sobre la noche oceánica.

Su Él sin Yo antiguo no borrado sino borroneado y borroso y descompuesto en fragmentos

suspendidos en el aire sin oxígeno de ahí fuera. Suspendido y en suspenso y hecho pedazos (pero pedazos irrompibles), en misión final rumbo a un sitio llamado Monte Karma en un lugar de nombre Abracadabra, previo paso y escalas en la muerta Colma y en la fallecida Zzyzx y en la difunta Nothing: sitios en los que él sentiría como eliminándose suprimiéndose borrándose tachándose cancelándose anulándose obliterándose.

Hasta entonces y hasta ahora, en las inevitables ocasiones en las que había teorizado con el suicidio, él siempre había apostado a una ventana. A una de esas ventanas que —di cómo las usas y te dirán cómo eres— algunos abren para mirar al cielo y otros para mirar hacia abajo y pensar en si alguien, en si uno... Una ventana que siempre tiene dos caras y dos lados y, en ocasiones — en noches de tormenta y de fantasmas—, caras mirando desde el lado no incorrecto pero sí opuesto: una ventana con vista de afuera hacia dentro, una ventana viendo desde el pasado hacia el presente.

Una ventana en lo más alto (había leído en alguna parte que, a lo largo del tiempo, las ventanas eran el consuelo de las ficciones en primera persona y que, tal vez por eso, pocas cosas más primarias y personales había que el inmolarsse luego de enmarcarse y saltar). Le parecía lo correcto y lo más funcional desde un punto de vista narrativo: precipitarse como un acontecimiento desde una ventana hacia la muerte luego de toda una vida entrando y saliendo por puertas (él siempre había considerado a los ojos de cerradura como visores aún más íntimos y particulares).

Una ventana en un avión cuyas ventanas pueden abrirse.

(Recuerda, así, la primero noticia y después, enseguida, historia de ese avión fantasma. Un avión más levitando que volando. Un avión en piloto automático con la tripulación y los seis pasajeros muertos ahí dentro, sin necesidad de ir al cielo porque ya estaban en el cielo. El avión —un Lear Jet privado de diez plazas, con trayectoria desde Lake Buena Vista en Florida rumbo a Dallas, Texas— había sufrido algún tipo de despresurización. Más o menos a los veintiséis minutos de despegar, cuando sobrevolaba Gainesville, los pilotos habían dejado de responder a las llamadas de los controladores aéreos, y súbitamente el avión ascendió hasta los 13.716 metros, muy por encima de la altura alcanzada por los grandes aviones de aerolínea comercial donde sólo se puede sobrevivir por unos pocos segundos sin oxígeno. Entonces el jet cambió bruscamente de trayectoria hacia el noroeste, y fue de inmediato escoltado por seis cazas F-15: dos procedentes de la base de Tyndall, dos de la base de Eglin, dos de la de Tulsa; y él tiene todos estos datos bien anotados en una de sus tantas libretas biji. La orden era derribarlo apenas se detectara algún comportamiento extraño o peligroso. Pero no, nada más extraño e inofensivo que un ataúd con alas y escarcha en el lado de

adentro de las ventanillas al que el cortejo fúnebre de cazas acompañó —en su tránsito espectral de cuatro horas y media sobre los estados de Georgia, Alabama, Tennessee, Illinois y Missouri, Iowa y Minnesota— hasta consumir todo su combustible y estrellarse en Dakota del Sur, en la zona agrícola de Mina, al oeste de Aberdeen. La televisión había transmitido todo eso en vivo y en directo y *on the air*: los diálogos mecánicos de los pilotos militares, el descontrol de los controladores aéreos, el silencio sepulcral en la cabina del jet privado, los angelicales coros de niños demoníacos en sus colegios cantando «The Ballad of the Last Dead Plane». Y por unas horas ese anónimo King Lear Jet fue tan famoso como el *Flyer I*, como el *14-bis*, como el *Spirit of St. Louis*, como el *Batwing*, como el *Enola Gay*, como el *Air Force One*, como el *Spruce Goose*, como el santísimo *Papaplane*, como ese avión despegando desde el aeropuerto de Casablanca, como aquel otro que conduce a un hotel en órbita bailando un vals circular. Y él había estado ahí, frente a la pantalla, tomando notas, pensando en que algún día todo esto le podría llegar a resultar útil, servirle de algo.) Y, ahora, abriendo esa misma libreta y buscando y encontrando esas páginas —donde se precisaban esos nombres, modelos, alturas, lugares— comprendía que sólo le eran útiles para recordar mejor.

Antes y entonces, al anotar todo eso, aún eran los días en los que él aún escribía. Y todo parecía suceder (todo tenía un sentido apenas secreto y una función precisa, como en un puzzle con piezas de forma vagamente neuronal y cuyo diseño se iba reconociendo recién a medida que se avanzaba en su armado) para acabar yendo a dar a uno de esos libros suyos donde todo cabía. Libros amplios y siempre con más sitio. *Books* que no conocían el asiento vacío pero, tampoco, el overbooking.

Ahora no.

Ahora ya no.

Ahora, de nuevo, él es y sigue siendo un nextcritor que alguna vez fue un escritor y antes un nextcritor y cuya mente ha sufrido un problema de presurización. Y ahora vuela en animación suspendida, por inercia. No muerto pero sí pensando todo el tiempo en que la muerte no puede ser muy diferente a ese sitio en el que ahora flota él y donde lo único que le ocurre es que ya no se le ocurre nada.

Ahora nunca.

Ahora jamás.

Pero él en absoluto imaginado al matarse y tacharse y borrarse (de nuevo ese *eliminar suprimir borrar tachar cancelar anular obliterar*: esa renuncia a seguir jugando y perdiendo) casi como *action movie* en la que él sería el héroe que se sacrificaría, internándose mar adentro. Como Martin Eden, aquel marinero-escritor en aquel libro que tanto le había impresionado en su

infancia. El nombre que era también el título del libro de Jack London, su favorito entre los escritores aventureros de aventuras de su niñez y quien —estaba claro— parecía saber mucho más y mejor de lo que hablaba y de lo que escribía y de lo que vivían sus personajes. Mucho mejor y más que lo que demostraban los de los libros de Emilio Salgari y Jules Verne quienes parecían, siempre, estar delirando o imaginando en exceso. Y, además, *Martin Eden* le contaba algo que él no había leído hasta entonces. Otro tipo de aventura: la de alguien quien, habiendo comenzado como aventurero exterior, decidía transformarse en un aventurero interior: en un escritor. Alguien que se releía primero para reescribirse después. Alguien que escribía mientras se escribía. Alguien haciendo algo tan emocionante y (nunca le había gustado subrayar los libros, pero fue con éste con el que inauguró la costumbre de copiar citas en un cuaderno escolar, el antepasado más antiguo de sus libretas bñji) en donde leyó cosas como «Y entonces, con esplendor y gloria, nació la gran idea: sería escritor. Sería uno de esos ojos a través de los cuales ve el mundo, uno de los oídos a través de los cuales el mundo oye, uno de los corazones a través de los que el mundo palpita» o «Escribir era el esfuerzo consciente de liberarse de una angustia y el momento límite que indicaba que otra angustia había de surgir. Era algo como eso que hacen muchos hombres y mujeres, el “desahogarse”, que les lleva a decir hasta la última palabra de un dolor real o imaginario para curarse de él».

Martin Eden —lo supo al poco tiempo— era una especie de autobiografía en código de Jack London; pero de ninguna manera una ficción del yo. *Martin Eden* era una ficción creíble y yendo más lejos que su autor hasta entonces y llegando hasta el suicidio del protagonista, ahogándose, contribuyendo años después al mito del suicidio que no había sido tal del propio London. Y así una novela reescribiendo el final a una vida.

Martin Eden, libro que alguna vez le había regalado Tío Hey Walrus.

Martin Eden, libro que el siempre sin aliento Pnin busca y no encuentra para su hijo, porque el empleado de la librería no sabe nada, no ha leído mucho, y lo único que tiene para ofrecerle de London —quien en su momento había sido el escritor mejor pago y más leído en el mundo— es el obvio *The Call of the Wild*. Y entonces Pnin pensaba «¡Qué extraño! ¡Las vicisitudes de la literatura!». Y se extrañaba de que nadie supiese de ese libro de London en su propio país mientras que en Rusia todos lo conocían y lo leían y consideraban casi como un manual de instrucciones para el perfecto ensamblaje del artístico héroe de la clase trabajadora.

Pero para él *Martin Eden* es nada más y nada menos y por encima de todo el primer libro con protagonista escritor que él había leído pensando, sorprendido, en que, hey, un escritor *también* podía ser el protagonista de un libro y, de acuerdo, también en *David Copperfield* —otra especie de cripto-autobiografía— había algo de eso. Pero no tanto y nunca con tanta fuerza como en *Martin Eden* (jamás había leído acerca del acto de leer con más pasión con la que London

había puesto en esta novela por escrito) y donde se mostraban, paso a paso, los pasos a seguir para convertirse en un personaje creador de personajes.

Y entonces él —quien por entonces ya había pensado tanto en ser escritor— pensando en que *también* le gustaría ser el protagonista de un libro que, además, escribiese un libro, tal vez ese mismo libro, como si fuese su autobiografía antes de que su vida ya hubiese sido vivida.

Y entonces algo hace click.

Y él hace click con uno de esos bolígrafos que regalan en los aviones.

Y anota algo en el cartón de las instrucciones de seguridad.

Y es lo primero que escribe en tanto tiempo y es lo primero que se le ocurre poner por escrito (es lo primero de lo que se acuerda de poner por escrito) desde hace quién sabe cuánto.

Y lo que él escribe es *Man meets Boy*.

Él siendo y haciendo de Él.

Él, de pronto decisivo y concluyente y mayúsculo y con mayúscula (Él para sí mismo como Ella para Él).

Él arropado en música sonándole a Ennio Morricone (y, sí, *Martin Eden* era la novela que lee David «Noodles» Aaronson en el baño de su adolescencia, en *Once Upon a Time in America*, en esa película tan triste que termina con una de las sonrisas más felices en la historia del celuloide: una sonrisa que él ha intentado sonreír tantas veces pero que nunca le salió, aunque tal vez ahora, quién sabe, quizá...).

Él, quien siempre se había sentido, como mucho, un *anti-action anti-hero*: el tipo al que matan en la primera escena (pero que así pone en movimiento las existencias de los protagonistas). O, mejor aún, quien hasta ahora se había escuchado como la voz en off y metálica y ex-machina de alguien viéndolo todo desde lejos, como si fuese un pariente lejano cuya existencia se conoce pero al que nunca se conoció.

Sorpresa: Él, de pronto, protagonista.

«I'm going to get me!», piensa Él.

Y Él —con sus ojos enrojecidos— lo piensa también en el avión de la última noche o en el desierto de este primer día en un desierto.

Y lo está pensando mientras piensa en dónde está.

Pensando en que —después de todo y a pesar de tanta queja suya— a veces la realidad hace esos regalos y se acerca a la más auténtica irrealidad. El mundo exterior convirtiéndose en mundo interior. Abriendo la puerta. Dando la llave y la clave y el tono dando en la tecla que, en inglés, se dice y se escribe igual: *key*. Y conduciendo de regreso hacia el *keyboard*: rumbo a ese tablero de teclas y tonos y claves y llaves.

Por fin, la confirmación sin atenuantes ni dudas de que se *estaba en lo cierto*. De que se era el

dueño de la verdad. De que las ficciones propias estaban ahí para corregir y escribir mejor al mundo de los demás.

Él mirando por la ventanilla del avión (y ya había escrito algo así, parecido, con olas en lugar de médanos, al final de su libro final; y no le quedaba sino pensar si ese libro en el que pensó por primera vez en otro milenio y con otro tamaño, al cerrar aquella novela de Jack London luego de abrirla por primera vez; pensar si ese libro que ya escribió y que iba a ser tres libros que no fueron no habría sido, después de todo, una temprana y auto-ficticia ficción del yo pero, también, anticipatoria y futurista y autobiográfica con lo que allí se contaba adelantándose a lo que ahora iba a sucederle) y ver ahí abajo, en la desierta oscuridad de arena sin luces sobre las que vuela, el punto de un fuego que enciende Él. Y entonces imaginándose ahora lo que va a ser realidad en poco tiempo: a alguien, a Él, quemando allí la última página de un libro, de ese libro que siempre viaja en su bolso de mano. Arrojándolo a una hoguera como si se arrojase un hueso al aire.

Una página final donde, en su párrafo de despedida, se lee (y por fin leerá Él) que «Un importante ornato de la crónica es la delicadeza del detalle pintoresco: una galería enrejada; un techo pintado; un bello juguete perdido entre los nomeolvides de un arroyo; mariposas y orquídeas en los márgenes de la novela; un velo lejano visto desde una escalinata de mármol; una corza heráldica que gira la cabeza hacia nosotros en el parque ancestral; y mucho, mucho más».

Unas últimas líneas de una última página donde se relee (y relee Él) que «Un importante ornato de la crónica es la delicadeza del detalle pintoresco: una galería enrejada (la casa de la que ha huido perseguido por antorchas y el rugido de jabalíes); un techo pintado (las estrellas fosforescentes pegadas en el techo de la habitación de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado pintado del color de los cielos de la Grand Central Station en New York); un bello juguete (Mr. Trip: sus padres recordando y recordándole todo el tiempo que él debía tener por entonces unos dos o tres años y que se detuvo frente al escaparate de una tienda y que no dejó de llorar hasta que se lo compraron; mientras él, por su parte, recordaba que lo vio allí y se limitó a señalarlo fijo y a mirarlo firme con ojos bien abiertos y sin lágrimas y con sonrisa. Penélope no había nacido aún pero, seguro, su versión era la mejor de todas, su propia y privada toy story: el dueño del negocio había salido a ver qué pasaba con ese niño que se negaba a moverse de allí y —sabiendo que el juguete estaba roto, que andaba marcha atrás cuando se le daba cuerda, y que nadie lo compraría— decidió regalárselo mientras le decía: “Tú y él: juntos para siempre”) perdido entre los nomeolvides de un arroyo (el cuerpo consumido por la electricidad de Tío Hey Walrus, flotando corriente abajo y ya apenas el recuerdo de lo que alguna vez fue); mariposas (Cornell, Ithaca y Montreux y acelerador de partículas y prados suizos y,

antes que nada y después de todo, la casa de sus abuelos en Canciones Tristes y, allí, su pequeño dedo haciendo girar el dial de ese teléfono antiguo y pesado e inmóvil que es como el cargador de un rifle marca Chéjov y que, al regresar a su primera posición luego de llevarlo con el dedo metido en el orificio de entrada del número correspondiente, suena como una calavera entrechocando dientes mordiendo balas) y orquídeas en los márgenes de la novela (*Ada, or Ardor y Tender Is the Night y Wuthering Heights y Dracula*); un velo lejano visto desde una escalinata de mármol (Penélope en llamas en el monasterio de Nuestra Señora de Nuestra Señora de Nuestra Señora de...); una corza heráldica que gira la cabeza hacia nosotros en el parque ancestral (Ella); y mucho, mucho más (Y tantas cosas transparentes menos. Cosas veloces que entonces no existían y que, para Él, se habían inventado demasiado tarde. Y, hey, dónde habían estado esos jodidos teléfonos móviles de mierda cuando él más los necesitaba, cuando necesitaba interconectarse con esos teléfonos celulares. Por qué no sonaron o ya no sonaban cuando aquella noche a él se le ocurrieron como bajo una fiebre para la que ninguna ciencia-ficción tenía cura. Cuando los imaginó con la desesperación y la angustia y la euforia con que se suele iluminar a las mejores ideas de la literatura anticipatoria o especulativa. Cuando deseó tanto —y con tanta fuerza y terror y amor— el que el uso y la familiaridad de esos teléfonos móviles se hubiesen anticipado algunas pocas décadas y ya por entonces sostener uno en su mano y marcar allí un número que ni siquiera habría tenido que memorizar. Porque hubiese bastado con hacer click sobre *Papá y Mamá*. Y qué raras y no futuristas pero sí primitivas y muy estilo *2001: A Space Odyssey* le sonaban esas dos palabras infantiles para siempre. Entonces, de haber sido así, con uno de esos teléfonos «inteligentes», Él podría haberles avisado a Papá y a Mamá —quienes, a no dudarlo, habrían sido adictos-enganchados-junkies a esos teléfonos— de que iban tras ellos, de que salieran corriendo y huyendo. De ya existir entonces esos teléfonos móviles, Él podría haberles advertido de que Él les había dado sus coordenadas precisas y contado sus absurdos planes a los malos de la película en un raptó de inconsciencia —síntoma que había aprendido leyendo una de esas malas traducciones— y de que sentía tanto que ahora fuesen a raptarlos a ellos. O incluso haberles enviado un mensaje breve y al que no le habrían hecho falta todas sus letras. O un emoji de *Danger!* o algo así. Les habría transmitido que iban a capturarlos, a desaparecerlos y, finalmente, a arrojarlos desde otro avión —no un avión fantasma sino un avión cargado de casi cadáveres— a ese río por el que ellos tantas veces habían navegado a bordo del *Diver*. Y de haber fracasado todo lo anterior pero de haber existido ya esos proustianos teléfonos que permitiesen comunicarse con los casi muertos —teléfonos

que, seguro, existirán pero, también, ya demasiado tarde para Él— al menos podría jurarles que hubiese hecho, que haría cualquier cosa, por desactivar todo eso. Por poder salvarlos. Por olvidar aquello que se le había ocurrido a Penélope pero que él había llevado a la práctica. Por reescribir todo eso —esa cada vez más enorme memoria mínima absoluta— no con un imposible final feliz tratándose de sus padres, pero al menos sí con un *continuará...*, levando anclas en lugar de hundiendo sus cuerpos. Ahí van, ahí se habrían ido. Vivos. Papá y Mamá yéndose, como siempre, y perdón perdón perdón).»

Y Él —de momento fragmentado e instantáneo— viéndolos partir desde el aire, desde un avión desierto pero fertilizado con todos sus muertos fantasmas, único pasajero, volando contra la corriente del aire, creyendo en el resplandor fluorescente de ese vaso de leche verde de visionaria vaca verde que ahora se lleva a los labios y que bebe y traga para volver así a un orgásmico futuro y proyectarse hacia un pasado por venir. Un pasado al que ya no fantaseaba con alterar porque, además, cualquier cambio podía provocar algo aún peor de lo sucedido o hacer que algo bueno que pasó ya no pasase.

Así que mejor resignarse a lo que fue y concentrarse en lo que vendrá.

Escribir.

Él llenando los casilleros de ese formulario de migración que le pregunta si alguna vez ha cometido un crimen y buena pregunta y la tentación de poner «Mr. Trip» a la altura del nombre y «nextcritor» donde le piden su profesión.

La tentación de volver a mentir de verdad.

Y entonces escuchando o creyendo escuchar la voz del piloto en los altoparlantes — interrumpiendo la película que está viendo, en el momento en que un androide y replicante recita algo acerca de «células interconectadas»— comunicando eso de «we begin our descent». De que pronto, pronto, lo que está en lo alto estará allí abajo y entonces Él iniciará su ascenso.

Y, a continuación, el piloto de YesterdAir (¿Bloch? ¿Jupien? ¿Norpois?) preguntándole algo no a todos sino nada más que a él.

Preguntándole si ya sabe cómo continuar, cómo irse para volver a escribir, cómo seguir —una vez que todo lo que ha de suceder ha sucedido— hasta alcanzar el final; siendo el final aquello que, recuerda él, es lo único que falta por pasar, lo último a hacerse presente y por venir.

Y Él le responde —y se responde— que sí, que lo sabe.

Que ahora sabe eso y que sabe mucho, mucho más.

Y llama a la azafata (¿Françoise? ¿Berma? ¿Gilberte?) y le pide que, por favor, le sirva un último vaso de leche de colosal vaca verde antes de aterrizar para siempre y por última vez.

Y le sonrío una sonrisa.

(Ésa.)

(Ésta.)

Más —mucho, mucho más— dentro de un momento.

(More in a moment.)

II

LA RECONSTRUCCIÓN DE LOS FRAGMENTOS, LA
ETERNIDAD DE LOS INSTANTES, LA MARAVILLA DE LOS
MOMENTOS, Y TODO LO ANTERIOR QUE, AL MISMO
TIEMPO, RECIÉN AHORA SE RECUERDA

No se recuerdan los días, se recuerdan los momentos.

CESARE PAVESE,
Il mestiere di vivere

Intentó diseccionar ese encanto en momentos lo suficientemente pequeños como para poder almacenarlos, dándose cuenta de que la totalidad de una vida se podía definir por los segmentos que la conformaban, y también comprendía que la vida luego de los cuarenta años podía ser observada con eficiencia sólo si se lo hacía a partir de fragmentos.

FRANCIS SCOTT FITZGERALD,
Tender Is the Night

La revisión de una vida no es el registro ordenado desde la concepción hasta la muerte. Más bien son fragmentos de aquí y de allá.

WILLIAM S. BURROUGHS,
Last Words

Ése es exactamente mi sentido de la existencia: un fragmento, un jirón de color.

VLADIMIR NABOKOV,
Ada, or Ardor

Los fragmentos son el único formato en el que confío.

DONALD BARTHELME,
«See the Moon»

¡Fuera de aquí, vuelvan a su casa, fragmentos!

WILLIAM SHAKESPEARE,
Coriolanus

A MODO DE COMIENZO DE LO QUE SIGUE / TODO LO QUE VENDRÁ ACERCA DE LO QUE YA PASÓ

Recuerda (y todo de lo que se acuerda en estos días viaja tan seguro pero tan pesado, desde el pasado hasta el presente, con exceso de equipaje pero junto a él, cada vez más ligero; y de ahí y desde ahí que él comience recordando todo con esta tipografía pero que, enseguida, continúe recordándolo con esta otra letra) cómo era él cuando empezó a escribir y a leer y a escribir.

Recuerda cómo era la sonrisa que siempre se escribía en sus labios cada vez que él abría un libro y cómo sigue siéndolo; porque cuando se lee se es por siempre joven y por siempre como se era y como se será: la sonriente edad sin tiempo del lector que escribe y que sabe que tiene un comienzo.

Un *Había una vez...*, un ayer-no-sabía-hacerlo-pero-hoy-ya-lo-sé-y-lo-sabré-para-siempre.

Se recuerda entonces leyendo y sonriendo ante sus primeras palabras por escrito: las primeras y las últimas líneas y algunas partes en su centro, al azar, de una novela escrita por otro pero que ahora, al leerla, también era suya.

La novela favorita de sus padres.

Tender Is the Night de Francis Scott Fitzgerald.

Las leyó —esas letras fundiéndose en esas palabras— en ese instante mágico en el que, luego de casi ahogarse ahí fuera, sintió que podía leer antes de haber aprendido a leer.

Allí y entonces leyó: «En la apacible costa de la Riviera francesa, a mitad de camino entre Marsella y la frontera con Italia, se alza orgulloso un gran hotel de color rosado» y «Se escribe acerca de que las heridas cicatrizan estableciéndose un paralelismo impreciso con la patología de la piel, pero no ocurre tal cosa en la vida de un ser humano. Lo que hay son heridas abiertas; a veces se encogen hasta no parecer más grandes que el pinchazo que deja un alfiler, pero lo mismo continúan siendo heridas. Las marcas que deja el sufrimiento se deben comparar, con mayor precisión, con la pérdida de un dedo o la pérdida de visión en un ojo. Puede que en algún momento no notemos su ausencia, pero el resto del tiempo, aunque los echemos de menos, nada podemos hacer» y «¿Quién no sentiría agrado al portar, servicialmente, lámparas a través de la oscuridad?» y «Los niños raros deben sonreírse los unos a los otros y decir “¡Juguemos!”».

Y, antes de cerrarlo y de perder esa capacidad que recién recuperaría, luego de unas cuantas semanas de intenso aprendizaje, años después, saltó hasta la última página y allí se enteró de que

«En todo caso, es casi seguro que se encuentra en esa zona del país, en un pueblo u otro».

Se recuerda sonriendo y pensando: «Éste sí que es un buen libro».

Y no mucho tiempo después pero casi una eternidad para alguien de su edad, y ya comprendiendo el lenguaje de las letras (todavía un niño pero dotado ya de ese superpoder, como si fuese otra persona, con tantos libros aún por abrir como si fuesen puertas y tantas puertas todavía por cerrar y con tantas lámparas y sonrisas por encender para salir a jugar por un pueblo u otro y sin temor a las cicatrices que siempre dejan herida), abrió otro libro.

Y leyó.

Y se recuerda a sí mismo diciéndose que ese mismo comienzo de novela podría leerse, también, como si se tratase de una pregunta en uno de esos test escolares estilo *multiple choice* a los que por entonces lo sometían, una y otra vez, sin aviso previo ni motivo comprensible y ¡sorpresa! y la sonrisa sádica de la tierna pero diurna maestra de turno al anunciar examen sorpresa.

Así, a continuación, entonces.

Era:

- A. el mejor de los tiempos y era el peor de los tiempos;
- B. la edad de la sabiduría y también de la locura;
- C. la época de las creencias y de la incredulidad;
- D. la era de la luz y de las tinieblas;
- E. la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación.
- F. Todo lo anterior.
- G. Todo lo que vendrá.

(*Instrucciones para el examinado:* antes de responder, tener en cuenta que todo lo poseíamos, pero nada teníamos; íbamos directamente al cielo y nos extraviábamos en el camino opuesto. En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual, que nuestras más notables autoridades insisten en que, tanto en lo que se refiere al bien como al mal, sólo es aceptable la comparación en grado superlativo.)

MARCAR LO QUE CORRESPONDA O NO:

Recuerda todo lo que recordará (que es todo lo que no se olvidó, todo lo que ya ocurrió pero vuelve en fragmentos, instantes, momentos) ahora y aquí: en los bordes de un desierto de diamantes locos, bajo la luz brillante y último aliento de estrellas casi muertas. Estrellado luego de tantos aviones.

Unas páginas de un libro roto —de otro libro después de tantos libros— en una de sus manos. Páginas que va quemando de una en una y en las que se leen cosas como «No demoró en darse cuenta de que el modo más apropiado (y, frecuentemente, el *único* modo) de tratar los recuerdos de su infancia realmente significativos (en cuanto al objeto particular que se proponía dicha reconstitución) que reaparecían en diversos períodos de su adolescencia y de su juventud, era el de verlos en yuxtaposiciones imprevistas que, al reavivar los detalles, vivificaban el conjunto».

Y un rifle en la otra mano.

Los últimos capítulos de una novela que nunca pudo leer aunque lo intentase tantas veces y el peso frío de un rifle que va a disparar por primera y última vez.

Por fin, el final.

Pero el final es inseparable del principio.

El final no es más que el punto exacto en el que concluye un largo comenzar, comprende.

Ha retrocedido tanto que ahora está solo frente a sí mismo.

Recuerda, sí, que en su hoy inexistente país de origen entonces era el peor de los tiempos y, también, era el peor de los tiempos.

Se acuerda de que allí (*Noms de pays: le nom*) todo parecía estar en el aire. Como si alguien lo hubiese arrojado por el solo placer no de verlo subir sino de contemplarlo caer; como un hueso que ahí arriba queda suspendido en el espacio convertido en satélite artificial que ya no dejará de orbitar alrededor de la memoria de quien lo lanzó tan alto desde tan abajo.

Se acuerda de aquella época bipolar (abundante y pobre, paradisíaca e infernal, benéfica y maligna).

Se acuerda de su niñez.

Y, en ella, de cuando los exámenes escolares mutaron de la escritura de respuestas más o menos largas y detalladas (respuestas que explicaban o al menos intentaban explicar lo sucedido) a la modalidad de *multiple choice*. Del redactar y estructurar ideas y acontecimientos a, apenas, marcar con una X lo que se pensaba que correspondiese. A nada más que el elegir entre varias opciones, algunas de ellas francamente ridículas o imposibles de ser las correctas.

Eran, sí, preguntas sencillas que no admitían duda o segunda opción (y que, involuntariamente maleducadoras, poco y nada tendrían que ver con los interrogantes a los que se irían enfrentando él y sus compañeros de aula a medida que fuesen creciendo los cuerpos y decreciendo los años por los que responder a lo largo y ancho del examen de la vida. Años en los que las decisiones correctas no serían tan rápidas y fáciles de vislumbrar y marcar y que pase la que sigue).

Eran preguntas *con* respuesta, porque la respuesta ya estaba escrita ahí abajo: no había que pensarla ni razonarla, tan sólo había que elegirla entre otras con la certeza de saberla o con la suerte de adivinarla.

Eran preguntas acerca de las que todos pensaban lo mismo a no ser que estuviesen errados. Y, aun así, las formas de equivocarse eran limitadas y, a menudo, carecían de toda imaginación e ingenio para la incorrección.

Eran preguntas que morían enseguida para que así naciesen las respuestas.

Eran preguntas reflejas y automáticas.

Eran preguntas como postes telefónicos al costado del camino, esos postes que dejaban de ser al comenzar el desierto sin postas ni recorrido preciso o esos cielos sin nubes o con una única nube cubriéndolo todo, incluyendo al desierto.

Y se las iba dejando atrás a toda velocidad.

Eso era lo importante.

Responderlas rápido y sin pensar demasiado.

Jamás hasta entonces él y sus compañeros habían respondido tan acelerados y en presente — bien o mal— sobre lo que ya había sido. El pasado ya no se les hacía pesado sino —como decía ese dicho que repetían una y otra vez— *pisado*. En verdad, ni siquiera ya valía lo de *pasado pisado*. Ahora, de pronto, era más bien *pasado pateado*. Lejos.

Y, de acuerdo, podía argumentarse que sus pasados eran breves y livianos pero, ah, *también*, de pronto se veían obligados a aprenderse de memoria ese otro pasado universal y de milenios: edades geológicas y fórmulas matemáticas y nombres de patriotas y conjugaciones verbales y fechas de batallas y ubicación de órganos y descubrimientos geográficos y científicos y apellidos de maestras y profesores. Pero lo conseguían a pura fuerza de memoria y no de aplicación de lógica y lo del *multiple choice* no hacía más que intensificar el síntoma del placentero malestar. Importaba más el titular que la noticia, más la síntesis que la exposición, más la simplificación que lo complejo. Era, sí, el mejor comienzo del peor tiempo que (no podían imaginarlo; la ciencia-ficción que consumían entonces no daba para tanto ni llegaba tan lejos tan pronto) traería pantallas cada vez más pequeñas y mensajes cada vez más breves y en los que ¡estarían permitidas y aceptadas como rasgo distintivo e inclusivo de una nueva lengua hasta las faltas de ortografía! Tiempos en los que se respondería ya no eligiendo opciones sino caritas amarillas y supuestamente graciosas.

Lo del *multiple choice* servía, explicaban sus maestros, para facilitar la educación y aligerar el trabajo de todos. Y —de ahí la transparente felicidad en el rostro de sus educadores— los exámenes se corregían casi tan rápido como se los había hecho, con la ayuda de una plantilla perforada que enseguida delataba equivocaciones y certificaba aciertos sin necesidad de reflexionar sobre ellos o de descubrir una pauta de aprendizaje/desaprendizaje en un determinado alumno.

De pronto, todos eran iguales porque todos respondían correctamente lo mismo o cometían los mismos errores al procesar las opciones que se oían como si alguien les soplara parlamentos desde ese tornavoz al pie del escenario.

Para él y para sus compañeros de colegio lo del *multiple choice* fue entonces algo así como una revolución. Algo comparable a como para otros y anteriores había sido la certificación de la redondez de la Tierra o, más recientemente, la llegada para quedarse de la píldora anticonceptiva.

Y, también, una novedad. (Aunque, él recién se informó al respecto muchos años después, el formato distaba de ser flamante. Y, como tal, había sido creado mucho antes, en 1914, por un profesor de la University of Kansas de nombre Frederick J. Kelly, para ser enseguida aplicado y así acelerar los formularios de reclutamiento de los soldados rumbo a la Gran Guerra que, en futuros exámenes, sería renombrada en la respuesta/opción correcta como Primera Guerra Mundial. Y, ah, la paradoja de que los grandes «avances» surgiesen siempre para su primera aplicación en retiradas y en ataques antes de, posteriormente, ser aplicados a la vida civil. De ahí, de nuevo, el contradictorio absurdo de resumir y destilar toda una vida para que ésta fuese más rápidamente procesada y despachada rumbo a una más que probable y veloz muerte en trincheras de trazado irregular y desafiando la rectitud de toda geometría o la prolijidad de líneas de textos. Y, en sus márgenes, la letra de los oficiales jerárquicos recomendando mayor esmero y disciplina y un más correcto uso de los útiles la próxima vez de haberla, y presenten armas y vista al frente.)

Y (por entonces faltaba poco para que sus padres al frente de un comando fashion-terrorista fuesen *A. Ejecutados, B. Asesinados, C. Desaparecidos, D. Todo lo anterior*; y por suerte no cabía la posibilidad de responder cómo y por qué habían sido previamente capturados y quiénes habían sido los verdaderos responsables de ello; porque la respuesta requeriría de demasiadas páginas y no podría explicarse cabalmente con un *X. Delatados por sus propios hijos quienes ya no los soportaban*) se acuerda también de que él se dijo sin decírselo a nadie que todo eso de las respuestas reduciéndose a posibilidades no era un progreso sino un retroceso. Que así las respuestas no evolucionaban sino que involucionaban, y que perdían todo rasgo propio y definitorio de quien las respondía.

De acuerdo: resultaba más sencillo y funcional responderlas. Pero eran preguntas sin personalidad que devenían en respuestas sin carácter. Preguntas no-muertas y respuestas zombis. Preguntas a las que a partir de ahora, aunque se pensasen cosas diferentes, todos iban a responder

más o menos lo mismo y de igual manera. Y en pocas y demasiado fáciles palabras.

Supo también que, con el paso de los años, Kelly —ya desde su puesto de decano en la Idaho State University— repudió a su monstruo frankensteiniano y hecho de partes sueltas con un «ésta no es más que una prueba inferior pensada para clases inferiores». Y admitió que sólo era adecuada para evaluar una pequeña parte de lo que se enseñaba. Y que su uso y aplicación debía de ser abandonado lo antes posible ante el riesgo de convertir a los estudiantes en seres que sólo pudiesen expresarse en frases cortas y definiciones deficientes y marcando nada más que una letra con una X. Y que así se acostumbrarían a elegir sólo si se les daban opciones preconcebidas y no de acuerdo en lo que en verdad supiesen o creyesen. Y que, de no proporcionárselas, obedecerían casi más fácil y casi automáticamente y sin opción a la única posibilidad que se les indicase y con la disciplina de autómatas.

Empresarios y educadores —más que satisfechos con la simpleza a la hora de calibrar y de calificar— se rebelaron contra Kelly en masa y lo consideraron traidor a su propio dogma.

Y Kelly fue despedido de su puesto por:

- A. Revolucionario y anarquista
- B. Inconstante en sus creencias
- C. Loco de la variedad molesto e inoportuno
- D. Todo lo anterior

Pero lo cierto era que —en ocasiones y a pesar de tanta digestión previa— la corrección de las respuestas podía variar según el temperamento o modo de ser de quien las contestase sin por eso dejar de ser apropiadas. O que, incluso, ninguna de las opciones conformase al examinado y que se sintiese excluido y diferente y, en ocasiones, tan feliz y orgulloso de descubrirse fuera de parámetros y promedios. De suceder eso, entonces, por las dudas —¿venganza inconsciente de Kelly o anormalidad en el sistema para identificar a sujetos que podían llegar a resultar volátiles? —, se advertía a quien hacía el test de que debía optar por lo que le pareciese «más apropiado».

Algo parecido, se dice, sucede con aquello que se decide recordar.

Muchas veces no es lo correcto.

Muchas veces se inventa lo que ya no se tiene claro cómo aconteció.

Muchas veces lo más apropiado es lo que se olvidó.

Pero aun así se tomaban decisiones basadas en lo que se cree que sucedió, en lo que se decidió recordar o no.

De ahí que, tantos años después, él entendiese al método *multiple choice* como aquel más utilizado cuando se realizaban memoriosos y muy privados e íntimos autoexámenes.

De ahí que...

... lo que se contará a continuación sean:

- A. Invenciones
- B. Sueños
- C. Recuerdos
- D. Todo lo anterior

Y asunto terminado.

Y luego ya nunca más, se promete, volverá a tropezar o a caer en semejante maniobra.

A partir de entonces ya no habrá opciones sino certezas absolutas. El retorno como en una desbocada y pasional carga de caballería de las respuestas de la vieja escuela a desarrollar en la página en blanco y sin la ayuda de opciones previas.

Pero las promesas están para:

- A. Romperlas
- B. Olvidarlas
- C. Modificarlas
- D. Todo lo anterior

LISTAS DE FRAGMENTOS / FRAGMENTOS DE LISTAS

Recuerda que, en ocasiones, la opción *D. Todo lo anterior* se convertía en algo más inquietante aún que el que existiesen tantas posibilidades correctas y tantas correcciones posibles.

A veces, la opción *D. Todo lo anterior* se convertía en un *D. Nada de lo anterior*.

Y en lo que, por lo tanto, cualquier cosa era posible.

Porque la respuesta correcta, entonces, estaba ahí afuera. Y había que salir a buscarla sin ninguna ayuda y con la sola pista falsa de todo lo que no era que, además, tan sólo era una parte: porque podía *no* ser tantas cosas más.

Y con ese tipo de iluminación es que se experimentaban los shocks eléctricos verdaderos aunque falsos; como en aquellas otras torturantes pruebas orquestadas por Stanley Milgram (¿habrá sido Milgram amigo de Kelly?). Pruebas en las que, más temprano que tarde, todo terminaba comenzando a relacionarse —con esa intimidación total y sin retorno, a través de los pulsos que latían en cables e interruptores— como sólo llegan a relacionarse las víctimas con los victimarios. Unas y otros siempre listos y de rodillas rezando en dirección a Estocolmo y su síndrome.

Y todas esas opciones como especie de lista.

Sus listas, sí.

Tener listas era tener algo.

Listas de todo, listas de lo que sea.

Listas a las que no necesariamente se obedecería pero sí a las que se iría eliminando suprimiendo borrando tachando cancelando anulando obliterando a medida que se iban cumpliendo o descartando uno a uno sus ítems.

Listas que eran como un mapa que no hacía falta explorar, bastaba con tenerlo y con jurarse (en vano) salir a usarlo algún día.

Listas que eran parte importante de su estética y de su estilo cuando escribía y que ahora eran listas de lo que ya nunca escribiría (incluyendo a esas exhaustivas y eufóricas y a menudo tan criticadas listas de agradecimientos y agradecidos al final de sus libros y, ah, él se sentía tan agradecido por poder escribir cuando podía escribir y tan en deuda con todos los que, de alguna u otra manera, lo habían ayudado a hacerlo) pero aun así...

«Only connect», sí, como había instruido E. M. Forster (¿y cómo era que se llamaba ese relato de Forster sobre la desconexión de una máquina avanzada y anticipada y muy parecida a internet y que dejaba a toda la humanidad adicta a ella y completa y absolutamente desconectada y hecha

pedazos y con su realidad fragmentada cuando ésta se rompía?).

«Cuerpo, corazón, alma, intelecto, nos conformamos a partir de partes. Pero nuestro ser completo, ¿qué podrá ser?», había enumerado Denis Johnson.

«Vemos partes de cosas, intuimos cosas completas», había explicado Iris Murdoch.

«Pero somos gobernados por las palabras. (La literatura nos cuenta lo que les pasa a las palabras.) Para ser más precisos, estamos gobernados por las citas... ¡Nada que agregar a lo de la transmisibilidad del pasado! Desunir oraciones, fracturar recuerdos... Cuando mis recuerdos se conviertan en slogans, ya no los necesitaré más. Ya no creeré más en ellos», había adelantado Susan Sontag.

Fragmentos enlistados y alistados y completos en sí mismos y alguna vez, para él, posibles e inmediatos epígrafes.

Los fragmentos que aún ni siquiera se sospechaban partes de un futuro collage.

Los fragmentos de los que se nutrían inventos y sueños y recuerdos; todos hablando el sinuoso idioma de lo elíptico y no de lo lineal.

Los fragmentos que eran la lengua conductora y sin aislante en la que estaban escritos los grandes textos sagrados y religiosos.

Los fragmentos como la forma de comunicación en la que los fieles y adoradores aprendían a creer en dioses aunque no los viesan; porque no hacía falta verlos si antes se los había escrito, porque se podía verlos en los libros más sagrados entre todos los libros, todos sagrados.

Los fragmentos componiendo *Las mil y una noches*, el *Panchatantra* o el *Kalevala*, donde los dioses aprendían a creer en los humanos aunque en más de una ocasión sin poder creer en lo que éstos hacían, mirándolos incrédulos todo el tiempo, fascinados por las extrañas maneras en que éstos se comportaban y preguntándose si de verdad a ellos se les habían ocurrido semejantes criaturas a las que después ellos se les habían ocurrido.

Los *Fragmentos cósmicos* de Heráclito y allí «Se esparce y se recoge, avanza y retrocede», «El acople invisible es más fuerte que el visible», «Muerte es cuanto despiertos vemos; cuanto dormidos, sueño», «Inmortales los mortales, mortales los inmortales, viviendo su muerte, muriendo su vida», «El hombre se enciende y se apaga como una luz de noche», «No hay que obrar ni hablar como durmientes» y «Los que están despiertos tienen un mundo común, pero los que duermen se vuelven cada uno a su mundo particular».

Los fragmentos a los que algunos estudiosos habían dividido en las tipologías de absolutos, implicados y ambiguos.

Los fragmentos de los que están compuestas todas las obras de Shakespeare, aquel que lo escribió casi todo para que los demás pudiesen citarlo a conveniencia. Primero todas esas ideas y pensamientos y recién después —al menos así piensa él— buscar y encontrar una trama (una trama a menudo delirante o absurda y, por lo general, ajena) donde hacerlos encajar. Y que después el

público y los lectores recorriesen el camino inverso: reduciendo sus enteros a fragmentos. A citas más o menos a ciegas pero siempre útiles y prácticas y que hacen quedar muy bien en reuniones o en títulos o epígrafes de libros. Y él se preguntaba si ya no existiría (seguro que ya existía) una de esas apps tan down que tuviese todo lo de Shakespeare ordenado y troceado en temas para poder invocarlos a conveniencia: *WWW*, o *Will For Whatever You Will*. Y se acuerda de que él leyó a Shakespeare por primera vez muy de niño. Atraído no tanto por sus comedias enloquecidas (casi había actuado en una de ellas en un acto escolar promovido por su desaparecida Maestra de Actividades Artísticas) sino por sus fantasmas paternos y por sus brujas y calaveras y por sus amantes condenados y por sus chicas locas obligándolo a aprenderse la enseñanza primera y primaria de que todo lo que empieza bien puede acabar mal, muy mal. Y, también, comprendiendo que, finalmente, el verdadero talento o genio se ponía de manifiesto en la calidad y grandeza de esos finales infelices donde todos los personajes acababan hechos pedazos.

Los fragmentos ensamblados por Robert Burton en su cada vez más expansivo y para él siempre paradójicamente euforizante *The Anatomy of Melancholy*.

Los fragmentos de los que Thomas Alva Edison entendía estaba conformada la materia de la memoria humana: partículas microscópicas que flotaban, invisibles, a nuestro alrededor y se ordenaban en figuras caprichosas. Edison llamaba a esas partículas «gente pequeña» y estaba seguro de que llegaban hasta nosotros desde el más exterior de los espacios. Y de algún modo, en su delirio casi poético, la ciencia de Edison no estuvo demasiado lejos de la ficción. Porque de un tiempo a esta parte cada vez se asentaba más la teoría en cuanto a que la vida en la Tierra surgió a partir de los microorganismos montando cometas y meteoritos y estrellándose contra la superficie del planeta para encender las máquinas y reactores de la evolución. Saberlo: los terrestres eran extraterrestres. Del polvo de estrellas venían, sí, pero quién sabe si al polvo de estrellas volverían. Una cosa sí era segura: la evolución ya no era lo que era y, para comprobarlo, bastaba con revisar momentos como la domesticación del fuego, o los misterios develados de la lectura y la escritura, o el momento en que se sorbió la primera ostra y se descubrió que *ahí* había algo interesante así como se decidió el que las perlas serían valiosas con, ahora, las incesantes actualizaciones dentro de chips casi de inmediato programados para ser obsoletos. Ahora, lo que evolucionaba eran las máquinas pero para así poder descomponerse mejor y más rápido.

Los fragmentos a los que Ludwig Josef Johann Wittgenstein se refería en su *Tractatus* como a los materiales «con los que he rellenado vacíos» aunque «no sé qué representan y es difícil juzgarlo ahora correctamente».

Los fragmentos («Qué horrible nos resulta el todo», sufría Thomas Bernhard) que nos ayudaban a soportar el espanto de algo completo e inabarcable.

Los fragmentos que eran las fichas (des)ordenables en la preparación de los libros de Vladimir Nabokov y en las que «la pauta de la cosa precede a la cosa. Lleno los claros del crucigrama en

cualquier punto que se me ocurra elegir. Esos trozos los escribo en fichas hasta que la novela está terminada».

Los fragmentos que eran las frases sueltas en el cuaderno titulado *Consejos Maestros de un Hombre que Duerme en el Suelo* escrito por Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado, por El Hijo de Penélope, y donde se leían cosas como: «En realidad, si entras al castillo dejas de ver el castillo (de ahí que no tenga ningún sentido el hacer horas de cola para subir a la Torre Eiffel o a la Estatua de la Libertad o tantos otros lugares que son para mirar gratis desde afuera y no en los que te metes para descubrir desde adentro que pagaste sólo para ya no poder verlos)» o «¿Premio y castigo?: los juguetes con los que sueñan los niños son aquellos que recién se inventarán cuando sean grandes. Podrán comprárselos, pero ya no serán niños» o «Los muertos son siempre complejas obras maestras de la literatura o best-sellers populares según el tipo de lector que sean los vivos que no dejan de releerlos» o «Mamá está un poco loca y mi tío está un poco cuerdo. ¿Con quién se quedan?». Y adivinar cuál de todas estas frases es la que en realidad inventó e insertó él allí. No pensarlo mucho, es muy fácil, por las dudas, por si se duda: incluye la palabra «literatura».

Los fragmentos en la voz telepática de una majestuosa vaca verde que le habla y le habla y no deja de hablarle en el desierto y en el viento y bajo el más lunático de los soles. Frases cortas, ideas inmensas, con el fraseo y la dicción con que él alguna vez había imaginado al Lenguaje Internacional de los Muertos.

Los fragmentos como esos archipiélagos que, cuando se los contemplaba desde las alturas del cielo de un mapa, acababan conformando todo un continente.

Los fragmentos que eran rompecabezas jaquecosos que cabían en una sola pieza a la que había que mirar muy de cerca y muy fijo hasta fijarla en la memoria porque, tarde o temprano, aparecería por ahí alguna otra pieza que no la completaría pero que sí la complementase y...

Los fragmentos a eliminar suprimir borrar tachar cancelar anular obliterar...

Entonces él —niño que ya entonces era un nextcritor que quería ser un escritor cuando fuese grande; que jamás se imaginaba como excritor porque, soberbio, estaba seguro de que jamás se quedaría sin partes sueltas a atar u opciones a elegir— se decía que completa y exactamente *ése* sería su trabajo. *Ésa* sería *su obra* una vez que su vocación se realizara del todo y por completo, cuando por fin pudiese leer y escribir todo el tiempo y no sólo por un puñado de minutos luego de casi morir ahogado.

Sí, ante la ausencia de toda respuesta en las primeras opciones, lo suyo sería el salir al mundo o entrar en su propia mente para buscar y encontrar fragmentos. Pero fragmentos largos, mucho más largos que las telegráficas respuestas marca *multiple choice*. Fragmentos y citas y partes y cosas y momentos y recuerdos fracturados para —pensando mucho en ellos, puliéndolos con esa fiereza con que los ancianos sacan brillo a las cabezas de pequeños al acariciarlas— distraerse de la

herrumbre que lo cubre y del hecho de saberse roto, hecho pedazos, destrozado, sólo pudiendo avanzar hacia atrás.

Y ordenarlos en listas.

Así, la manía referencial del afuera para no asumir la tendencia suicida interior y autorreferencial; porque no existía nada más egocéntrico y narcisista que la fantasía de tacharse a sí mismo con una X. Algo parecido a lo que deseaba George Bailey en *It's a Wonderful Life*: que todos se olvidasen de él para así, por fin, poder olvidarse de ellos y de Bedford Falls y del hecho de que todo era culpa suya y nada más que suya por confiar la responsabilidad de los depósitos a un tío muy simpático pero, evidentemente, ya con un Alzheimer bastante avanzado (y, ah, nunca dejó de impresionarle el hecho de que casi toda la filmografía de Frank Capra girase, más allá de las buenas voluntades y apenas velada por redenciones surtidas, alrededor de la idea del dinero y no del amor como auténtico motor del universo).

De ahí que, piensa y desea, tal vez todos esos trozos y astillas y fracciones y piezas sueltas (como esas supuestas reliquias de la cruz de Jesucristo, clavos y madera que, de unirse, abarcarían un par de bosques y serían suficientes para tender el puente de Brooklyn) puedan acabar configurando otro tipo de X. Una X expansiva. Una X que no tache sino que señale y marque una posición precisa, un sitio adonde llegar y una vez allí...

Sí, con todas esas partes —agotados *A* y *B*. y *C*. y *D*.— armar un modelo secreto hasta por fin alcanzar la meta y cumplir el destino de poner por escrito a la opción *X*. *Todo lo que se te ocurra en cuanto a lo que te ocurrió de aquí en más es correcto, aunque lo hayas inventado o soñado por completo, porque a partir de ahora, al pensarlo o escribirlo, es parte de la realidad.*

Y así, una vez teniendo en claro la X a la que llegar para desenterrar el tesoro (sabiendo que X sería una letra no sólo a leer sino también a releer) descubrir qué tipo de lector había que ser antes para recién luego ser digno de un cofre y de joyas y, tal vez, incluso, no de una felicidad estilo Jim «Treasure Island» Hawkins sino de una venganza marca Edmond «Montecristo» Dantès.

Y, para todo eso y para todos éstos —a quienes conocería casi de memoria luego de haberse paseado tantas veces por sus páginas—, el tipo de lector que había que ser era el de relector.

Porque para aprender a reescribir lo propio había, antes, que pasar el examen para ser relector de lo de los demás.

EL BUEN RECORDADOR (CÓMO SER UNO)

Recuerda que nada relee (y reescribe) más que la memoria cuando hace memoria.

Hacer memoria es deshacer realidad.

O rehacerla.

Y el síntoma se hace aún más intenso cuando se trata de hacer memoria en lo relativo a la infancia. «No tenemos recuerdos de nuestra infancia sino recuerdos relacionados con nuestra infancia», apuntó Sigmund Freud.

Así, miradas de reojo y la infancia como una construcción que sólo es posible de adelante hacia atrás, recién cuando se la evoca y, al mismo tiempo y tanto tiempo después, se la inventa.

Porque la infancia, mientras sucede, no es la infancia: es tan sólo lo único que hubo y lo único que hay. Y su idioma no primitivo sino en un constante no-hay-palabras es el de visiones fugaces como estrellas que transitan por apenas unos segundos en la noche (sí: todo en la realidad duraba menos que en la ficción; y él siempre recordaba que la épica *gun fight* en el O.K. Corral había transcurrido en no más de medio minuto; que había sido uno de esos momentos del tipo «más dentro de un momento» a los que se refería Vladimir Nabokov en su *Transparent Things*). Así, la breve infancia acababa siendo no otra cosa que una amplia relectura adulta sobre todo aquello que se recordaba como en sueños.

«More in a moment», marcha atrás.

Pero él recordaba mucho de su infancia y, entre ello, el recuerdo de ser plenamente consciente de la infancia ya mientras sucedía; porque había sido declarado clínicamente muerto al nacer antes de comenzar a respirar y porque ahí, en ella, estaban las infancias de los personajes de los libros para recordarle que era allí donde todo comenzaba y donde nada acabaría, ya que parte de la infancia habría de acompañar como un tatuaje hasta la edad de las arrugas.

Los recuerdos de su infancia eran ahora, paradójicamente, la madurez de su memoria: todo aquello a lo que cada vez recuerda mejor. O lo que, al menos, es lo que más y mejor cuenta y que —por lo tanto, aunque no lo ponga por escrito— más y mejor corrige. Así, hasta alcanzar la mejor de las versiones posibles. La idea de su infancia como una melodía que practica una y otra vez (antes en un teclado de computadora escritora, ahora moviendo los dedos en el aire donde nada escribe) hasta que le sale y le suena perfecta, con el tempo justo y la respiración exacta.

Así, recuerda que él una vez casi se ahoga.

Recuerda que entonces él tendría unos cuatro años: el último año de esos años larguísimos que parecen ser un solo año con cuatro largas estaciones de doce meses cada una.

Recuerda que era verano.

Y que se salvó.

Solo.

Sin ayuda.

Ninguna.

De nadie.

Sus padres, discutiendo entre ellos, en la orilla, podía oírlos. Algo acerca de...

... cuál versión de su libro favorito en común era la mejor:

- A. La original con flashbacks
- B. La posterior, reordenada y cronológicamente lineal
- C. Ambas

Pero en realidad esta disputa no siendo más que la fachada para otra disputa mucho más profunda:

Cuál es la mejor manera de encarar su relación:

- A. Yendo hacia delante
- B. Retrocediendo de tanto en tanto
- C. Ir cada uno por su lado

Y él no estaba capacitado aún para leer el título de la novela y quién era su autor —*Tender Is the Night*, de Francis Scott Fitzgerald, la tragedia de un matrimonio *fou*— pero ya sabía cuál tipo de letra correspondía a la persona y cuál a los personajes aunque no supiese aún leer ni escribir.

Tampoco sabe nadar.

Sus padres estaban —por usar uno de esos verbos de los que con los años él jamás intentará usar más acepciones que la primera— *inmersos* en su discusión. Y ni siquiera se habían enterado de que él estaba *inmerso* a secas, por completo mojado: sus pies ya no tocan el fondo y sus brazos no saben bracear y traga agua con un sabor que no se parece en nada al del agua que bebe en almuerzos y cenas cuando acontecía el espanto de que se acababa la Coca-Cola para acompañar su plato favorito y hondo: sopa de letras.

Sus padres ignoraban por completo la posibilidad de su muerte, de que la respuesta al test por el que él estaba pasando en el agua fuese a ser, aunque correcta, la peor de todas.

Pero él —arrastrado por remolinos o por la súbita crecida de algo que no era ni río ni mar, en la desembocadura de ese mapa líquido— se las arregló para salir por las suyas y alcanzar la playa y, agotado, derrumbarse en la arena como un castillo.

Y sus padres entonces lo miraron sin verlo y le dijeron/ordenaron un absurdo pero para él de pronto lógico y posible «¿Por qué no te vas a escribir?».

Y entonces —lo recuerda hasta el más mínimo detalle, como si lo leyese primero para escribirlo después— la potencia de esa salvación le otorgó el milagroso y pasajero poder (como si se tratase de una muestra gratis del porvenir) de saber que podía leer y escribir. Aunque él aún no hubiese aprendido a escribir ni a leer; aunque entonces todavía habitase ese sitio en el que, por no saber hacerlo todavía, es donde y cuando se tiene más que nunca conciencia de la maravilla de la escritura y de la lectura. Aunque él estuviese a punto de cruzar la frontera hacia la edad en la que —aun para la mayoría de quienes no serán escritores ni lectores serios— más se lee y se escribe: la infancia que lee infancias durante la infancia. La edad suya cuando aún ni siquiera podía soñarse con un futuro como el presente, donde se escribe y se lee (y se relee porque ya no hace falta que recuenten una y otra vez el mismo cuento que hasta hace poco no se sabía) más que nunca, pero en la que también se lo hace no con voracidad infantil sino con bulimia infantiloides.

Leer y escribir, poder por fin hacerlo, entonces era un rito de paso, un paso al frente.

Ahí estaba él entonces, frente a ese misterio que parece contradecir toda lógica narrativa: primero se lee y luego se escribe pero también, por primitivo y ancestral que resulte pensarlo, en el principio de los tiempos tuvo que existir antes un primer escritor para que recién a continuación (tal vez de inmediato, las mismas manos y los mismos ojos) existiese un primer lector y...

Y de pronto lo comprende: el primer escritor y el primer lector fueron la misma persona, al mismo tiempo: alguien que inventaba y soñaba y recordaba en el mismo acto.

D. Todo lo anterior.

Y él recuerda que todo el prodigio duró para él apenas la eternidad de unos minutos (leyó líneas sueltas y llegó a atar un par de palabras en el cuaderno en el que hasta entonces sólo dibujaba) antes de olvidar cómo se hacía. Pero, fugaz, fue tiempo más que suficiente para que estallase el Big Bang de su vocación literaria. Algo así como vislumbrar desde una camita —en la oscuridad de la infancia y a través de una puerta que apenas se entreabre para enseguida volver a cerrarse— toda una adulta fiesta celebrándose cerca, en la sala, pero a la que aún era imposible asistir y que lo asistiese. Una fiesta a la que en el futuro sí sería invitado a zambullirse en ella de cabeza y con los brazos abiertos entre abrazos y páginas de libros más abiertos que brazos y abrazos para bracear con fuerza hasta tantas orillas de islas desiertas pero habitadas por tantos personajes a rescatar y a rescatarlo.

Recuerda no haber pensado entonces (pero sí pensado ahora al recordar todo aquello, superponiendo sus ideas nuevas con su viejo acontecer, como valiéndose de esa relativista paradoja con la que se suele aludir a alguien como a «el viejo R» para evocar tiempos pasados en los que R era «nuevo») que se aprende a leer y a escribir al mismo tiempo del mismo modo en que aprender a nadar implica también el aprender a ahogarse en «la parte honda» o en «lo profundo».

Flotar leyendo, hundirse escribiendo.

Primero cosas superficiales y luego cosas profundas pero siempre transparentes.

Porque si no se sabe nadar no es posible adentrarse en mares insondables más allá de la orilla y del agua a la altura de las rodillas o en avanzar por esa curva descendente en piscinas donde ya «no se hace pie» y donde no está Ella como salvavidas. Comprendió entonces que el flotar y respirar entre letras (como sucede con las acciones siamesas del recordar y del olvidar, del dormir y del despertarse, del inventar y del imitar) significaba también el sumergirse en ellas y tragarlas hasta que ya no se pudiese tragar más y descubrirse hecho de agua y de tinta. Y, sí, había que aprender a nadar por ahí abajo y alcanzar el fondo y aguantar la respiración o respirar profundamente en las profundidades.

Y recuerda también esa palabra acuñada por, de nuevo, Freud —quien entendía al recordar como «un proceso transformador y de reorganización»— en una carta de 1896 al biólogo Wilhelm Fliess: *Nachträglichkeit*. Lo que podía traducirse como «retranscripción», y que servía para entender a un determinado recuerdo como a uno de esos cortes longitudinales de la corteza terrestre con diferentes capas geológicas «representando los logros psíquicos de las diferentes y sucesivas épocas de la vida».

Es decir: la salud mental dependiendo de la constante habilidad para revisar y reescribir y excavar en la memoria, en ese cementerio donde sólo se entierran muertos-vivos. La incapacidad de adecuar el pasado al presente y la fosilización del ayer, concluía Freud, conducía a diversas patologías y hasta a la locura sin retorno.

Así, recordarlo todo tal cual como fue —*D. Todo lo anterior*— no era una virtud sino un defecto y hasta un grave peligro.

De igual modo, primero se *aprendía* a leer y, si había suerte, recién después se *sabía* leer.

EL BUEN LECTOR (CÓMO SER UNO)

Recuerda que había hablado alguna vez con un escritor, Ricardo Piglia, acerca de la naturaleza del «lector ideal» y de aquello que éste había escrito en un libro suyo titulado —tal vez optimista, tal vez melancólicamente— como *El último lector*.

Allí se leía que «el lector adicto, el que no puede dejar de leer, y el lector insomne, el que está siempre despierto, son representaciones extremas de lo que significa leer un texto, personificaciones narrativas de la compleja presencia del lector en la literatura. Los llamaría lectores puros; para ellos la lectura no es sólo una práctica, sino una forma de vida».

Más adelante, Piglia catalogaba a esa clase de lector como el que experimenta y disfruta de «una relación entre la lectura y lo real», pero, también, de «una relación entre la lectura y los sueños», y quien comprende que «en ese doble vínculo la novela ha tramado su historia». Así, un «tipo particular de lector, el visionario, el que lee para saber cómo vivir» y que ha comprendido que la novela «busca sus temas en la realidad, pero encuentra en los sueños un modo de leer».

Y después, ambos, Piglia y él, se habían acordado al mismo tiempo —como despertándose— de algo que habían leído acerca de las tipologías del lector alguna vez clavadas con alfileres y etiquetadas por un escritor que a los dos les gustaba pero que a él, seguramente, le gustaba más que a Piglia. Porque a él ese escritor le gustaba como una adicción, como un sueño, como alguien a quien no podía dejar de leer y de releer y, así, de inventar.

Al poco tiempo de esa conversación, Piglia enfermó de ELA y se convirtió en acaso el más «puro» y «último» de los lectores: con la ayuda de un hardware llamado Tobii (al que Piglia definió con un «en realidad parece una máquina telepata», pero que a él, leyendo esa definición, se le antojaba que era también otro posible modelo de la Dreamachine de William S. Burroughs), Piglia escribió sus últimos libros no con las manos en las que antes hubo una lapicera o teclearon una Olivetti Lettera 22 o una Macintosh, sino con sus ojos. Letra a letra hasta formar palabras primero y oraciones después, mirándolas fijo como viéndolas y creyéndolas al mismo tiempo que las creaba.

Piglia —por todos los motivos incorrectos y más bien trágicos e injustos como sólo podían serlo los dictados del cuerpo a menudo rebosando de erratas— había terminado escribiendo como si leyese: con las puntas de sus ojos.

Y él se acordó entonces de ese otro aparato en una de las novelas para él más denostadas e incomprendidas de Stephen King (aunque una de las que más le gustaban a él, que había leído *todo* lo de King) y escrita, por confesión del autor, a base de cocaína y alcohol. En *The*

Tommyknockers —uno de los varios/muchos libros de King con escritores «en problemas», uno de sus favoritos aunque a casi nadie le gustase— se hablaba también de una «dream machine» extraterrestre que leía los pensamientos dispersos de los escritores y los organizaba y les daba sentido y los editaba y los trasladaba al papel sin necesidad de que nadie tocara teclas. Algo que era «más soñar que inventar; sólo que era una forma racional del sueño». Y el resultado eran libros perfectos. Gracias no a una máquina de escribir sino a una máquina de leer escritores y de ponerlos por escrito para ser leídos. Una máquina de inventar y de soñar y de recordar escritores. Y, sí, claro: era la novela de un adicto, el equivalente escrito a los sonidos del *Station to Station* de David Bowie o del *Tusk* de Fleetwood Mac.

Recordó aquello y pensó entonces en que, hacia el final de su obra y vida, Piglia —escribiendo con los ojos bien abiertos— había conseguido no ser el último pero sí ser el definitivo lector.

Y se acordó, también, de aquello y de quien Piglia y él se habían acordado.

A modo de introducción a sus *Lectures on Literature*, Vladimir Nabokov —quien entendía a Freud nada más y nada menos que como un gran autor de ficción— había ofrecido las instrucciones para un lector perfecto. Alguien que para él que —para Nabokov— no podía ser otra cosa que un relector constante. Porque Nabokov pensaba que releer un libro de vuelta era recordar con mayor precisión y más detalle lo que ya de ida había parecido inolvidable y digno de retorno.

Allí, en esas palabras preliminares, Nabokov abogaba —insistiendo en su desconfianza despectiva hacia toda ambición realista— por una reconsideración de los grandes clásicos europeos de la novela como si fuesen «fairy tales». (En *Pale Fire*, John Shade y Charles Kinbote coincidían en la percepción de *À la recherche du temps perdu* como «un enorme y demoníaco cuento de hadas, el sueño de un espárrago, sin relación alguna con cualquier tipo de gente de una Francia histórica». Y lo del «sueño de un espárrago» era una alusión para *connoisseurs*. Aunque él podía sentirlo como un guiño personal a través del tiempo y del espacio: porque a él siempre le había obsesionado el misterio de la orina oliendo a espárragos luego de comer espárragos. Su misterio fisiológico favorito. Y hasta había buscado su posible significado en algún *Diccionario de sueños* donde se interpretaba que el soñar con espárragos equivalía a «entorno próspero y servidumbre y niños muy obedientes». Ja. Pero él había ido mucho más lejos en su investigación acerca del origen posible de ese comentario de Nabokov acerca de lo de Proust. Y detectado con singular orgullo, en un tramo de la sección «Combray», a la despótica y brujeril Françoise obligando a la cocinera de la casa a preparar espárragos sabiendo que era alérgica a ellos. Y, sí, de nuevo: a él nunca dejaría de maravillarle el fiel olor a espárragos de la orina luego de comerlos, como si, oliendo ese líquido que brotaba de sus tripas, releyera a los espárragos ya

ingeridos hasta el más preciso detalle.)

Y allí, en esa introducción, Nabokov defendía la voluntad de un artista valiéndose de materiales verdaderos pero sólo si luego, casi de inmediato, los reutilizaba para esculpir o pintar o componer un mundo propio donde acabar reuniéndose con su lector (con el lector que ya habría bebido en muchas de esas fuentes originales) y allí fundirse en un abrazo mutuamente agradecido.

Y ¿cómo podía estar seguro un escritor de que ese lector era suyo, el suyo, el correcto y el indicado, el que poseía todas las facultades para leerlo y entenderlo mejor?

Para responder a ello, Nabokov —«una tarde, en una remota universidad de provincia donde yo daba un largo cursillo»— había propuesto varias opciones en un test *multiple choice* y que, según él, servía para averiguar qué cualidades debe tener uno para ser un buen lector.

Nabokov advertía de que «he perdido esa lista; pero según recuerdo la cosa era más o menos así»; y que todo pasaba por la selección de cuatro ítems en una lista de diez (numerados y no letrados) que eran los siguientes.

Un buen lector:

- 1) Debe pertenecer a un club de lectores^{[1][1][1][1]}_{{SEP}{SEP}}
- 2) Debe identificarse con el héroe o la heroína^{[1][1][1][1]}_{{SEP}{SEP}}
- 3) Debe concentrarse en el aspecto socioeconómico^{[1][1][1][1]}_{{SEP}{SEP}}
- 4) Debe preferir un relato con acción y diálogo a uno sin ellos^{[1][1][1][1]}_{{SEP}{SEP}}
- 5) Debe haber visto antes la novela adaptada al cine^{[1][1][1][1]}_{{SEP}{SEP}}
- 6) Debe ser un autor embrionario^{[1][1][1][1]}_{{SEP}{SEP}}
- 7) Debe tener imaginación^{[1][1][1][1]}_{{SEP}{SEP}}
- 8) Debe tener memoria^{[1][1][1][1]}_{{SEP}{SEP}}
- 9) Debe tener un diccionario^{[1][1]}_{SEP}
- 10) Debe tener cierto sentido artístico^{[1][1]}_{SEP}

Y, claro, para Nabokov (quien ya en una entrevista había precisado los tres niveles de lectores: «en el fondo aquellos que buscan el “interés humano”; en el medio, los que quieren ideas convenientemente empacadas acerca de la Vida y la Verdad; y en lo más alto, los lectores apropiados a quienes les preocupa el *estilo*» que no era otra cosa que la resultante de seguir y obedecer a un único mandamiento: «acaricia el detalle, el divino detalle»), las respuestas obvia e inevitablemente correctas estaban muy claras y eran tan fáciles de discernir.

Así, la única biografía posible de un escritor, había dictaminado Nabokov, era la historia de su estilo: no lo que le ocurrió al escritor sino cómo hizo para que ocurriese todo aquello que se le ocurrió luego de haber encontrado ese estilo.

Tarde o —el caso de Nabokov— temprano. Nabokov quien —cuando lo *acusaban* de escribir siempre el mismo libro— explicaba con paciencia, como si se dirigiese a formas de vida inferiores, que él había tenido la suerte de comprender y apreciar cuál era su genialidad desde sus inicios y que, por lo tanto, no tenía por qué perder el tiempo escribiendo libros siempre distintos para ver si así se descubría qué era aquello que no se sabía qué era o dónde estaba; como les sucedía a miles de escritores, a todos esos pobres tipos incapaces de comprender que «la originalidad artística no puede copiarse más que a sí misma» y compadeciéndolos por ser tan variados y tan inciertos y tan poco originales.

Pero, entre el desconcierto y la desesperanza, Nabokov —quien con decepcionada satisfacción no dejaba de comprobar que sus alumnos optaban casi siempre por lo protagonístico, lo dialogado y lo socioeconómico— veía cómo las opciones correctas solían ser las menos marcadas.

Y éstas eran la 7, 8, 9 y 10: imaginación y memoria (propiedad a la que el escritor consideraba «una herramienta») y diccionario («pero uno de esos diccionarios con el tamaño de un elefante», precisaba) y, por supuesto y *last but not least*, un cierto sentido artístico.^[1]_{SEP}

DAGA & BIJI & LINGCHI

Recuerda que, claro, él siempre estuvo convencido de saber contar de 7 a 10. Y que, por lo tanto, lo anterior lo autorizaba y lo sigue autorizando —de inmediato y desde siempre— a efectuar ciertos cambios y adaptaciones en la textura de su tiempo y de su realidad. Pero —atención— siempre siendo plenamente consciente de todas y cada una de esas alteraciones que hacía o que había hecho.

«Mi percepción del pasado es vívida y lenta. Oigo cada señal y veo cada sombra» y «Vivo en tantas centurias. Todos siguen vivos» había escrito una vez un colega suyo, loco y sureño y Made in USA de apellido palíndromo.

Ese escritor al que él había conocido en un campus al norte, en un paisaje de maizales y motocicletas, donde cada noche ambos no paraban de vaciar botellas con nombre y apellido en sus etiquetas y llenar el aire con el plomo en las tripas de pistolas.

Hora tras hora, así.

Hasta que las demasiadas campanadas en el reloj de la iglesia volvían a ser pocas, tan pocas y contadas como las opciones en un test *multiple choice*.

Hasta que los inverosímiles estudiantes de literatura (su prosa tan correcta como predecible y protagónica y dialogada y socioeconómica); y los granjeros casi ficticios de tan perfectos (tractores junto a la puerta, rifles junto a la barra y, detrás de la barra, *bargirls* que en sus ratos libres eran estrellas on line de lo que se conocía como *corn-porn* y mejor entrar en detalles al respecto); y el tantas veces reescrito dueño de un bar llamado Last's (apareciendo aquí y allá en cuentos y blogs) se fuesen a soñar. Y tan cansados de sus monólogos tan espirituosos y de las oraciones largas que cruzaban como batiéndose a duelo que acababan empujándolos a ellos dos hacia el frío del amanecer.

Por lo tanto (su percepción del pasado era similar a aquella de aquel escritor al que ya nunca volvió a ver hasta leer y releerlo en los fragmentos de sus libros citados en su necrológica y donde se evocaba al hombre contando historias de viejos pescando en muelles a la espera de enganchar monstruos marinos o de ser arponeados por sirenas terrestres de piernas largas y tetas grandes en el nombre del amor) él se sentía validado y valiente a la hora de alterar su historia para así volverla no más real pero sí más auténtica e indiscutible y, sí, con un cierto sentido artístico.

Y con *estilo*.

Y al hacerlo —al *rehacerlo*— no mentía sino que dotaba a aquello de un sentido que en su

momento no parecía haber tenido.

No rompía sino que fragmentaba.

Así que para empezar lo ya comenzado, decidía, habría que ir suplantando esas *A.* y *B.* y *C.* y *D.* por sucesivas †.

Unificando a la vez que dificultando la elección de respuestas.

Convirtiendo a todas las opciones en una única opción de muchas cabezas.

Y, de ahí, todas esas † para cortarlas o perforarlas.

La † que era el signo tipográfico con el que él clavaba fragmentos en las páginas de sus libretas *biji*.

Libretas que —para lo suyo— eran el equivalente de esos blocks de notas en las películas norteamericanas de periodistas. Esas libretas de espiral en las que —ingenua o admirablemente— todos creían y a las que nadie ponía en tela de juicio y que, se suponía sin dudarlas, eran evidencia incontestable de memoria inolvidable. Y que, por eso, tal vez allí nadie se atreviera a falsificar o a garrapatear rápidamente apenas minutos antes de rendir cuentas ante editores y en esas redacciones siempre tan frenéticas.

Libretas que eran como escrituras sacras y que, como tales, resultaban tan imposibles como incuestionables.

Libretas en las que se creía como si fuesen textos sacros y amén y adiós.

Las suyas, también, incluían anotaciones clave y fragmentos decisivos registrados en el acto pero que, en más de una ocasión, luego parecían haber perdido todo sentido o importancia o, simplemente, más soñadoras que soñadas, no se entendían o podía precisarse a qué se referían.

Y, de nuevo, allá y hacia ellas va otra vez:

«El *biji* —筆記— es un género de la literatura clásica china aparecido por primera vez en las dinastías Wei y Jin y alcanzando su madurez formal durante las dinastías Tang y Song. *Biji* puede traducirse, apresurada pero más o menos fielmente, como “libro de notas”. Los diferentes ítems en un *biji* pueden ser numerados pero, también, es posible leerlos sin seguir orden alguno, abriéndose camino a partir de cualquier punto y saltando de atrás para delante o arriba y abajo o de un costado al otro. Empezar por el final y acabar al principio. La idea es que, de un modo u otro, cada lector acabe descubriendo una historia tan única como única será su lectura. Y un *biji* puede contener anécdotas curiosas, palabras de otros, pensamientos dispersos, especulaciones de tipo filosófico, teorías privadas sobre cuestiones muy íntimas, apuntes sobre obras ajenas, y cualquier cosa que su dueño y autor considere pertinente».

La † —se informó él— era un signo tipográfico también conocido con el nombre de *obelisco* o *daga*, términos ambos que derivaban de ὀβελίσκος (*obeliskos*) y de ὀβελός (*obelós*), y que significaba «estaca de asar» (y más palabras griegas de esas que a él le encantaban porque puede verlas pero no leerlas; la única que podía escribir de memoria y siempre de pie es >αἰμωποῖς).

Aunque a él ese/esa † le recuerde cada vez más a una aguja de reloj sin horas que dar o, incluso, a otro tipo de estaca de las que se usaban para perforar condes transilvanos.

Signo que en principio era representado por el símbolo ÷ y que fue utilizado por primera vez por helénicos estudiosos de la antigua Grecia como marca crítica en los márgenes y orillas de sus oceánicos manuscritos. Su «invención» se atribuía al *scholar* homérico Zenódoto de Éfeso, quien se valió del mismo para destacar palabras cuestionables o incorrectamente empleadas o párrafos falsos y bastardos en los manuscritos de la *Iliada* y la *Odisea* y de sus muchos derivados más o menos apócrifos.

Signo que luego los primeros cristianos adoptaron para señalar una pausa de cantarín silencio sensual entre las alabanzas de un salmo a otro salmo.

Aquí y ahora, milenios más tarde, la/el † tiene un calibre tipográfico apenas inferior al asterisco. Y también podía significar persona fallecida (muerta en combate, si se trataba de un militar) al ser ubicada junto a un nombre. O equivaler a extinción, o definir a algo como obsoleto y que ya no funcionaba. Y en Física y Química, la † se utilizaba para señalar a un espécimen que se encontraba en estado de transición o algo así: sus partículas aceleradas y sus células interconectadas y todo eso.

Y no era casual que a él le gustase tanto este signo, piensa; porque, de acostarlo, le recordaba *también* a la llave para dar cuerda a un juguete de hojalata.

Es más: hasta podría bordarlo en el pecho de su traje de súper-antihéroe.

¡Particleman!

¡Producto de un «accidente» en un gran colisionador de hadrones suizo y todo eso!

¡Un simple escritor mutando a complejo reescritor del universo todo!

Mientras tanto y hasta entonces, él utilizaba la † para apuñalar fragmentos dispersos y convertirlos en piezas de algo que soñaba con ser un invento.

Ahí estaba él.

En salas de espera de hospitales o de aeropuertos o en ese desierto entendido como zona de espera.

Arrojando estas pequeñas dagas con los ojos vendados (o con los ojos abiertos, como esos ojos furibundos que en los cómics arrojan puñales) y preguntándose si tendría sentido hacer lo que se disponía a hacer y respondiéndose:

†. Sí

†. No

†. Todo lo anterior

†. Nada de lo anterior

Y así continuar utilizando esas dagas como si fuesen aquellas dagas utilizadas por los primeros emperadores en la más Antigua China (es decir, en esa China antigua incluso hasta principios del siglo XX; aunque el rito más tarde fuese recuperado para esa guerra sin tiempo ni espacio en Vietnam). Dagas afiladas para la mortal ceremonia del *lingchi* (凌迟凌遲) o «muerte por mil cortes» (杀千刀千刀万剐殺千刀千刀萬剐).

Él escuchó por primera vez la palabra *lingchi* en los labios del muy imaginativo y memorioso y enciclopédico y artístico asesino en serie Hannibal Lecter (de su boca llena de dientes también había oído el hasta entonces nunca oído por él nombre de Matteo Ricci; y para eso es que servía la buena literatura popular: para enterarse de cosas acerca de las que por lo general nunca se ocupaba la alta literatura y que resultaban tan útiles cuando se tomaba carrera aleteando para así intentar elevarse lo más que se pudiera).

Y en alguna parte leyó también que se hablaba del asunto en la nunca leída por él (no porque no lo haya intentado varias veces) *Rayuela*, de Julio Cortázar (junto a *Ada, or Ardor*, su otro libro como lector no ilegible sino *ileible*; pero en el caso de Cortázar lo cierto es que su resistencia le preocupaba menos que en el de Nabokov).

El rito torturante del *lingchi* se ejecutaba utilizando minúsculas dagas para ir cortando pequeñas partes del cuerpo del prisionero al que se interrogaba. Preguntas difíciles que exigían respuestas sin ninguna posibilidad de *multiple choice* y mucho menos de un *no sé* o, peor aún, de un *no me acuerdo*. Preguntas a menudo dejando en blanco una página que enseguida se veía salpicada de rojo sangre. Así, se extraían delgadas rebanadas de cuerpo interrogado para, con y junto a ellas, extraerle al atormentado gruesos fragmentos de información de su memoria.

Uno a uno.

Dolorosamente.

Como a veces duele el recordar.

El castigo se impartía en tres planos o niveles: humillación pública (porque se invitaba a extraños a presenciar el suplicio); muerte lenta y dolorosa (no hacía falta explicar nada en este sentido); y castigo insufrible más allá de la vida (porque, advertían los sumos sacerdotes al condenado, ni siquiera se podría volver a ser un «todo» recompuesto al otro lado de este mundo).

Y se empezaba por brazos y piernas.

Y se terminaba por la cabeza donde vivían inventos y sueños y recuerdos que, en la última agonía, se convertían en una sola cosa: en inventos de sueños que se recordaban y en los que — ¡auto-ficción! — se juraba cualquier cosa como verdadera con tal de que se concediese pronto la piedad última de terminar de morir y así poder empezar a no recordar.

Una vez, en la primera página de una novela escrita por un piloto de la fuerza aérea y *bon vivant*, a modo de epígrafe (pero un epígrafe del propio autor; lo que a él, tan aficionado a coleccionar frases ajenas para abrir sus libros, extrayéndoles lingüísticamente epígrafes como si se tratasen de láminas de ideas, le había parecido un gesto de una admirable y envidiable soberbia: el poder redactar frases perfectas y citables a modo de introducción a las que ya no lo serían tanto aunque también habría que reconocer como propias así como posibles epígrafes para otros) había leído que llegaba un momento en la vida en el que se comprendía que todo era un sueño. Y que sólo aquellas cosas que se preservasen por escrito tendrían alguna posibilidad de ser reales, de permanecer a este lado del océano.

Un poco así —pero no a solas y al mando no de un F-86 Sabre a la caza de MiGs sino apenas uno entre cientos, atado a un asiento 3C en las tripas dilatadas de un Airbus A320— se sentía él ahora.

Como tan lejos de la orilla y ya sin fuerzas, como cortándose despacio, como hundiéndose y casi ahogándose, como fragmentándose, como soñándose profundo, porque había perdido el don de inventarse en la superficie de la realidad.

Y —cortado y extraído y sangrante y rumbo al fondo sin retorno y con los bolsillos llenos de piedras rotas— aquí venía otro fragmento que trataba sobre fragmentos.

Un fragmento que se ocupaba y desocupaba de su hoy inexistente país de origen.

SU HOY INEXISTENTE PAÍS DE ORIGEN

Recuerda que todo esto sucedió mucho tiempo después de tanto tiempo. Todo esto que, ahora, es una interferencia, ruido blanco y celeste. Una invasión, un insert, un fuera de programa, una noticia de ayer emitida desde el futuro para ser sintonizada ahora mismo.

Todo lo que sigue por delante, ahora detrás.

Después de aquello y antes de esto.

Como si se abriese un libro ya leído y de pronto se comprendiera que en su centro había una parte, otra parte.

Una parte nueva que no se conocía o recordaba y que, inesperadamente, era como si se la inventase en un sueño en el que se aparece leyendo un libro y recordando.

Una parte sin tiempo pero con todo el tiempo del mundo porque —según desde dónde se lo mire y se lo recuerde— el pasado no se queda quieto ni está siempre en el mismo sitio ni a la misma hora. Y hasta es posible que el pasado no haya pasado aún y que todavía esté por pasar en esa y en esta parte.

Allá va, ahí viene.

Ya fue, ya será.

Aquí está y ahora es; porque en realidad todo —aunque no sea real— sucede en el momento en que se lo cuente o se lo vuelva a contar.

Sucede y sucedió —de eso sí está seguro y en eso es preciso— cuando volvió La Democracia desde aquel lugar al que se había ido sin que, sinceramente, casi nadie en su momento se hubiese preocupado mucho por impedir su partida, su fuga golpeada y apenas con lo puesto, al caer la noche.

Y algo habría hecho La Democracia para que le sucediese algo así, ¿no?, pensaban en voz alta y decían en voz baja.

De vuelta, se hablaba y se escribía y se teorizaba en la práctica —como ya había sucedido en sus demasiadas y anteriores ausencias— acerca y sobre La Democracia *así*: con mayúsculas. Como si La Democracia fuese una marca famosa o un producto estrella o, mejor todavía, un ser vivo. Un organismo más o menos inteligente, un familiar al que no se extrañaba hasta que ya no estaba y había desaparecido de los lugares que solía frecuentar.

Alguien que, aunque ausente, parecía más cercano que nunca.

Alguien que había partido de viaje (o eso le habían sugerido, por su propio bien) por un largo tiempo.

Alguien al que, de pronto, se quería más que a nada en el mundo.

Y ahora ese alguien estaba de regreso. Y, suele ocurrir, al final no era tan perfecto y tan divertido como se lo recordaba. Y además venía acompañado de horribles canciones alegóricas que incluían por lo general el mal uso de la palabra «utopía» y de personas muy raras que prometían cosas imposibles de cumplir y que acababan haciendo casi todo lo contrario de lo que habían dicho que harían y...

Pero mejor que nada era.

Y era mejor que todo lo que había sido en los últimos tiempos.

La Democracia (aunque imperfecta y llena de tics nerviosos y de temperamento bipolar e histriónico; a él le recordaba un poco al personaje protagónico de *Sunset Boulevard* siempre «listo para su close-up») era, en cualquier caso, mucho más agradable que esos por fin despedidos encargados y porteros y administradores torcidos e inhumanos que durante años habían hecho su voluntad en el edificio o desordenando la casa, orquestando la desafinada y cacofónica desaparición de vecinos, declarando una guerra por el fronterizo terreno baldío a los extranjeros en la embajada de al lado, y sólo preocupándose por el estado de conservación del campo de fútbol que habían montado en las áreas comunes de la propiedad.

Y junto a La Democracia ya habían hecho o hacían lo suyo un par de presidentes.

El primero, que no llegó a concluir su mandato, y quien se fue (*fue* era una forma verbal omnipresente en esas tierras donde el *ser* era nada más y nada menos que el inevitable pero enseguida superado preliminar para arribar al *dejar de ser*) no porque «se fuera» sino porque «lo fueron», porque le comunicaron que «ya fuiste». Alguien que, en una gira por el sur, seguramente alucinado por el zumbido de vientos patagónicos y confundido por malos consejeros, había fantaseado con trasladar la capital allá abajo: refundarla en una pequeña ciudad llamada Canciones Tristes, junto a acantilados donde en las noches de luna llena los aullidos de lobos marinos entre las rocas no dejaban dormir a los lobos de mar en las camas de sus barcos y les obligaban a contar ovejas oceánicas o les hacían soñar con cosas raras, con cosas como cambiar los mapas y alterar la geografía.

El segundo presidente llegó envuelto en ponchos y banderas y marchas hit-single y abrazado a una pareja de muertas momias inmortales siempre a mano (sin manos una de ellas, sin un dedo la otra). Y decía cosas como «Todos juntos detrás de mí: no los voy a engañar» mientras guiñaba un ojo con cara de califa turco y de truco colifa (y, sí, la jerga que había conservado de su hoy inexistente país de origen era, inexplicablemente, inapelablemente anticuada; y sus palabras tenían para él los colores desvaídos, como demasiadas veces lavados, de ciertas series y películas de los años '70s y de la propia bandera). Y así, trampeando naipes, el hombre había conseguido la hazaña democrática máxima: equiparar un ligero peso local a un pesado dólar universal. Y a la magia con la ilusión, pero magia al fin y al cabo. Y sólo mientras durase; intuyéndose que no

podía durar para siempre y que —como suele ocurrir en las fantasías más titánicas— cuando los acontecimientos se precipitasen y se hundiesen nunca habría botes para todos. Pero todos felices mientras tanto, mientras no se secase ese oasis que era la ilusa e ilusionista cotización de la moneda local. Valor que nadie reconocía en ninguna parte de fronteras para afuera (pasaba algo parecido con buena parte de los escritores locales) y hacia donde se viajaba a comprar todo lo que estuviese en venta. Rápido. Mientras se pudiese. Antes de que ya no se pudiera poder. Y todos sabían que todo eso no podía aguantar *así* mucho más (y *así* fue y se fue y, como en esas sagas del género *fantasy*, una gélida nueva era de sombras y locura y degradación espiritual y devaluación económica y presidentes que presidían apenas por días antes de ser suplantados y más marchita y más Capital a combatir y...).

Pero, mientras tanto y hasta entonces, a principios de la última década del siglo y del milenio y de tantas otras cosas, lo primero que todos buscaban por la mañana —como otros se interesan por el pronóstico meteorológico o la predicción zodiacal— era la cotización fantástica para enterarse de si todo seguía igual de irreal al menos un día más.

Y, ah, allí llegaban a hacer lo suyo, por fin y luego de tanta espera, todos los grandes grupos de rock importantes e importados que jamás habían venido (The Rolling Stones entre ellos; que a partir de entonces volvieron una y otra vez, satisfechos e incrédulos ante la desmedida adoración que despertaban allí, una pasión que nunca habían despertado en ninguna otra parte; ni siquiera durante su más refulgente juventud, ya tan lejana como una de esas canciones suyas cuya letra se canta pero mejor no se piensa). Y los deportistas eran ascendidos a dioses y hablaban de sí mismos en tercera persona del singular. Y los taxistas hablaban en todas las personas posibles (y, en ocasiones, secuestraban o dejaban de secuestrar porque les había gustado la conversación con este o aquel pasajero). Y las plurales familias enteras aterrizaban en Miami como consumadas hordas consumistas e invasoras. Y en los televisores se emitían cámaras sorpresa y chistes no malos sino pésimos entre carcajadas trasnochadas. Y, de tanto en tanto, para no perder la costumbre, las pesadísimas bromas de algunos edificios volando por los aires y los tanques saliendo de los cuarteles a dar una vueltita y alguien muriendo en «circunstancias poco claras». Y todos aseguraban que nunca más con mueca de nunca se sabe. Y ya nadie estaba muy seguro en cuanto a dónde terminaba la realidad y empezaba la ficción en ese país (su hoy inexistente país de origen) y, sí, en el recuerdo —más que en la invención o en el sueño— los nombres importaban, servían, funcionaban hasta para dar cuenta del perfectamente aceitado mal funcionamiento del país.

Un país acerca del que —en ocasiones, en ese sitio que era el resto del mundo y al que él había dado en llamar El Extranjero sin precisar costumbres o idiomas— le preguntaban si su país «le dolía». Y él —que se había ido hacía tiempo y se había perdido las últimas réplicas del mismo y eterno terremoto de siempre— respondía que «no te puede doler porque no conoces cómo es que

no te duela, siempre fue así; así que no hay diferencia alguna entre el dolor y el no dolor. No hay un antes del dolor. Y, por supuesto, mucho menos hay o habrá un después del dolor».

Pero no era verdad. No pensaba *eso*.

Eso era una de esas cosas ingeniosas que decía en las entrevistas (y él había sido, en los tiempos en los que aún lo entrevistaban, un entrevistado ingenioso tal vez por herencia del ADN publicitario de sus padres) para, podía anticiparlo y rara vez fallaba en su pronóstico, ser destacadas en tipografía más grande en el cuerpo de una nota, en tiempos en los que aún se leían las noticias en papel. Un slogan, sí. Uno de esos antepasados más medidos y calculados y jerarquizado del indisciplinado y masivo y diarreico tweet.

Ahora —tan lejos en cuerpo y mente de lo que ya no estaba allí— lo cierto era que para él su hoy inexistente país de origen era un miembro amputado y un muñón cauterizado. Un nombre que apenas asomaba las letras de su cabeza en las solapas de sus libros junto a un año de nacimiento. Y que, estaba seguro, no volvería a repetirse cuando tocase —de ser reeditados esos libros— apuntar la fecha y el lugar de su muerte y él ya fuese historia, historia antigua.

DREAMACHINE, TRIPMACHINE, ETC.

Recuerda que, durante su infancia, en su hoy inexistente país de origen, los padres de la intelligentsia tenían por costumbre llevar a sus hijos, los sábados al mediodía, a un centro cultural que, a esa hora, ofrecía películas para niños inteligentes. El mismo centro que, por las noches, mutaba a espacio underground con bacanales surreal-lisérgicas y al que apenas horas después los padres (luego de haber depositado a sus hijos en *safe houses* de resignados abuelos) retornaban para hacer travesuras también infantiles.

Recuerda que una mañana de sábado el programa consistía en una recopilación de cortometrajes tempranos de los hermanos Lumière. Con un pianista en vivo y cuya función era dotar a ese silencio de alguna cadencia y que —en tiempos de su estreno, se enteró mucho después— además ayudaba a silenciar el ruido de los muy ruidosos primeros proyectores.

Ahí, en la pantalla, obreros saliendo de una fábrica, tren llegando a una estación, ciclistas por las calles de Lyon, esas cosas. Y todos parecían actuar de ellos mismos y eran muy malos actores. Casi tanto como los padres de los niños allí reunidos, que hacían muy mal de padres y que, en verdad, parecían más bien hijos con ropa de adultos que sólo pensaban en que acabase la parte infantil del sábado y cayera la noche para poder olvidarse de todo esto por unas horas y salir a jugar a solas y entre ellos. Los padres que en estas funciones matinales llevaban toda ropa sport-juvenil como la que se veía en esas películas norteamericanas con colleges y universidades pero que, en pocas horas —*easy riders* y *emma peels*— vestirían diseños entre hippie y ciencia-ficticios, con aplicaciones de metal y pedazos de espejos y escudos y banderas cosidos en los jeans y sandalias grecorromanas y zuecos de madera y ejecutarían movimientos antinaturales y pondrían caras extrañas (Penélope y él los espiaban cuando una de sus fiestas estallaba en su propia casa, durante la semana o uno de esos fines de semana en que sus abuelos estaban fuera en uno de sus póker-tours). Muy parecidos a esos hombres y mujeres en blanco y negro y moviéndose tan rápido y mudos en la pantalla. Y lo peor de todo era cuando todos esos seres mudos y en blanco y negro, ahí adelante y hechos de luz y sombras, intentaban en vano ser graciosos. Y parecía como si la sensación que experimentaban entonces fuese el presentimiento de que ese nuevo medio pronto sería abducido por historias mucho más complejas que las de ellos y que entonces ellos ya no estarían a la altura, ya no serían dignos, no tendrían nada que contar, no serían auto-ficticios. Su realidad, sospechaban, dejaría de ser interesante y ya no bastaría con el hecho de haber sido filmada y proyectada. Por eso payasean y miran a cámara y sacan la lengua y ríen como locos cuando salen del trabajo o entran a unos jardines: para causar una impresión

recordable de la peor manera posible. El que demuestra mayor naturalidad de todos es ese tren y tal vez por eso les da miedo a los flamantes espectadores de entonces.

Y recuerda también que el fragmento que más le impresionó a él —dirigido por Louis Lumière, de apenas cuarenta y cinco segundos de duración, filmado en 1895 y exhibido por primera vez en 1896— fue el titulado *Démolition d'un mur*.

Nada demasiado impresionante: un grupo de hombres (con Auguste Lumière en el rol de *contremaître*) derribando una pared.

Y eso era todo.

Los títulos de las primeras películas eran, también, sus tramas; y, en ocasiones, la lectura de los mismos ocupaba casi el mismo tiempo que el visionado de esos pequeños rollos. Aunque, de acuerdo, entonces todo era novedoso si se lo veía sobre una pantalla. No había nada que no mereciese ser revelado porque estaba todo por filmar. Pero, sí, cualquier niño de por entonces ya había asistido le gustase o no al derrumbe de paredes —metafóricas, sí, pero paredes al fin y al cabo— en los planos y estructuras de sus familias donde constantemente se estaban haciendo modificaciones para que entrasen más personas, más parejas nuevas de padres y de madres.

En cualquier caso, lo que más le interesó a él de niño fue lo que contó el animador/anfitrión de la «sesión para microbios» —con una de esas voces con la que los adultos creen erróneamente que los niños los entienden mejor— antes de proyectarla. Les dijo que ésa había sido la primera película con involuntarios efectos especiales. Porque, en una de las funciones, el operador había olvidado apagar el proyector al rebobinarla. Y entonces, para pasmo de los espectadores (entre los que se contaban los propios obreros-actores quienes exclamaron «¡Los patrones Lumière son brujos!»), se vio cómo de esa nube de polvo resucitaba un muro y volvía a erguirse. A partir de ese imprevisto, el accidente derivó en la serendipia de un hallazgo revolucionario y desde entonces el cortometraje se proyectó y se re proyectó de ese modo. Rewind y *marche arrière* y el tiempo perdido de pronto recobrado (y The Beatles tuvieron un feliz y similar accidente con la grabación de la voz de John Lennon mientras registraban «Rain»; y lo repetirían adrede en «I'm Only Sleeping» y «Tomorrow Never Knows» y «Strawberry Fields Forever» y en algunos de sus videos promocionales de por entonces a los que sus padres copiaron para alguno de sus spots comerciales).

Y, tanto tiempo después, él volvió a ver *Démolition d'un mur* en algún documental sobre los Lumière. Y pensó en que ese muro que caía sólo para levantarse era como esa pared invulnerable en su palacio de la memoria. Esa pared acerca de la que jamás se había atrevido a inventar algo. Esa pared que a veces volvía en sueños, difusa y como cubierta por la niebla pero siempre *ahí*. Esa pared en la que sólo de tanto en tanto se atrevía a apoyar su cabeza para recordar. Esa pared que era su Muro de los Lamentos. Esa pared que era *esa* noche.

Esa Noche.

Y viendo esa pared de los Lumière no pudo sino preguntarse si Marcel Proust la habría visto en su momento y —al contemplar esa forma de magia sin trucos pero sí trucada— si no se le hubiese ocurrido *algo*.

Los días en que ese muro había caído por primera vez coincidían con los de un Proust de veinticinco años de edad, publicando la miscelánea *Les plaisirs et les jours* —donde se leía aquello de que «Las paradojas de hoy son los prejuicios de mañana»— y diciéndose que, tal vez, ya era hora de intentar algo «más importante». Y la inminente madurez artística de Proust proyectaba ya la elocuente comprensión de que «Nuestros recuerdos nos pertenecen, pero sólo a la manera de aquellas propiedades que tienen pequeñas puertas ocultas que ni siquiera nosotros conocíamos y que algún vecino nos abre, de manera que, al menos, por un lado por el que nunca habíamos entrado, nos encontramos de nuevo en casa».

En el palacio de la memoria, sí, y más sobre su plano más adelante, acordarse de recordarlo.

Y, también entonces, tenía tiempo y lugar la infancia de esas otras casas tan ajenas como propias y enseguida memorizables, casas ascendidas a otros memoriosos palacios: el del cine y el de la fotografía. Y cuya primera función y aplicación era eminentemente práctica: uno y otra eran ayuda-memorias y captura-recuerdos y, a través de ellos, el ayer se preservaba como uno de esos mosquitos prehistóricos que seguirían picando aunque estén preservados en el ámbar de milenios.

Y después de todo —lo que aumentaba su sospecha de que Proust había visto caer esa pared— *À la recherche du temps perdu* rebosaba de alusiones a lo óptico-tecnológico (incluyendo el escaparate del *opticien* de Combray) y a la mecánica celestial y hasta a *previews* de einsteiniana relatividad. Ideas muy sofisticadas que parecían oponerse o querer compensar y acaso disculparse por la ligereza boba con la que Proust solía fotografiarse entre amigos, raqueta en mano, como si fuese una guitarra, desafinado y fuera de ritmo. Pero, allí, haciendo el idiota, Proust en realidad pensando tan sabiamente en que «Algunos pretendían que la novela fuera una especie de desfile cinematográfico de las cosas. Esto es absurdo... La literatura que se limita a descubrir las cosas, a dar solamente una mísera visión de líneas y de superficies, es la que llaman realista, pero que está más lejos de la realidad, porque es la que más empobrece ya que corta toda comunicación de nuestro yo presente con el pasado cuyas cosas conservan su esencia. Es esta esencia lo que el arte más digno debe preocuparse por expresar».

Y —todo estaba conectado— no hacía mucho él había visto otra película muda filmada en 1904. Gente bajando una escalera de la parisina iglesia de la Madeleine a la salida de una boda. Invitados de clase alta (la boda del duque Armand de Guiche con Elaine, hija de la condesa Greffulhe e inspiración para la proustiana duquesa de Guermantes) y, entre ellos, un hombre que parecía no encajar allí del todo. Sombrero de hongo fuera de lugar (todos iban de riguroso *haute-de-forme*), impermeable, y mirando a todas partes menos a los escalones. Los más calificados estudiosos no demoraron en identificar a esa imagen como la primera y posiblemente única de

Marcel Proust en movimiento. (Y viendo a Proust moverse ahí, tan rápido y espasmódico, con esa tan elocuente cadencia del cine mudo, él se imaginaba a un posible Proust viajero y siempre inquieto y vagando por todo el mundo: libros de Proust con tramas de Jules Verne y *ligne claire* de Tintín. Inventaba así a un Proust que caía rodando por esas escaleras y se golpeaba la cabeza y olvidaba todo su pasado, por lo que sólo le quedaba construirse un casi desesperado en su inquietud presente y futuro exótico y aventurero. *Proust en la Luna, Proust y el Té de Loto Azul, Proust y el Asunto Mr. Trip, Proust y el Cetro de los Guermantes, Proust en Sodoma y Gomorra, Proust y el Vuelo 714 para Combray...*) Sí: los especialistas reconocieron ese sombrero y ese impermeable; y se sabía que Marcel y Armand eran amigos y que el regalo de bodas del primero para el novio fue un revólver con poemas de la infancia de la novia grabados en su empuñadura.

Y ese revólver le hace acordarse —todo sigue estando conectado cuando se mira hacia atrás— del revólver con el que William S. Burroughs elimina suprime borra tacha cancela anula oblitera a Joan Vollmer en un departamento de Ciudad de México (todo el funesto y absurdo episodio hubiese sido un gran y sombrío cortometraje marca Lumière a proyectarse hacia delante y hacia atrás, piensa) para así, diría más tarde, convertirse en escritor poseído por un demonio más negro que la tinta negra. Burroughs que había leído todo lo de Proust durante su breve y enfermizo y muy cambiado y desaparejo paso por el ejército (se la pasó todo el tiempo en la enfermería, con un libro en las manos y en los ojos) leyendo novelas que transcurriesen lo más lejos posible en el espacio y en el tiempo.

Y se acuerda también de que él leyó *À la recherche du temps perdu* en quince días, en un hotel perteneciente al sindicato de mimos (y todos son inevitablemente mimos en el cine mudo) y en silencio absoluto. Incomunicado. Sin teléfonos ni televisión y, por los pasillos, el resto de los huéspedes practicando eso de ser arrastrados por el viento, de abrir una ventana, de empujar un muro imposible de derribar porque era un muro invisible. Leyó allí y así, tan feliz, al pequeño Marcel angustiado por la ausencia de su madre y no pudiendo dormirse y esperando un último beso (Burroughs había contado lo mismo al respecto de sus noches infantiles) y distrayéndose con las sombras de colores y romances medioevales, del pérfido Golo y Genoveva de Bravante viviendo en los bosques y todo eso, proyectadas en las paredes y techo de su habitación por una linterna mágica.

La linterna seguía allí, más mágica que nunca, en el museo dedicado al escritor, él la vio, él la vio, él recuerda a la perfección haberla visto, iluminado. La vio luego de comprar madeleines en una de las varias panaderías de Illiers/Combray que aseguraban ser la panadería, cuando llegó a la casita-museo de Proust, y la verdad que no estaba nada mal porque allí estaba todo. Mobiliario original. Habitaciones pequeñas. Libros infantiles. Camita de niño asmático que no se sospechaba gigantesco y con un largo aliento capaz de derribar castillos. Y, de golpe, el misterio inexplicable

—con la llegada de una lluvia— de un perfume idéntico al de sus vacaciones infantiles en el núcleo original y patagónico de Canciones Tristes. Y el asunto no le hubiera parecido más que una epifánica y muy groupie alucinación sensorial si en ese momento, a su lado, otra peregrina (por sus rasgos supo que era india y por su inglés que probablemente estudiaba en Oxford o en algún otro magno santuario del idioma) no hubiese suspirado, luego de exclamar un nombre familiar pero ya lejano, un «Qué curioso... Huele exactamente igual que la casa de mi abuela en Bombay, cuando yo era chica». La posibilidad de que esa casa de Illiers/Combray —el preciso lugar que había inspirado las páginas más maduras jamás escritas sobre la niñez— contuviera la esencia universal de todas las infancias le produjo uno de esos raros sustos sin miedo pero que ahora, en el recuerdo, le obsequiaba una última inspiración. Otra forma —acaso benigna— de ese tumorífico Síndrome de Combray que se había inventado para su novela mexicana y que ahora se había hecho realidad. Algo así como un frío del que se viene y del que guarecerse al calor de la magia de esa lámpara visionaria que al pequeño Marcel le ayudó a descubrir «el color de las palabras» con «sobrenaturales apariciones multicolores, donde se dibujaban las leyendas como en un vitral fugaz y tembloroso... Claro es que yo encontraba cierto encanto en estas brillantes proyecciones que parecían emanar de un pasado merovingio y paseaban por mi alrededor tan arcaicos reflejos de historia».

Y después, ya adicto *perdu* pero *retrouvé*, él siguió con *Jean Santeuil* (esa primera proyección de Proust y de Combray) y allí, en sus primeras páginas, subrayó: «El genio de la memoria, que da la vuelta a la tierra más rápidamente que la electricidad, y que con la misma rapidez da la vuelta al tiempo, le había depositado (en lo pretérito) sin que pudiera advertir ni siquiera el transcurso de un segundo. La electricidad no invierte menos tiempo que la memoria en conducir a nuestro oído, apoyado al auricular del teléfono, una voz muy lejana. La memoria... ese otro poderoso elemento de la naturaleza, que como la luz y la electricidad, en un movimiento que de puro vertiginoso se nos antoja un inmenso reposo, una especie de omnipresencia, está a la vez en todas partes alrededor de la tierra, en las cuatro esquinas del mundo, en donde palpitan sin cesar sus alas gigantescas, como las de uno de esos ángeles que la Edad Media imaginaba».

Y sí: el hombre capaz de ordenar esas palabras era *también* aquel —según sus biógrafos— quien se excitaba sexualmente clavando alfileres de sombrero de mujer en las cabezas de ratas vivas o pidiendo de rodillas a un joven disfrazado de gendarme que decapitase pollos. Nadie era perfecto y lo que acababa importando era, también, la originalidad de las imperfecciones.

Y, sí, se recuerda leyendo a Proust (a sus más o menos treinta años) pero sintiéndose otra vez como un niño: porque la lectura de Proust lo infantilizaba aumentando su inteligencia (abriendo puertas que no sabía que existiesen); lo devolvía a un estado de maravilla y deslumbramiento como el de sus primeras lecturas, pero haciéndolo sentirse como un prodigio frente a algo tanto más prodigioso de lo que él nunca sería. Y se acuerda de que Proust —«una memoria perfecta no

es un muy gran incentivo para iniciar un estudio de la fenomenología de la memoria»— no sólo le hizo sentirse inmensamente pequeño sino que, además, le provocó extrañas y poco apropiadas ideas al poco tiempo, en un viaje a Francia.

Allí no sólo visitó varios parajes proustianos y fue a saludar al retrato de Marcel Proust en el Musée d'Orsay, en lo que había sido una estación de tren, con ese inmenso reloj recordando a los visitantes que ellos pasarán pero los cuadros seguirán aquí. Firmado por Jacques-Émile Blanche y mejor que todo selfie. Allí, Proust lucía como un vampiro demasiado tímido para andar por ahí mordiendo cuellos y, ah, una noche él soñó que él era esa flor en su solapa. Allí *también* llegó a contratar a un profesional de la «adquisición» de manuscritos valiosos (alias P'tit Coco) para que le consiguiese las páginas corregidas y almacenadas en la bóveda de la editorial Gallimard: las planchas de pruebas con múltiples anotaciones manuscritas y collage de tiras de papel con añadidos de *Du côté de chez Swann*. (El delito no prosperó al ser él considerado por P'tit Coco —quien siempre realizaba un estudio previo de sus posibles clientes— como «poco confiable y emocionalmente inestable, además de autor de libros demasiado largos que serían una pesadilla no sólo para su eventual traductora o traductor sino, además, para la muy sufrida y paciente pareja de quien tuviese la desgracia de verterlos a otra lengua».)

Y, sí, él tuvo una de esas linternas (la suya y la de sus contemporáneos había sido la última infancia antigua a la vez que moderna donde los juguetes aún parecían tan novedosamente vintage; primero el proyector Cine Kraft y luego las diapositivas y los View-Masters no eran más que versiones de todo eso que tuvo el pequeño Marcel, descendientes apenas más evolucionados por cortesía de la poca electricidad o del mucho plástico). Pero ahora tiene otra, de otro tipo y modelo y con otras intenciones. Aunque, también, excavando en las ruinas del pasado. Una Dreamachine como las de William S. Burroughs que —como suele ocurrir con buena parte de lo de Burroughs— surgió de una primera aproximación al ingenio de parte del cut-upper y socio artístico Brion Gysin.

Y, de nuevo, nada es casual: a principios de los '60s Gysin estaba pasando unos días en una colonia artística en la francesa La Ciotat (en cuya estación los Lumière filmaron la llegada de ese tren). Y, viajando en un autobús a Marseille, Gysin tiene una «alucinación espontánea» al mirar fijo y por la ventanilla la puesta de sol a través de las hileras de árboles que van pasando al costado de la carretera. Efecto estroboscópico —con ese parpadeo de, otra vez, muy de cine mudo— que podía acabar produciendo una forma de hipnosis y que, sin caer del todo en un trance, permitía, según Gysin, «viajar hacia el ayer». O algo así. El efecto no era algo nuevo: Saulo de Tarso había experimentado algo similar abriendo y cerrando sin pausa sus ojos en el camino a Damasco y Nostradamus gustaba de mover rápidamente sus manos con los dedos bien separados contra la luna llena. Gysin consultó entonces a un amigo óptico quien le dijo que era muy sencillo emular ese efecto de forma doméstica: bastaba con poner a girar un tocadiscos a 78 rpm, quitarle

el brazo de la púa y, en su centro, colocar un cilindro de cartulina con orificios y una bombilla de 100-watts. Verla girar, mirarla fijo, con los ojos cerrados, sintiendo sus guiños bajo los propios párpados. Gysin bautiza a la máquina como Dream Machine (y la patenta el 18 de julio de 1961, en París) pero enseguida Burroughs la edita a Dreamachine. Y la comparte con Ian Sommerville — su «systems advisor», eufemismo de amante— quien también diseña el «generador de secuencias por azar» y que resultará en la inspiración/herramienta para el cut-up, esa otra forma de collage. Sommerville, en 1966, será el encargado de instalar sendas grabadoras Revox en el piso londinense de Ringo Starr para uso de Paul McCartney quien las utilizaría para registrar la voz de Burroughs hablando solo mientras ve sin mirar una Dreamachine. Uno de los visitantes a la sesión —*just connect*— es Dan Richter. El mimo —el único mimo al que él quiere y admira— que se encargará de coreografiar y realizar los movimientos de Moon-Watcher: el homínido súbitamente evolucionado por cortesía de ese monolito negro, esa forma hiperdesarrollada de Dreamachine, al principio de *2001: A Space Odyssey*.

«La primera máquina de la Historia construida para ser apreciada sin verla», se entusiasmó entonces Gysin.

Y, sí, la idea de que el sueño es parte de la memoria y viceversa.

Gysin lo relaciona con la recuperación de recuerdos olvidados y —para muchos de los que han utilizado la Dreamachine— algo que es «como sueños verdaderos, como pequeñas películas mudas... pero ¿quién proyecta estas películas?, ¿de dónde vienen?... Yo estoy casi seguro de que el ritmo alpha al que se acaba accediendo contiene la totalidad del programa de visiones de la humanidad. Algo no apto para cualquiera y, por lo tanto, que debe experimentarse con un gran sentido de la responsabilidad... Flashes de memorias olvidadas, como si se recibiese un tesoro del que siempre fuiste dueño pero nunca fuiste consciente de poseer». «Cuando se cortan líneas de palabras el futuro se filtra a través de ellas», añade Burroughs.

Burroughs pasa horas frente a ese parpadeo en su habitación del «Beat Hotel» del 9 de la rue Gît-Le-Coeur, Latin Quartier (hoy ascendido a cuatro estrellas pero entonces un clase 13, lo peor de lo peor: agua caliente tres días a la semana, cambio de sábanas mensual, única bañera a reservar y pagar por separado), y menciona a la Dreamachine en *The Ticket that Exploded* y en *Nova Express*.

En 1986, al enterarse de la muerte de Gysin, Burroughs vuelve a encenderla (o él hace que él vuelva a encenderla, para que sus palabras encajen mejor en la escena) y comenta que, al verse cada vez más rodeado por las muertes de sus amigos y contemporáneos, se siente viviendo y soñando despierto cada vez más veces con la Tierra de los Muertos: «Todos a los que veo están muertos. Lo único que me molesta de la Tierra de los Muertos es que no consigo que me sirvan el desayuno. Eso es típico de la Tierra de los Muertos».

Lo mismo le sucede a él ahora.

Cada vez hay menos hoteles que lo incluyan (al desayuno) y tiene que salir a la caza de café y tostadas y de ese líquido naranja que nada tiene que ver con naranjas. Y su francés es tan malo que le da miedo entrar a un bar de París y pedir algo, porque todos esos camareros parecen, siempre, fingir sádicamente que no entienden ni una palabra de español o de inglés. Los franceses, además, tenían esa perturbadora y despótica manía de cambiarle el título original a todo. Y nunca olvidará el pasmo e indignación de Tío Hey Walrus al enterarse de que en los cines de París se había estrenado la película *A Hard Day's Night* de/con The Beatles (¿tal vez porque los cuatro se la pasan corriendo por las calles, y ese helicóptero al final, y esas fotos en el aire blanco y negro de Londres?) como *Quatre Garçons dans le Vent*. Y peor y más blasfemo aún: los franceses hasta habían osado rebautizar a HAL 9000 en *2001: A Space Odyssey* como CARL 9000 (aunque a Penélope, y tan sólo por llevar la contraria, nunca pareció molestarla eso de *Wuthering Heights* afrancesándose en *Les Hauts de Hurle-Vent*, porque también le gustaba mucho el sonido casi de castañuelas españolas que hacía *Cumbres Borrascosas*).

Así que se acuerda —lo marcó con una x en su mapa/guía— de que él estaba cerca del edificio donde Marcel Proust escribió *À la recherche du temps perdu* (cuyo primer traductor al inglés, C. K. Scott Montcrieff, tal vez a modo de tibia revancha y para inicial desesperación y luego resignada aceptación del autor, retituló más sutilmente con el verso de soneto shakesperiano *Remembrance of Things Past* y a su primera parte, «Du côté de chez Swann», como «Swann's Way»), llegando también a insertar allí el traductor una dedicatoria a amigos suyos).

Y se dice que cerca de esa oficina bancaria en la que alguna vez Proust depositó y puso por escrito su memoria, seguramente, habrá un bar más o menos políglota y, seguro, una tienda de souvenirs donde aumentar su colección de inutilidades proustianas. Pero no. Nada de eso. Y ya se dijo, ya lo recordó: él salió de allí completamente desconcertado y con la boca llena de madeleine.

Y él también —tantos años después de su linterna mágica— tiene una Dreamachine. No la que armó Tío Hey Walrus (tal vez para intentar dejar de ladrar o para ladrar más fuerte que nunca, a esa altura ya le daba igual) siguiendo las instrucciones de Gysin: Tío Hey Walrus se tomó la libertad de poner dos discos sobre la bandeja circular y giratoria. La copia original y número 00018 de *The Beatles* de Tío Hey Walrus, que tiene tantas rayaduras que ya casi no se puede escuchar y que, al principio de «Helter Skelter», repite una y otra vez ese gritado y primal «Yeah Yeah Yeah».

No, su Dreamachine es otra y es única.

Se llama Mr. Trip.

Su juguete perfectamente imperfecto que corre hacia atrás cuando debería caminar hacia delante.

Más una *Mnémomécanique* que una Dreamachine, piensa.

Algo que sus padres le compraron cuando era muy chico. Algo que le ofrecieron cambiar cuando comprobaron que estaba defectuoso y a lo que él —recordaba o había decidido recordarlo de ese modo— se negó por completo. Porque le gustaba que fuese *así*: que fuese único, que retrocediese en lugar de avanzar porque —pensó entonces, pura intuición— para poder contar, primero hay que saber retroceder.

Y a él, muriéndose por ello, lo único que le interesaba era vivir para contar, para averiguar cómo contarle todo aunque en ello le fuese la vida.

SIETE: TRAMAS, EDADES, PECADOS, ALMAS, ETC.

Recuerda que una vez, en un avión, se cruzó con un libro titulado *The Seven Capital Scenes*. Uno de esos manuales de autoayuda para escritores o, peor aún, una suerte de tratado para aquellos ingenuos y desesperados convencidos, como última opción, de que el ponerse a escribir les sería de alguna ayuda.

El libro no lo llevaba él sino un chico (a quien él de inmediato y a partir de entonces no pudo sino renombrar como a El Chico) que lo reconoció, se presentó, le dijo que lo había leído y que lo admiraba y que quería ser escritor y... él le pidió que le prestase ese libro.

El voluminoso ensayo (no era uno de esos libros convenientes para sostener en las alturas, donde, por estar en el aire, todo parecía pesar más y no menos) prometía iluminar en cuanto a los mecanismos de la escritura de cuentos y novelas. Reducirlos a ecuaciones sencillas sosteniéndose sobre la poco probable —pero tan atractiva y seductora— teoría de que sólo existían siete tramas básicas (como también había siete pecados capitales o siete shakesperianas edades del hombre cometiéndose y representándose una y otra vez, con ligeras variaciones, en un mundo que no era más que, guste o no, el escenario de un teatro con cantidad de público variable en el auditorio. Un público a veces aplaudiendo y a veces abucheando y a veces no entendiendo nada entre bostezos).

Tramas que se repetían con pequeñas alteraciones de forma pero no de fondo desde el principio hasta el final de los tiempos y de los libros y del teatro y del cine y de la televisión.

A saber, otra variante de *multiple choice* en la que todas las respuestas podían resultar correctas o incorrectas:

- 1) Vencer al monstruo
- 2) Ir de pobre a rico
- 3) La búsqueda
- 4) La comedia
- 5) La tragedia
- 6) El renacimiento
- 7) El viaje de la sombra hacia la luz

Y eso era todo.

O no: porque él extrañaba allí la trama más importante e interesante de todas. La trama 8) y que para él era como el indeseable pero tan atractivo octavo pasajero devorándose una a una a todas

las tramas anteriores. La trama que se preguntaba qué estaba pasando y cómo se hacía para salir de aquí y entrar allá, o viceversa. La trama que se preguntaba sobre las otras tramas mientras las asimilaba y digería. La metatrama donde podía meterse todo. El resultado de la ecuación milagrosa que lo reconvertiría en aquel que alguna vez había sido: alguien que escribía y que aún no había olvidado el cómo ponerlo por escrito.

Sí: él no necesitaba saber cómo empezar a escribir sino cómo volver a escribir.

Y no había muchos manuales para eso. Sobre todo en tiempos en los que todos se lo pasaban escribiendo todo el tiempo acerca de todo lo que hacían y pensaban. Todos parecían haberse vuelto adictos a hacer memoria, sí. A destilar y a refinar y a cultivar y a producir memoria. La memoria, de pronto, como droga muy adictiva pero que se podía adquirir y hacer sin receta ni procesos demasiado complejos. La memoria que enganchaba a memorizarse. Se comenzaba con el humo de blandos recuerdos que producían una risa tonta y se acababa inyectándose en vena la dureza de aquello que no se podía borrar y que quitaba el aliento y dejaba sin respiración entre paradas respiratorias y convulsiones que hacían pedazos el corazón y freían el cerebro. Así, claro, nadie olvidaba nada pero, al mismo tiempo y a la vez, nadie se veía en la obligación de recordar nada: direcciones, números de teléfono, fechas de aniversarios varios. Todo eso era ahora recordado por una memoria externa y artificial que no cometía —según los había catalogado el psicólogo Daniel L. Schacter— ninguno de los (también) «siete pecados de la memoria».

Memoria cuyo último stage —según Shakespeare en su *As You Like It* y alguna vez tuvo que explicarle a alguien que no: que ésa no era una obra que trataba acerca de Facebook— era una segunda infancia que se alcanzaba con la vejez y el olvido «sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada...» luego de recorrer y/o contar las edades del niño, del escolar, del amante, del soldado, del magistrado, del hombre maduro y retirado. (Edades a las que él se permitía sumar esa edad permanente para un escritor que es la edad que se tenía cuando publica su primer libro. Edad en la que, de alguna manera, el escritor quedaba impreso y fijado hasta su muerte, no importaba cuando ésta llegase). Así, la vejez como ese asteroide cada vez más cercano —que no iba a estrellarse contra él sino contra el que él se estrellaría— para descubrir que allí había agua y oxígeno y vida pero, también, una atmósfera enrarecida en la que se comienza a olvidar lo que se quiere recordar y se recuerda lo que se quiere olvidar.

Edades shakesperianas a las que Schacter contraofertaba, a memorizar pecando las siguientes:

1) Transitoriedad: notable disminución de la retentiva debida al paso del tiempo, disminución que conlleva un olvido que a veces puede implicar la pérdida literal de la información.

2) Ausencia de conciencia: tipo de anomalía (palabra que siempre le pareció un gran nombre para chica inconsciente y de esas que siempre traen problemas) de la memoria que involucra

problemas hasta un punto en el que la atención y la memoria se interconectan. Los errores comunes de esta condición incluyen el extraviar las llaves y anteojos u olvidar compromisos; porque, en el momento de la codificación del recuerdo, no se prestó la debida atención...

3) Bloqueo: lo que se produce cuando el cerebro intenta recuperar o codificar información y de pronto interfiere y se entromete otro recuerdo. El bloqueo es el principal causante del fenómeno de «en la punta de la lengua» (una inaccesibilidad temporal de información almacenada).

4) Atribución errónea: lo que sucede al coincidir la recolección correcta con la recolección incorrecta de la fuente de dicha información. Por ejemplo, una persona que es testigo de un asesinato después de haber visto un programa de televisión puede llegar a acusar del asesinato a alguien a quien vio en ese programa de televisión.

5) Sugestibilidad: cuando las memorias del pasado son a menudo influenciadas por la manera en la que son recordadas y cuando sólo se hace un énfasis sutil en ciertos aspectos en donde puede parecerse a un tipo específico de memoria, estos aspectos específicos son a veces incorporados en la recolección, ya sea que hayan o no ocurrido.

6) Propensión o sesgo retrospectivo: los sentimientos y la visión global de una persona distorsionando los recuerdos de eventos pasados.

7) Persistencia: el fallo del sistema de la memoria involucrando el recordar información perturbadora no deseada. Este recuerdo puede variar, siendo desde un pequeño error cometido en el trabajo hasta una experiencia verdaderamente traumática. Y estos recuerdos persistentes pueden llevar a la aparición de fobias, stress postraumático y hasta el suicidio.

Y él siente que para poder escribir hay que pecar aquellos siete pecados y más siete:

El del Modelo de Kübler-Ross a la hora de procesar la muerte ajena pero tan propia. Las estaciones de la negación, la ira, la negociación, la depresión y la aceptación; a las que él añadía una sexta y séptima paradas: la entre paréntesis en suspenso del (*continuará...*) y la del reescribir y releer.

Y el Protocolo de Buckman para comunicar malas noticias, otras siete etapas: preparar el contexto más indicado; averiguar cuánto sabe del asunto la persona a la que se le va a destrozar la vida; saber hasta dónde la persona quiere enterarse de lo que vendrá y de lo que ya está aquí; compartir la información; responder a los sentimientos que entonces manifieste el sujeto; planificar el seguimiento del proceso; evaluar las estrategias utilizadas. Y él, de nuevo, sumando

una más. Y ubicándola, en realidad, en primer lugar, al principio de todo: salir corriendo de allí lo más rápido que se pueda para no ser alcanzado por la radiactividad de la onda expansiva, correr durante días y miles de kilómetros y nunca mirar atrás.

Y las siete almas que enumeraban los antiguos egipcios en su *Libro de los muertos* pintado en paredes de sepulcros o en flancos de ataúdes y que recontaba William S. Burroughs, mientras miraba fijo su Dreamachine:

1) Ren, o el nombre superior y secreto que es el alma que primero abandona el cuerpo en el momento de la muerte y la encargada de «dirigir la película de tu vida desde el principio hasta el final».

2) Sekem, o la energía y el poder y la luz para apretar los botones correctos siguiendo las órdenes de su director.

3) Khu o el Ángel Guardián, el supervisor del rodaje.

4) Ba o El Corazón, a menudo traicionero e inestable.

5) Ka o El Doble, el único guía confiable a través de la Tierra de los Muertos.

6) Khaibit, o La Sombra de la Memoria y de todo el pasado condicionado por el modo en que se decida recordarlo u olvidarlo.

7) Sekhu o los Restos, lo que permanece, lo que resulta imposible de olvidar.

Y él tiene perfectamente claro que su presente no es otra cosa que una continua y releída y persistente y bloqueada batalla entre Khaibit y Sekhu. Y que —a decir verdad y para no mentir, a esta altura, pecador y pesaroso— ya no se atreve a apostar por la victoria o la derrota de ninguno de ellos.

(DES)HACER HISTORIA

Recuerda una cita al principio de una novela (*Lunar Park*) en la que su autor (Bret Easton Ellis) citaba el principio de otra novela suya (*Glamorama*), y en donde se leía:

«No quiero la descripción al completo, alcanza con la historia, aerodinámica y sin adornos, lo esencial: quién, qué, dónde, cuándo, y no olvidar el por qué, aunque por la cara desgraciada que ponen tengo la impresión de que el por qué no lo va a contar nadie: así que ahora, maldita sea, ¿dónde está la *historia*?».

Y, sí, sea: era una maldita buena pregunta.

Y, a la vez, una perfecta defensa del hacer pedazos una trama y estudiar sus instantes y fragmentos y momentos y arrojar por la borda todo aquello que sonase o se leyese como superfluo y hasta perturbador o irritante para los lectores.

Dejarlo todo en los huesos, sí.

Sin carne que extraer mediante métodos de tortura ancestrales y lejanos y orientales.

Anticiparse al tormento.

El problema de semejante sistema y/o instrucción era el de que tales reglas o intenciones no son aplicables cuando de caminar de espaldas y de hacer historia (de recordar; y no se puede recordar aerodinámicamente y sin adornos) es de lo que se trata.

LA ERA DEL YA...

Recuerda de lo que trata, sí.

Trata de fragmentos, de instantes, de momentos.

Y, acordándose de ello, él se siente más antiguo aún.

Se siente prehistórico.

Se siente como un hombre de las cavernas en las que se marcaban números telefónicos aprendidos de memoria (números que nunca se convidaban irresponsablemente, como si fuesen cigarrillos o bombones, sin pedir previa autorización a sus legítimos dueños). Y cuando también, en penumbras, se lamían sellos para pegarlos en sobres conteniendo varias páginas de lo pasado y escrito a leer en el futuro. Y había que levantarse del sillón para cambiar de canal (tan pocos canales de televisión, en blanco y negro, pero aun así la sensación de que siempre había algo bueno para ver) y se carecía de ese talismán que era el control remoto pero absoluto para así poder ver una película desde el principio aunque ya hubiese empezado y repetirla y grabarla con sólo presionar un botón.

No como durante su infancia, cuando las películas favoritas podían tardar meses o hasta años en volver a emitirse y que, en esas *pauses*, se reprojectaban en la memoria cambiando detalles, alterando escenas, mejorándolas y, de paso, así, aprendiendo a narrar narrándolas y recordándolas (cuando, en cambio, los libros estaban siempre allí; los libros podían encenderse cuando se quisiera volver a verlos, a releerlos).

O en su adolescencia, cuando se preguntaba cómo se llamaría y quién cantaría esa canción de la que apenas se había escuchado su final en la radio. Y siempre sabiendo que no se obtendría la respuesta en cuestión de segundos o de †; pero que tampoco importaba: porque entonces aún se poseía ese humano pero también divino superpoder del *hacer memoria* y no la superimpotencia engañosamente todopoderosa de que la hagan otros, por fuera, desde el más artificial de los cerebros. Y lo más importante: entonces se era muy consciente de que no se encontraría todo lo que se buscaba en una pantalla portátil (entonces, las computadoras y la misma idea mental y concepto espacial de la computadora eran los de ocupar y de tener el tamaño de edificios tan colosales como top-secret) sino que se debería salir de las cavernas a buscarlo y a cazarlo. Porque mucho de lo que se deseaba saber estaba lejos, en otros países que eran tan inalcanzables como si fuesen tiempos lejanos. Sabiendo también que no sería nada sencillo el rastrear y atrapar a la información, que la respuesta al misterio era como un mamut esquivo y siempre en movimiento y difícil de acorralar. Pero también comprendiendo que —habiéndola enganchado

primero con los garfios de signos de interrogación para luego clavarle las lanzas de los signos de admiración— se accedería a la más satisfecha y orgullosa y plena de las alegrías.

¿Cómo se llamaba esa época en la que entonces no se era consciente de que era el final de varias épocas?

La Era de la Espera sería un buen nombre, piensa él.

Tiempos en los que había que esperar por todo. Tiempos en los que era normal esperar y nadie se ponía nervioso porque algo demorase unos pocos segundos. Tiempos en los que, mientras se esperaba a que algo llegase o sucediese, llegaban y sucedían tantas otras cosas inesperadas con vertiginosa lentitud. Tiempos en que esas cosas inesperadas acababan resultando tanto más interesantes y provechosas que aquellas que se esperaban.

Ya no.

Ya llega todo ya.

Ya se sabe todo lo que va a llegar y todo eso que llega ya es todo lo que se solicitó casi ya.

Y, como llegó ya, ya se está deseando otra cosa para que llegue ya.

Ya, preparados, listos, ya.

Ya era ya y malvenidos a la Era del Ya.

Porque ya no se deseaba nada por completo.

Se deseaba de a pedazos.

Se deseaban fracciones que se hacían realidad en el acto pero que nunca alcanzaban a ser un todo satisfactorio porque —a diferencia de sus fragmentos y de sus instantes y de sus momentos— eran trozos que nunca habían sido parte de un todo a recomponer. No eran como los fragmentos de esa vasija rota que —según el *Tikkun Ra* en la Kabbalah— alguna vez había contenido la Luz Divina y cuyo arreglo era deber y responsabilidad de los hombres a los que Dios daba espacio y tiempo para que consiguiesen iluminarse en las sombras. Todo el espacio y todo el tiempo del mundo y del universo.

Pero *esos* fragmentos no eran como *estos* fragmentos cuyo único y difuso e instantáneo objetivo era, en la Era del Ya, el de seguir alentando el deseo de seguir deseando fragmentos.

... Y LA ERA DE LA ESPERA

Recuerda que antes, entonces, en su infancia —durante los últimos años de la Era de la Espera—, se soñaba despierto tanto más que ahora, cuando se insomnio dormido iluminado por la luz azulada de pantallas.

Porque entonces todo se hacía esperar.

Todo demoraba más en llegar.

Y era bueno que así fuese, porque —ya se dijo— en esa espera había tiempo para desear. Había más tiempo para concentrarse y reflexionar acerca de cada uno de esos deseos. Había más tiempo para inventar y soñar y recordar todo aquello que no podía olvidarse pero a lo que la potencia del deseo perfeccionaba y volvía aún más deseable.

Los deseos se resistían más pero eran más resistentes.

Los deseos eran más duraderos.

Los deseos —de nuevo— demoraban más en hacerse realidad durante la Era de la Espera, pero se esperaba que se hiciesen realidad con mayor deseo.

Los deseos eran más deseables.

Los deseos eran como dagas que se desenvainaban buscando donde clavarse.

A recordar y afilar y a clavar:

† Esa «aventura imaginaria» de Superman donde revelaba su identidad humana o se retiraba cansado de salvar una y otra vez a la humanidad o se casaba con la cansadora Lois Lane.

† Ese juguete en la juguetería que siempre podía venderse antes del propio cumpleaños o de que se ahorrara el dinero suficiente para comprarlo y que, luego, difícilmente volvía a estar ahí; porque por entonces nunca había mucho de cada cosa. Todo era exclusivo más por carencia que por marketing, pero era exclusivo al fin, y lo era de verdad. Juguetes como esos modelos para armar, importados, de los monstruos de la Universal, marca Aurora. Y que eran tanto más atractivos en piezas sueltas y recién desenchajadas de sus cajas: antes, mejor y perfectamente fragmentados que después, imperfectamente ensamblados (en especial las contadas partes fosforescentes: las manos y las garras y los colmillos y los rostros, que eran anunciados con tipografía sanguínea y chorreante con un «Glow In the Dark!»).

† Ese *otro* juguete.

EL JUGUETE.

Suyo para siempre.

Y, así, la felicidad extática de sostener en sus manos ese muñeco a cuerda de hojalata con sombrero y maleta.

Y qué importaba que en lugar de ir hacia delante ese hombrecito viajero fuese hacia atrás. Porque lo que en realidad importaba era que a ese muñeco su malfuncionamiento lo hacía único de verdad. Y que, de espaldas, había ido hacia él y nada más que hacia él, esperándolo en los bordes de la mesa para evitar que cayese al abismo, protegiéndolo como si él, pequeño, fuese uno de esos dioses gigantes en los films de Ray Harryhausen con Jasón o con Simbad.

† Esas voces (las de sus abuelos, lejos de casa, al sur, en vacaciones, en Canciones Tristes) dando la orden más obedecible de todas: ordenando por las mañanas que Penélope y él saliesen a jugar. Jugar afuera. En ese afuera al que los niños que vivían el resto del año en la ciudad difícilmente accedían a no ser en trayectos breves y controlados, como yendo de la cama al living. Y sus abuelos dictaminando generosos el que Penélope y él (con sándwiches y termos en sus mochilas) no volviesen sino hasta la hora del almuerzo. Y después —luego de una siesta cuya principal función era la de desear que esa siesta pasase pronto— otra vez «salir afuera». Hasta la hora de cenar (aunque, de tanto en tanto, Penélope sí «las usaba» a esas siestas, ella se dormía en ellas y, en su recuerdo, su ya inmensa pequeña hermana era tan parecida a una de esas niñas de Balthus soñando con que sueñan con ellas). Y así, correr hasta ese bosque y a ese punto en que el sendero se dividía en dos caminos: a la derecha el que conducía a ese palazzo importado piedra a piedra desde Venecia y reconstruido allí y en el que habitaba una «vieja loca más loca que vieja» conviviendo con cientos de gallinas a las que vestía con sedosos trajecitos de muñeca; a la izquierda, la casa abandonada de aquel caudillo local, el doctor Carlitos Cisneros, quien una mañana se había subido a un aeroplano amarillo desde el que lanzó cientos de copias de un libro escrito por él y de edición privada en el que contaba todos los secretos más inmencionables del lugar (no auto-ficción sino avión-ficción con oraciones largas y enrevesadas y todo el tiempo como si le estuviese «contando todo a una tal Odetta»). Y dicen los que lo vieron volar que, una vez ligero de carga, Carlitos Cisneros dio unas piruetas en el aire, escribió «The End» en humeante blanco sobre azul, y ya nunca más se volvió a saber de él.

O si no llegar hasta la playa bajo un sol que parecía nunca salir y nunca ponerse, siempre ahí. Y descubrir en las orillas las cosas que se arrojaban desde los barcos o que llegaban desde una isla desierta (un verano él no dejó de recoger botellas con mensajes dentro que se leían como si fueran los capítulos de una novela por entregas, la historia de un local anónimo que sólo soñaba con naufragar y que Penélope y él intentaron identificar a la vez que lo reescribían y añadían datos e

hipótesis sobre su identidad sospechando que, en realidad, todo eso no podía ser sino uno de los típicos juegos de Tío Hey Walrus). Y, una mañana de viento, el acontecimiento sin antecedentes de una ballena que se quedó ahí, varada y cantando, hasta morir. Ballena que, con el paso de los días, fue picoteada por gaviotas y atenazada por cangrejos hasta que, hinchada por los gases de su putrefacción, acabó explotando cuando un curioso se acercó demasiado y encendió a su lado un cigarrillo y el sonido y el olor se olieron y se escucharon desde todas partes.

Y, entonces, el tiempo estirándose como quien se despereza y la teoría y la práctica de que la infancia debía transcurrir afuera, sí; porque el futuro ya traería demasiados interiores en trabajos y parejas y vida interior.

† Esas películas favoritas a las que —de nuevo, insistía una y otra vez en ello— había que esperar mucho para que se repitiesen en la televisión o se reestrenasen en los cines. En esas salas inmensas donde casi nada ocurría que fuese apto para niños de mediana edad salvo el constante *replay* de clásicos animados de la Disney en copias cada vez más estropeadas y, sí, fragmentadas. Películas con rayas, saltos de escena y la ocasional y regocijante (gritos y risas de niños en la oscuridad) combustión espontánea del celuloide mientras él hacía memoria e insertaba y proyectaba en su mente la parte que faltaba o la parte que hubiese deseado estuviera justo ahí, entre los paréntesis de esa ardiente pausa elíptica: Mary Poppins picoteada por pingüinos o algo así. Porque los proyectores domésticos eran un lujo y las copias de films eran muy pocas y muy costosas. Y ni siquiera existía el VHS y mucho menos la posibilidad de teclear un film on line y verlo en el acto. Entonces, deseando tanto volver a verlas, esperando su retorno, se imaginaban las películas. Se las soñaba despierto. Se las corregía y se las aumentaba y se las mejoraba. Y así, de ese modo —contando los meses o años que faltaban para volver a verlas— se aprendía subliminalmente a contar. A narrar. Y, a partir de esas versiones imprecisas pero propias, se acababa alcanzando un sonido privado y una visión propia.

Y así también (ventajas de la sequía y escasez de lo infantil/juvenil, que impulsaba a salir en busca de playas adultas más pronto que ahora, donde todos parecen atrapados hasta al menos su primer divorcio en un loop Marvel/DC/*Star Wars* y deseando obedecer al mal hijo y, como él, parricida Kylo Ren cuando ordena un «Deja morir al pasado... Mátalo, de ser necesario») desarrollando antes un estilo personal e inimitable donde no cabían inconcebibles pero tan ciertas infamias. Como la animada y desanimante *The Emoji Movie*. La comenzó a ver por pura y malsana curiosidad en uno de sus últimos aviones. Y en los primeros minutos de ese espanto ya se hablaba, eufóricamente, de los emojis —que, por supuesto, ya contaban con su inevitable día del— como «la invención más importante en la historia de la comunicación» para «tiempos en los que ya nadie tenía tiempo o concentración para tipear *palabras de verdad*». Y entonces él no pudo encontrar la respuesta al preguntarse si así acabaría todo; si millones de años de evolución y

esfuerzo para pasar del bisonte pintado en una cueva a las líneas letradas de los diversos alfabetos iban a acabar así: con figuras de frutas y hortalizas equivaliendo a órganos sexuales y culos y tetas.

Y, sí, ya había una de esas siempre desconcertantes investigaciones científicas que demostraba que los emojis «alteraban el cerebro de sus usuarios» porque éstos nunca estaban del todo seguros de sus significados y de si eran «irónicos o sinceros» en sus expresiones. Y —viendo y oyendo eso— él salió de allí, de esa película que transcurría en un lugar llamado Textópolis. Y se desajustó el cinturón de seguridad y fue al baño a vomitar impulsado por el temor a que a algún guionista ocurrente ya se le hubiese despertado su sueño de escribir la próxima Great American Emoji Novel. Y que se las hubiese arreglado para insertar en ese despropósito lo que alguna vez le arrojó IKEA a la cara como si se tratase de un hueso o un montón de mierda: «Hey, viejo, ¿a que no sabes lo que una vez dijo tu adorado Nabokov en una entrevista? Una vez le preguntaron en qué sitio se colocaba él entre los escritores vivos. Y Vladimiritito respondió: “A menudo pienso que debería existir un signo tipográfico para la sonrisa... una especie de signo cóncavo, un corchete redondeado boca arriba, que ahora me gustaría trazar como respuesta a su pregunta”. ¿A qué signo te parece que se refería el Viejo, viejo? A mí me suena demasiado parecido a un emoji, ¿no?».

Por suerte nada acerca de las virtudes de los emojis se discutía cuando él era niño. No había películas que apenas disimulasen su condición de propagandas subliminales de smart-phones tontos o de apps desaplicadas. Las películas que él vio en su infancia podían haber sido pensadas para hacer dinero, sí. Pero también para hacer más ricos a los espectadores. Y, por falta de material infantil, tantas otras (aquél era un mundo para adultos y no infantilizado como el de ahora y en el que los niños eran expuestos sin problemas a films como *The Poseidon Adventure* con su mundo patas arriba y sus muertes terribles y sus crisis de fe) se habían convertido en películas-adultas-para-niños-de-su-generación-y-situación (y porque sus padres intelectuales necesitaban de algunas horas donde depositarlos mientras ellos se iban a liberar pueblos oprimidos o a traicionar amistades o a flotar por el espacio). Le había pasado a él con *Citizen Kane* o con *The Third Man* (recuerda que en una de sus giras, en un instituto hispánico de Viena, había conocido a un anciano, Herbert Halbick, quien alguna vez había sido ese niño de tres años gritándole en esa película a un aterrizado Joseph Cotten y quien le confesó, casi avergonzado, no recordar absolutamente nada de la filmación y que, cada vez que pasaban la película en la televisión y se veía allí, era como contemplar a «un fantasma de mí mismo»; y entonces él pensó en que, sí, pocas cosas dan más miedo que la súbita materialización del niño que alguna vez se fue y que se ha ido). O con *Lawrence of Arabia*. O con, claro, *2001: A Space Odyssey* (y, ah, una de las últimas cosas que hizo con el hijo de Penélope, con Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado, fue el llevarlo a ver un reestreno conmemorativo de *2001: A Space Odyssey* y ya se acordará de recordar eso más

adelante, seguro). Películas que entonces no solían pasarse por televisión (y si alguna vez lo hacían eran atomizadas por infinitas propagandas o con recortes varios por su duración excesiva) pero que, al menos, se programaban un par de veces al año en la cinemateca. En esa sala en las alturas, en el noveno piso de otro centro cultural. Lugar al que Penélope y él regresaban una y otra vez mientras sus pequeños compañeros de colegio preferían documentales submarinos o animales parlantes o comedias con gendarmes y rabinos franceses o cowboys italianos con falsos nombres norteamericanos o nacionales comandos militares de su hoy inexistente país de origen adoctrinando a los niños en el orden y en el respeto por las instituciones y, sí, por entonces no se podía hacer mucho más que ver películas.

Entonces, allí, Penélope y él se subían al ascensor rodeados por adultos que los miraban sin entender muy bien qué hacían ahí esos dos. Y ellos, para desconcertarlos aún más, se decían el uno a la otra o la otra al uno spoiled y spoilers, en voz alta y aguda cosas del tipo «Esta vez tengo que reconocer que tu disfraz de niño es formidable» o «A la salida no tenemos que olvidarnos de ir a pedir comida a la iglesia» o «Rosebud es el trineo» o «Harry Lime está vivo» o «HAL está loca» o «Más le vale a Mr. Memory [inspirado en una persona real conocida como William James Maurice Bottle y cuyo nombre artístico era Datas y quien tenía el poder de no olvidar nada de lo que leía y que al morir vendió su cerebro por 2.000 libras] no responder a la pregunta de qué son Los 39 Escalones» o «Acuérdate de tomar tu medicina contra el cáncer» o «Ya verás: aquí arriba nunca podrán encontrarnos nuestros perseguidores intergalácticos de Urkh 24».

Así que entonces —pequeños pero sintiéndose cada vez más grandes viendo de nuevo esas grandes películas— Penélope y él las miraban fijo, para recordarlas más y mejor, para olvidarlas peor y menos, para redirigirlas y recompagnarlas, para releerlas a su imagen y semejanza.

COLLAGE Y (DES)CONCENTRACIÓN

Recuerda que, por supuesto, no recordaba a esas películas completas o por completo.

Recordaba escenas, momentos, fragmentos, instantes.

Y a veces se le mezclaban entre sí y un simio en el centro de una tormenta de arena conmovido por la súbita aparición de un trineo mientras sonaba una punzante música de cítara o algo así y todo eso.

Y en el colegio —en el colegio primario, donde uno era por primera vez expuesto a conocimientos de manera fraccionada, a partes sencillas de materias complejas, a sus piezas básicas— antes de enseñarte a dibujar te enseñaban a recortar y a pegar.

Collage, sí.

Y cómo les gustaba decir esa palabra francesa allí, en el aula. Empuñando tijeras y pomos con pegamento blanco y viscoso y pequeñas láminas cuadradas de colores entre las cuales su variedad metalizada se les hacía como futurística y páginas sueltas de revistas (páginas que a veces incluían fotos de sus padres y, ah, la felicidad inconfesable pero súbitamente estimulada y autorizada por sus maestros de desmembrarlos a ambos, de hacerlos pedazos a tijeretazos). Y, supone, de haber resultado en un asesino en serie (una de esas bestias perfectas e inatrapables a los que finalmente capturaban por algo tan tonto como saltarse un semáforo en rojo), esos collages suyos (madre con piernas a la altura de sus orejas, padre con cabeza bajo el brazo, velero al que se le habían adosado las llamas extirpadas a la foto de un incendio forestal) habrían sido rescatados en bolsas de plástico marca EVIDENCE para su estudio por psiquiatras y expertos en comportamiento criminal Made in Quantico.

Collage era, sí, la palabra mágica y la contraseña y el *Córtate*, *Sésamo* y el *Pegacadabra*.

Y el pronunciarla les hacía sentirse artistas, extranjeros, cosmopolitas, lejanos y hasta invasores y conquistadores y todopoderosos y científicos locos a la busca de alguna lógica en todo eso que (des)armaban y (re) fijaban bajo la mirada permisiva de la Maestra de Actividades Artísticas. Maestra que por un rato y a diferencia de todas las otras maestras de todas las otras asignaturas, sí, dejaba hacer sin imponer límites geográficos ni reglas sintácticas ni fórmulas matemáticas ni fechas patrias.

El collage era una autorización a romper con todo, un vale todo como premio.

El collage donde todos eran hijos dilectos del caos que precedía a la inauguración de un nuevo mundo y propio y personal y pegaban y unían los fragmentos presionando sobre una cartulina con la yema de los dedos.

El collage era algo tan nada-más-de-cada-uno-de-ellos como lo eran sus huellas digitales o los copos de nieve (aunque no hace mucho había leído sobre hallazgos recientes que comenzaban a admitir la posibilidad de que —ante la por fin admitida imposibilidad de elaborar un censo total y definitivo en el tiempo y el espacio, entre el ayer y el hoy y el mañana— existiesen huellas digitales y pupilas parcialmente idénticas en personas distintas; como si éstas estuviesen compuestas por partes de dedos, partes de ojos, como en un collage, sí. O tal vez lo que sucedía era que trazos y colores y formas de huellas y pupilas y copos eran reciclados y volvían a estar disponibles para el futuro, cuando se readjudicaban, cuando sus portadores morían y ya no tocaban o se cerraban o se derretían).

El collage era hacer pedazos algo ajeno (y, en ocasiones, arrancarle fragmentos y epígrafes y citas a ciegas o a reconocer cuando se las veía).

El collage era hacer algo propio a partir de pedazos de otros.

El collage era destruir creando.

El collage que eran los libros mixtos y simultáneos de los tralfamadorianos en *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut y «los millones de actos deleitables o atroces» ocupando todos «el mismo punto, sin superposición y sin transparencia» en «El Aleph» de Jorge Luis Borges.

El collage era fusionar: verbo tan sci-fi en esos tiempos en los que la idea del futuro todavía existía como algo autónomo e inalcanzable y no había sido, sí, fusionado por/con un presente que ya era futurista en una especie de collage atemporal donde también cabía lo retro y lo vintage pero siempre como recortes del aquí y del ahora.

El collage era la abolición de lo histórico a la vez que lo potenciaba mezclando épocas y estilos (y se acuerda de uno que él hizo entonces y que aún conserva: el cuadro *Rooms by the Sea* de Edward Hopper con, *collageada* allí, la gran ola de Kanagawa pintada por Katsushika Hokusai entrando por esa puerta entreabierta y ¡*MB 10!* con la calificada y calificadora letra de su inventada y soñada y recordada siempre con mayúsculas Maestra de Actividades Artísticas. Maestra quien no demoraría en «desaparecer» junto a sus padres pero quien reaparecería, onírica, en su primer collage húmedo: él cayendo entre las piernas abiertas de ella para despertarse con el pantalón de su pijama mojado con algo que le recordaba tanto al pegamento con el que hacía sus collages).

El collage que era antepasado noble y artesanal del bastardo e industrial Photoshop.

El collage que —aunque originalmente fuese Made in China milenaria— era el pariente moderno y francés del cut-up.

El collage que había sido, a principios de ese siglo, el modus operandi favorecido por los surrealistas pero que a él, en verdad, le parecía la mejor representación posible de su realidad fragmentada.

El collage que a él le parecía hiperrealista.

El collage según lo entendía Robert Rauschenberg, pop antes del pop, para sus *combines* y *gluts* mientras borraba (*eliminar suprimir borrar tachar cancelar anular obliterar*) un dibujo de Willem de Kooning y titularlo, en 1953, *Erased de Kooning Drawing*.

El collage en todas esas películas de los '60s y '70s (en especial *2001: A Space Odyssey*, que era un collage en sí misma: tres partes distintas para acabar montando una historia).

El collage que era la técnica utilizada por The Beatles para las portadas de *Revolver* y *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* y para el póster interno con fotos sueltas y letras dispersas de *The Beatles* y para grabar/armar canciones-en-fragmentos como «A Day in the Life» y «You Know My Name» y «Happiness is a Warm Gun» y «Revolution 9» y el medley de despedida en el lado B de *Abbey Road*. Y, ah, todas esas voces y ruidos y ladridos y risas y despertadores y, argh, todas esas malditas conversaciones telefónicas en los discos de Pink Floyd: esa banda extáticamente infeliz con todo aquello que se dedicaba a hacer y siempre a la caza del sonido triunfal de la frustración absoluta con su entorno.

El collage que era el sonido resultante de todas esas *four-track machines* con las que se grababan los mejores discos durante su infancia. Cuatro canales para inventar y soñar y recordar y un último canal donde fundirlo todo como si fuesen el pasado y el presente y el futuro y la resultante atemporal del mezclar y remezclar todo el tiempo.

El collage que para su admirado y fragmentador Donald Barthelme (quien también consideraba al *Rubber Cement* «la invención más genial jamás iluminada por el ser humano en toda su historia» y quien escribió varios cuentos a base de pegar pedazos de figuras diferentes) era «el principio central de toda forma artística en cualquier forma en todo el siglo XX» y «cuya función era la de alcanzar una nueva realidad» a partir de elementos dispersos consiguiendo, si tiene y se tiene éxito, ser algo en sí mismo: «An Itself». Una representación cabal de «la ansiedad como principio central de toda forma artística, etc., etc.», para así acabar asumiendo que «el objetivo de toda literatura era la creación de un extraño objeto cubierto con piel que te rompa el corazón». Y que por eso, cuando los más tradicionales «exigieron más estructura», para conformarlos y cerrarles la boca, «fuimos al cobertizo del fondo y sacamos algunos enormes cuatro por cuatro peludos y lo pusimos en su sitio a fuerza de clavos para rieles de ferrocarril».

El collage era esa técnica que, según el poeta insomne Charles Simic (uno de los pocos poetas a los que él *entendía* y quien alguna vez explicó que escribía a ciegas y con la luz apagada para no despertar a su esposa y así, a la mañana siguiente, poder maravillarse ante las múltiples posibilidades que se le ofrecían para atar a esos versos sueltos), era «el arte de recombinar fragmentos de imágenes preexistentes para acabar formando una nueva imagen» constituyendo, también para él, «la innovación artística más importante del siglo XX».

El collage como disciplina fragmentada y filosófica a la que se aludía en una de las ardientes

páginas de *Ada, or Ardor* que él había hecho arder: «Aquella filosofía presentaba la vida del ser humano como compuesta por cierto número de elementos, o “cosas”, clasificadas y jerarquizadas: las “cosas verdaderas”, poco frecuentes, y de un valor inestimable; las simples “cosas”, que formaban el tejido rutinario de la vida; y las “cosas fantasmas”, también llamadas “nieblas”, como la fiebre, el dolor de muelas, las horribles decepciones, la muerte. Si tres o cuatro “cosas” acontecían simultáneamente, formaban una “torre”, y si se sucedían de manera inmediata, constituían un “puente”. Las “torres verdaderas” y los “puentes verdaderos” integraban la sustancia gozosa de la vida, y cuando las torres se presentaban en serie uno llegaba a experimentar el éxtasis supremo; pero esto no sucedía casi nunca. En determinadas circunstancias, y a una cierta luz, una simple “cosa” podía parecer, e incluso llegar a ser, una “cosa verdadera”. Y también, al contrario, podía coagularse en “niebla” fétida. Cuando la alegría y la ausencia de alegría formaban una mezcla (bien simultáneamente, bien escalonada en la pendiente de la duración), el resultado era una “torre en ruinas” o un “puente roto”».

El collage que era su estilo y su nabokoviana «cierta creatividad».

El collage que era, en lo personal, su seña de identidad. Su cosa real y su estandarte flameando sobre torres en ruinas y puentes rotos asediados por nieblas fétidas y cosas fantasmas.

El collage que era en sus libros —y muy especialmente en *La Historia Imposible*— el vínculo directo y familiar y cercano con el *cut and paste* y con el *copy and insert*.

El collage que era la manera en la que él trabajaba la memoria y el método para ensamblar toda una vida, la suya pero como si fuese de otro. Descubriendo, en perspectiva y mirando hacia atrás, todas esas conexiones y líneas. Uniendo a un fragmento con otro en los que no se había reparado al unir los diferentes pedazos. Así, de pronto, aquella mujer tenía rostro de sol y esa casa vivía bajo el agua. Y en algún momento —como él había escrito en uno de sus libros por los tiempos en los que escribía libros, en los tiempos en los que se acordaba de cómo escribir un libro, de cómo empezarlo y continuarlo y terminarlo— se comprendía que «La memoria, después de todo, es la experiencia, y lo importante no es lo que le pasa a uno sino lo que uno hace con lo que le pasa» y *cut y paste. Y save.*

El collage que era peligroso si no se lo utilizaba con precaución y responsabilidad y recién luego de un arduo entrenamiento previo en el conocimiento completo de todo aquello que se recortaba.

El collage que era como acelerar partículas e interconectar células por el solo placer de colisionarlas.

El collage que era, para él, algo tan enumerable y enlistable como el desierto: esa paisajística página en blanco a la que pegarle tantas cosas sueltas y de pronto juntas e inseparables.

El collage que era, también, al haberse vuelto indomable e imposible de mantener acorralado; con esa manera y esos hábitos que —él no podía sospecharlo entonces, empuñando su tijera de

punta roma y apta y segura para niños— acabarían pegándose y pegoteándose desprolija e irracionalmente como la actitud formal más característica del fin de un milenio y del principio de otro: *zapping*, *sampling*, *remixing*, *linking*, *surfing on line* y, finalmente, *way of life* e hiperactivo pero paralizante Trastorno por Déficit de Atención.

El collage que, ahora, ya no era para él la búsqueda y concentración del todo sino la dispersión y el extravío de todo.

El collage que era algo muy similar a lo que él había sentido aquella mañana en aquella playa de su infancia, cuando casi se ahoga y de pronto —como si le hubiesen pegado encima un par de pedazos de futurístico papel metalizado— él supo y pudo, por unos minutos, leer y escribir y comprender.

Así, a seguir creyendo en seguir creando.

Así, comprenderlo (o no comprenderlo) todo a través de astillas y esquirlas y fracciones y detalles sin tiempo para contemplar la totalidad de algo.

Así, el sosiego contemplativo y reflexivo del todo-para-uno (durante su infancia en la que no había pantallas en las que el universo estaba al alcance no de la mano sino en la punta de un dedo, el movimiento necesario estaba en el hombro, y el collage y su práctica era encimar y ensimismamiento absoluto) se había convertido en los últimos tiempos en el espasmo parpadeante e insensato del todo-para-todos. En la desconcentración total. En lo creativo como apenas recreativo. En lo original como copia. En la admisión de la incapacidad por fijar la atención en algo durante demasiado tiempo con, sí, de nuevo, ese dedo metido en los ojos.

Y fue así como —despegándose de las páginas— la lentitud de los años devino en la velocidad de los añicos.

TENER FUTURO (Y NO TENERLO)

Recuerda que entonces, en su infancia, él ya percibía que había algo *raro* en todo *eso*. En lo de — generacionalmente— habitar la última de las infancias futurísticas (porque pronto el futuro sería parte inseparable del presente; pronto el futuro sería nada más y más o menos que la próxima noche de cada día o, como mucho, el siguiente fin de semana o, a más tardar, el siguiente y tan deseado modelo de teléfono móvil).

Así, su infancia y la de sus contemporáneos como la última de las infancias donde todo el porvenir estaba por venir. Infancia con imaginadas computadoras colosales y planetas siempre habitados por aliens tentaculares y mujeres hermosísimas en trajes tan ajustados y cruces interdimensionales y relojes de pulsera con pantallas para conversar con seres queridos y discutir con adorados archienemigos. Infancia en la que los avances tecnológicos tenían algo de imperfecto y primitivo y como de ultratumba y donde se proyectaba desde hacía meses un delirante documental titulado *Recuerdos del futuro* asegurando que los dioses de antiguas civilizaciones habían sido astronautas extraterrestres haciendo algo así como turismo religioso en la Tierra.

Y, ah, de este lado de esa gran pantalla blanca, toda esa tecnología doméstica e instantáneamente primitiva: el *clac-clac-clac* como de calavera sonriente de las primeras máquinas de escribir eléctricas no llegando a suplantarlo/olvidarlo al *clickety-clack* de las máquinas de escribir acústicas; los colores saturados o desvaídos en los televisores de última generación y extranjeros (y ese tono tan extraño de las pálidas películas de los '60s y de los '70s); los walkie-talkies que dejaban de *talkie* si se *walkie* demasiado lejos; las fotografías marca Polaroid (esas que la gente sacudía pensando, vaya uno a saber por qué, que así aceleraba su revelado) donde todos tenían el aspecto de cadáveres recién embalsamados y con pupilas rojo nosferatu.

Y los pocos juguetes a pila y los muchos juguetes a sangre o a cuerda con llave de metal.

Juguetes como el suyo.

Juguetes como EL JUGUETE.

Y el espacio siempre exterior e infinito e inexplorado pero a explorar.

Y las supuestas y cada vez más numerosas pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas de las que les hablaba todo el tiempo esa nena tan fea con nombre de vieja: Hilda, la hija de unos amigos de sus padres, que también eran modelos y que a veces venían de visita, esa nena horrible que nunca soltaba ese apestoso y sucio almohadón con forma de globo terráqueo mientras decía cosas como «Roswell» y «Área-51» y «Planicie Banderita» (y con el tiempo él leyó un

cuento de ese escritor también nacido en su hoy inexistente país de origen y al que solía ver conversando con Enrique Vila-Matas; y lo cierto es que el cuento no estaba nada mal; y en ese cuento aparecía Hilda o alguien muy parecida a Hilda, a su Hilda; y entonces era cuando él empezaba a preocuparse y pensar en cosas como dimensiones alternativas y bucles espacio-temporales y todo eso y todas esas cosas a las que se refería el futurismo de su pasado).

Y por entonces todos mirando todo el tiempo a la paradoja de un cielo antiguo con los mismos ojos de los antiguos. Porque ningún maestro de ciencias naturales primarias se atrevería a enseñarlo. Y no se lo sabría sino hasta las primeras grandes frustraciones y desilusiones de su adolescencia (coincidiendo con el aterrizaje del insoportable Carl Sagan y sus jerseys de cuello alto quien, nada es casual, le había caído muy pero que muy mal a Stanley Kubrick mientras preparaba el rodaje de *2001: A Space Odyssey*) el que buena parte de lo que se veía allí desde la Tierra ya no podía ver nada: porque todo eso ahí arriba ya no parpadeaba y sus ojos se habían cerrado aunque los mundos siguiesen andando. Buena parte de todo eso iluminando en el espacio era luz fantasma de estrellas muertas, eran cosas que ya no estaban allí y que eran ahora inventos y sueños y recuerdos.

El cielo estaba lleno de inolvidables cosas muertas y era por eso que los muertos iban al cielo. Sí, en el fondo, el cielo al que se identificaba automáticamente con lo que vendría no era otra cosa que lo que ya había tenido lugar y que ya no tenía sitio ahí arriba.

Así, el espacio exterior no era muy diferente a la memoria interior. El espacio exterior era ahora, en realidad, también, el siempre interno pasado.

Ahora, décadas después, apenas la paradoja de que lo más futurístico jamás emprendido y realizado por el ser humano ya había sucedido hacía más de medio siglo, en el cenit de su infancia futurística: el ir a la Luna y el volver de la Luna.

Y ya no se volvía a ir a la Luna aunque, paradójicamente, cualquier teléfono móvil de hoy tuviese una tecnología varias veces más sofisticada que la del *Apollo II*. Porque ya a la altura del *Apollo 12* —apenas una posta después del más grande de los éxitos en la carrera espacial— la gente estaba cansada de mirar hacia arriba y sólo recuperó algo de interés con el infortunado número 13, cuando cupo la posibilidad (finalmente fallida) de que su tripulación muriese desorbitada. Pero, enseguida, de nuevo, incluso los últimos astronautas del programa transmitían a la Tierra cosas como «¿Que cómo nos va? Bueno, todo esto es muy aburrido». Y, claro, lo del *Challenger* y lo del *Columbia* había sido inesperado, sí, pero no podía considerárselo muy divertido.

Eso era lo que había pasado con el qué será o con lo que sería: el futurismo estaba cada vez más lejos y atrás. Y hasta las fotos del horizonte de Manhattan incluyendo aún a las torres del World Trade Center parecían hoy más por venir que en el ayer (y él siempre se había preguntado cómo, a la hora de la reconstrucción, no se había vuelto a levantar un World Trade Center

exactamente igual al original o, como mucho, con un piso más de altura para así, con la recuperación palpable de su memoria, no acabar con el recuerdo del atentado y de la caída de las torres pero sí con algo inolvidable para los terroristas).

Y, quién sabe, si los extraterrestres mirasen a la Tierra desde otro planeta como si se tratase de un ocurrente y desastroso show televisivo tal vez, también, prefiriesen revisar episodios viejos de su serie favorita: *reruns* de pasadas temporadas donde aún se leía en libros desenchufados a la luz de las velas y el aire era más limpio y claro y los teléfonos sonaban pocas veces al día y había que acudir a su llamado (uno tenía que ir hasta el teléfono, corriendo, porque afortunadamente el teléfono no caminaba ni dormía ni viajaba con uno) como si se tratase del llanto de un bebé con cuna y habitación propia y no el de un engendro que no deja de aullar y al que había que llevar siempre encima y en mano. Peores efectos especiales antes, sí; pero tanto mejores sentimientos que después, que ahora mismo.

Y pensar en eso le hizo pensar —hace pocos días, volando en otro avión— en una posible idea para una novela no *de* ciencia-ficción pero sí *con* ciencia-ficción. Una novela con un melancólico extraterrestre sintonizando a la Tierra y con muchos copos de nieve, todos diferentes como huellas digitales (y, de nuevo, él de niño ya se había preguntado cómo había podido llegarse a la seguridad de huellas digitales únicas: ¿se habían comparado todas, incluidas las de los muertos desde el principio de la Historia?, lo mismo con los copos de nieve: ¿cómo podían asegurar algo así, que no había dos iguales?, sobre todo cuando alguien le había contado que los copos de nieve artificial eran todos iguales, circulares y no hexagonales, y que por eso algunos patinadores eran muy buenos sobre nieve natural pero no lo eran tanto sobre nieve falsa y viceversa). Y en esa posible novela mencionar al 11 de septiembre de 2001 y a dos jóvenes enamorados bajo la nieve pero —a diferencia de lo que sucedía en ese cuento que le hubiese gustado tanto escribir— ni cantando ni muriendo. Y, claro, ahí —contemplándolos desde una ventana— él podría insertar una nueva variación de Ella y... Y se dice a sí mismo que por qué no habrá obedecido a ese impulso primario —ya sentido en su infancia, luego de ver por primera vez *2001: A Space Odyssey*— y por qué no habría optado por convertirse en un escritor de ciencia-ficción (y así conformar y hacer felices a todos aquellos androides poco desarrollados y vagando por ferias y festivales que cuando le preguntaban «de qué eran» sus libros y él respondía «Ficción» de inmediato le repreguntaban: «¿Ciencia-Ficción?»). Un escritor «de género». Feliz y seguro entre los límites claros y precisos del modelo escogido. Esa ciencia-ficción, no la futurística ni space-operística, que a él nunca le había interesado demasiado, sino la clásica, la derivada de la primera, de la de Verne y de Wells. La que transcurría siempre en el presente y funcionaba como un agujero negro atrayendo a la luz del mañana hacia el aquí, ya. La ciencia-ficción a la que no le preocupaba tanto proyectarse hacia delante —reflejo que se había vuelto aún más automático con el florecimiento de hongos atómicos y el incremento de postales postapocalípticas— sino acelerar a lo actual con

la ayuda de algunos personajes literalmente adelantados y a menudo locos. La ciencia-ficción que, paradójicamente, autorizaba a un vale todo (el futuro como página en blanco) a la vez que exigía una obediencia absoluta a la tradición. Y la ciencia-ficción era una literatura no *de ideas* sino *de idea*: bastaba con tener una y que fuese buena y original para construir sobre ella un libro o una saga de veinticinco volúmenes y ser querido y enriquecido por fans que jamás le abandonarían luego de su primer libro y quienes le acompañarían para siempre, hasta el infinito y más allá. Lectores tanto más preocupados por que se les detallara a la perfección la composición exacta de la atmósfera del planeta Urkh 24 que por las difusas órbitas y vacíos absolutos del rito del leer y escribir.

Porque, después de todo, de *eso* trataban sus libros: de la inexacta ciencia no-ficción del leer y escribir (pero aun así disciplina cada vez más alien); de otra forma de viajes interplanetarios y mutaciones cósmicas y cruces interdimensionales, pero con tecnología mucho más sutil y difícil de describir. Cuánto más feliz sería en todo sentido si él se hubiese abrazado a alguna idea de esas (marcianos, máquinas del tiempo, robots enloquecidos, utopías y distopías y entropías; asuntos, además, mucho más adaptables y filmables y fáciles de ilustrar con colores brillantes y engeguedoras onomatopeyas) donde sólo había que seguir los pasos a seguir ensayando variaciones alrededor de un puñado de arias clara y firmemente compuestas y preestablecidas.

Pero, ahora, ni eso. Y ese impulso y esa excitación por contactar con seres de otras galaxias en una posible novela le duraron poco (aunque fue bastante más que el tiempo que alguna vez había dedicado a una posible sinopsis para serie de t.v. con cómico de club fantasma de nombre Stan a titularse *STANd*. O aquello otro con zombis que no avanzó más allá de un título: *Los Malviviientes*; y no estaba siquiera seguro de si se trataba de un buen título o de un/otro chiste malo). Y hasta un nombre para antihéroe que le parecía gracioso: Charlie Surf. Fueron, en cualquier caso, menos segundos que los que se dedicaban a la más regresiva de las cuentas o apenas más de los que demora en estallar un transbordador espacial recién lanzado.

Prefería —o se engañaba con que prefería eso no teniendo otra opción— estar en la Luna.

En la Luna de su infancia, en su cuarto no menguante pero sí pequeño, en la Luna tan creciente de entonces. Concentrándose en ese mareante océano ahí fuera —en la inmensa noche en la inmensidad de la noche— al que se pretendía negar. Pensando infantilmente —y mientras sus padres lo miraban raro y triste cada vez que certificaban un nuevo centímetro en su estatura— en todo ese tiempo por delante y en todo ese tan poco tiempo por detrás pero, aun así, aumentando sin pausa su nivel, como una bañera llenándose lentamente hasta los bordes y que, tarde o temprano, sería vaciada de agua sucia y acumulada llevándose partículas de su cuerpo por las cañerías primero hacia el río y luego hasta el mar.

Y sí: había algo raro en el que por entonces, cuando los amiguitos aullaban el «Feliz Cumpleaños» en la cara, en realidad estuviesen festejando —científica y exactamente,

matemáticamente— no el año que comenzaba sino el año que terminaba. Se celebraba el ayer y no el mañana. Se había cumplido uno pero se deseaba que se los cumpliera junto a todos los que ya se habían cumplido. Se felicitaba por haber hecho otra muesca en la culata de la mortal pistola de la vida y no por apuntar y disparar a los nuevos blancos y a dar en sus centros. Y se obligaba al festejado a pensar no en deseos para el mañana sino en promesas que no se habían respetado aún. O promesas que ya se escondían, rotas, bajo sillones y alfombras y detrás de puertas que ya no volverían a abrirse. Puertas blindadas a no ser que se las violase a solas y a oscuras, alumbrándose con la ayuda no del todo eficaz de candelabros a los que costaba tanto sostener y que tampoco era que iluminasen mucho más allá de unos pasos por delante o por detrás; como en esa película en la que Drácula parecía más un cantante de tangos que un vampiro.

Y cuando no se cantaba eso de «que los cumplas feliz» —como admitiendo la posibilidad de que *también* se pudiese cumplirlos triste— todos se arrancaban (lo había escuchado por primera vez en la fiesta de un amiguito importado y al que, como a Penélope, mucho tiempo después usurpó sin pedir permiso para aquella novela por encargo: un mexicano llamado Martín con padres actores de telenovelas a los que sus propios padres habían conocido en Acapulco, cuando filmaron uno de sus tantos spots nómades) con aquello aún mucho más raro, con esa letra y música, acerca del Rey David. Eso de «las mañanitas» cantadas a «las muchachas bonitas» pero que también te las cantaban «a ti» aunque se fuese muchacho y no particularmente bonito. Tonada que si se cambiaba a «muchachos bonitos» producía la inquietante impresión de que David, luego de haber derrotado a Goliath, andaba por ahí cortejando mancebos. (Y una de las pocas cosas que tenía para agradecerles a sus padres —o tal vez, en realidad, haya sido cosa de Tío Hey Walrus— es que no hubiesen demorado nada en suplantar todo eso con el «Birthday» de The Beatles en *The Beatles*.)

En cualquier caso, lo verdaderamente inquietante: la paradoja de que al hacerse más grande se tuviese menos tiempo: que el aumento de tamaño significase a la vez que se iba a estar menos tiempo ocupando ese espacio. Y que si no había suerte —o tal vez si la había, quién sabe, tal vez la recompensa estuviese en ya no recordar que se deseaba tanto recibir el primer último premio del olvido— con el paso de las décadas comenzarían a deteriorarse salones y caballerizas y sótanos del palacio de la memoria. Y que uno se iría yendo sin retorno, olvidando cómo moverse por ahí dentro, mientras los rostros perdían su nombre o los nombres extraviaban sus rostros para de pronto descubrir que todo había sido cubierto por la pesada manta de una noche sin amanecer. Preguntándose una mañanita que nadie olvidaría menos uno, quién soy y dónde estoy y de dónde habían salido todos esos extraños que cantaban «Feliz Cumpleaños» y cómo llevar a buen puerto la peligrosa expedición de la que pocos habían vuelto rumbo a los trópicos de la biblioteca y escritorio o a los polos de la cocina y baño y tal vez, una vez allí, recordar no a dónde se había llegado sino de dónde se había partido. Partido en fragmentos a los que cada vez costaba más

ubicar en el mapa de la memoria de una vida o en el plano de una historia con imaginación y sentido artístico y estilo y con todas las palabras de un elefantiásico diccionario como brújula que ayudase a llegar al cementerio no de los elefantes sino de uno mismo.

MATTEO RICCI: UNA INTRODUCCIÓN

Recuerda el explorar de nuevo todo eso, sí: la idea del pasado como continente perdido a recuperar. Y, a medida que se internaba y adentraba en sus junglas y océanos, el intentar cartografiarlo en una de las páginas de su libreta biji. Pero no como un mapa sino como un plano. El plano de un palacio de la memoria siguiendo las instrucciones del inolvidable italiano y misionero y matemático y cartógrafo pero ante todo jesuita, Matteo Ricci.

Matteo Ricci (利瑪竇, Li Mǎdòu; Macerata, Italia, 1552 — Pekín, China, 1610); cuya metodología él había incluido en un cuento que había escrito hacía muchos años, y del que tan sólo recordaba la figura de Matteo Ricci sin estar del todo seguro cuánto había inventado ahí sobre la persona para convertirlo en personaje.

Matteo Ricci quien había propuesto —como método para no olvidar— la construcción de una estructura mental, de un palacio para siempre (y cuyas enseñanzas había adoptado también Hannibal Lecter a la hora de organizar su menú y, en prisión, decirle a la agente Clarice Starling que «la memoria es lo que yo tengo en lugar de vistas»). Un sitio en cuyas estancias ir ordenando los diferentes acontecimientos históricos de la historia privada de cada uno como si fuesen objetos y muebles.

O, mejor, como piezas de museo.

Y él había visitado varias exposiciones ordenadas de este modo. Muestras monstruosas y totales que se ordenaban en una serie de habitaciones dedicadas, cada una, a un hito o un acontecimiento.

Se acordó de su visita a la de los *Stanley Kubrick Archives* (con la recámara dedicada a *2001: A Space Odyssey* donde se exhibía el fetal Star-Child, el traje peludo de Moon-Watcher, el ojo siempre abierto de HAL 9000) o a la de *Pink Floyd: Their Mortal Remains* (con toda un ala dedicada a *Wish You Were Here* y las diferentes tomas fotográficas de ese hombre en llamas. Y aquella otra foto del nadador en la arena. Y la de esa especie de Homo Magritte y variedad de Mr. Trip. Y la de ese pañuelo rojo flotando en el viento de un bosque. Y la del clavadista en el lago. Todo eso dentro del complejo embalaje del álbum: producción elaborada para desesperación de la discográfica por Pink Floyd y los diseñadores gráficos del Hipgnosis Studio quienes insistieron en envolver todo eso en una funda negra. Sin nombre ni título. Lo opuesto pero complementario al diseño de Richard Hamilton para el blanco *The Beatles*. Idea a la que, luego de muchas negociaciones, Pink Floyd consintió añadirle la concesión comercial de ese sticker con la mano de cristal y la mano de metal. Y él había oído acerca de seguidores de Pink Floyd que

conservaban sus copias de *Wish You Were Here* intactas, sin abrir. Y que algunos entre ellos —un extremista subgrupo de fans fanatizados— hasta se negaban y seguían negándose a escuchar jamás el disco. Y lo conservaban cerrado e impecable. Como en el primer día. Y que desde entonces se imaginaban esa música que no oían. Inolvidable pero imposible de recordar. Ausente y omnipresente al mismo tiempo, como suelen serlo todas esas personas que ya no están pero que, deseando que estuviesen aquí, nunca han dejado de estar. Y que están y son parte de esa ausencia que se cubre o se niega o se disimula con la parte inventada y la parte soñada y la parte recordada).

Y se acordó de él moviéndose por esos pasillos kubrickianos y pinkfloydescos: primero en orden cronológico y, una vez alcanzado el final de ambas exhibiciones, dando media vuelta para recorrerlas en sentido inverso, marcha atrás, como Mr. Trip otra vez, remontando el curso de la Historia para convertirlo en el reflujó de la memoria.

Y, sí, también, la idea de que el pasado también podía estar por delante era el credo predicado por Matteo Ricci. Algo parecido a lo que, varios siglos después, intentarían academias como el Mnemosyne Institute de Philadelphia adonde acudirían ejecutivos y políticos para fortalecer los músculos de su memoria (considerada como la sustancia de la que se nutría toda vida y carrera) hasta cansarse de recordar. O a lo que buscarían, con métodos más radicales, gente como Brion Gysin y William S. Burroughs desarrollando el estado de conciencia hipnótica a alcanzar con la ayuda de su giratoria Dreamachine. O la puesta en práctica de aquello que Vladimir Nabokov teorizó en *Speak, Memory*: «Uno siempre está en casa en su propio pasado» pero, para enseguida, confesar que «No creo en el pasado. Me gusta plegar mi alfombra mágica tras haberla usado, de modo que una parte del dibujo quede superpuesta a la otra. Que tropiecen las visitas, no importa». (Y en una de las entrevistas reunidas en *Strong Opinions*, Nabokov había advertido de que «Soy un ardiente escritor de memorias con una memoria pésima; un recordador distraído de un rey soñoliento. Recuerdo con absoluta lucidez los paisajes, los gestos, las entonaciones, un millón de detalles sensoriales, pero los nombres y los números caen en el olvido con el abandono absurdo de hombrecitos ciegos que se precipitan al agua y en fila desde un muelle».)

Y Matteo Ricci, claro, era dueño de ese optimismo irracional de los creyentes e invitaba a todos a pasar. Y, por favor, cuidado con las alfombras y no acercarse demasiado a los bordes del muelle. Y, sí, Matteo Ricci pensaba que se podía tener bajo control a semejante estructura. Y que no le creciesen puertas disimuladas en rellanos de escaleras o en extremos de pasillos, como esas por las que entraba y salía la servidumbre como si fuesen fantasmas atravesando paredes. Yendo y viniendo. Pero no por eso privándose de aquella técnica arquitectónica en la que las recargadas recámaras palaciegas aparecían como encofradas y rodeadas por un circuito de pasadizos desnudos, por bordes escondidos por los que moverse más rápido, sin enredarse los tobillos en densos y profundos tapetes, para avanzar o retroceder sin ser visto y, por lo tanto, ser imposible

de ser recordado. Algo así, supone, como ese delgado espacio que separa al cerebro del cráneo y que, seguramente, dificultaría el acceso a wi-fi y coberturas varias dejando al descubierto todo aquello que se preferiría no olvidar pero sí no recordar demasiado seguido. Como atravesando una membrana, rumbo a otro mundo secreto y lejano, pero aun así parte de este mundo.

La cuestión y su quid, claro, pasaba por que ese espacio que tocase edificar estuviese bien construido y que no deparase sorpresas que, aunque se supiese en qué rincón se las había dejado o escondido, nunca dejarían de sorprender y, en más de una ocasión, dar un susto de muerte a partir de toda una vida o de sus instantes y fragmentos y momentos más aterradoros. Y entonces, ah, la línea que separaba al asustador ¡Booo! del sollozante ¡Buuu! era *tan* delgada.

Y Matteo Ricci advertía: «Si bien todo el sistema de la memoria sólo puede funcionar si las imágenes permanecen fijas en las diferentes habitaciones que les hemos asignado, sería obvio y casi reflejo el basarnos en vistas y habitaciones reales, conocidas tan bien por nosotros que jamás podríamos olvidarlas. Pero ése sería un error; porque es cuando aumenta el número y la novedad de habitaciones e imágenes cuando fortalecemos y potenciamos nuestra memoria».

Así, el truco y la gracia y el desafío —y el no hacer trampa con visiones obvias y predecibles y perfectamente recordables— pasaba por depositar recuerdos antiguos en estancias flamantes. Por comprender que es el temor a olvidar lo que convierte en valiente inolvidable e inolvidante.

Y fue en 1596 cuando —aseguran los historiadores y teólogos— el jesuita Matteo Ricci enseñó a los chinos a construir un palacio de la memoria. Lo que no resultó sencillo. Ni para él ni para ellos.

Se lo explicó una vez un traductor de un libro suyo al chino; pero él no terminó de comprenderlo y estuvo de inmediato seguro de que lo explicaría mal al contarlo, pero aun así le gustó tanto cómo sonaba la posibilidad de que existiese algo como lo que entendió él entonces; entendiéndolo, como tantas otras cosas, como algo que podía llegar a servirle en algún momento.

Y lo que él había decidido entender era que los chinos no tenían la misma percepción/comprensión del pasado que la que tenían los occidentales.

Para empezar, sus verbos no contaban con diferentes tiempos.

No cambiaban para así indicar que algo había sucedido y que ya estaba o que había quedado detrás.

Los chinos, en cambio, reflejaban la idea del pasado a partir del contexto (o lo que los chinos preferían llamar «aspecto»), añadiendo palabras o expresiones temporales equivalentes a «ayer» o a «hace dos horas» o a «la semana pasada». El tiempo para los chinos residía entonces fuera del verbo inmutable al que, en ocasiones, se potenciaba/temporizaba con la llamada «Partícula 了 »). Una partícula acelerante y una célula interconectora que no tenía que ver con el pasado en sí sino con lo realizado y terminado. Y que incluso podía llegar a utilizarse ahora o mañana si se

quería referirse a una acción ya iniciada y en progreso y a concluirse dentro de un determinado tiempo. Y el signo gráfico de la «Partícula 了» a él le recordaba a uno de esos pequeños martillos para romper cristales de salidas de emergencia. A una herramienta —una pequeña hoz con la que ir cortando limpia y lingchianamente rebanadas de memoria— para aliviar de un golpe a la presión de un presente constante y dotarlo de tiempo y edad.

O algo así.

Y, piensa él (casi tentado de suplantarse el † con el 了 cuando anote en sus libretas biji algo relativo al ayer de ahora), que mejor que no se enteren demasiados de la existencia del signo en cuestión. Porque, seguro, saldrían en masa a tatuárselo donde terminaba el cuello o empezaba el culo y hasta reclamarían a sus dioses virtuales pero no virtuosos el que se diseñase un emoji que lo represente.

En este sentido, los chinos eran un poco como los tralfamadorianos de Kurt Vonnegut, pensó él pensando, también, en que demasiadas cosas —cada vez más— le hacían pensar en los tralfamadorianos de Vonnegut. En esos extraterrestres cuyos libros (el párrafo que se refería a ellos en la novela *Slaughterhouse-Five*, una de las novelas a la que más veces había vuelto, era el párrafo que también más veces había citado en sus propios libros) eran leídos todos simultáneamente y no uno después de otro. Y que no tenían principio, ni centro, ni final, ni suspenso, ni moraleja, ni causa, ni efectos aspirando a conseguir y consiguiendo así algo formidable: la —como describía ese libro terrestre favorito que, seguro, sería también favorito entre sus libros extraterrestres— sorprendente y hermosa profundidad de momentos maravillosos contemplados al mismo tiempo. Momentos contemplados más que leídos por lectores que, al morir, continuaban estando muy vivos en el pasado y en el presente y en el futuro. Lectores que siempre habían existido y siempre existirían y que siempre podrían ser revividos y, sí, releídos en volúmenes depositados en la biblioteca del palacio de la memoria.

Así fue como Matteo Ricci les enseñó a los chinos a recordar y a olvidar al mismo tiempo y a recordar de nuevo.

Matteo Ricci los instruyó para encontrar el tiempo perdido, el ayer extraviado imprescindible para la edificación de un presente lejano y un futuro próximo.

Matteo Ricci les había explicado a los chinos que el tamaño de los palacios de sus memorias dependería del volumen de lo que ellos quisieran recordar.

Así, la estructura más ambiciosa —la memoria más completa— consistiría en varios cientos de edificios. Formas y tamaños infinitos. Calles y avenidas. Parques y paseos. Y un río donde arrojar todas las noches —durante el sueño o el insomnio— la materia inerte del olvido, la basura de la amnesia voluntaria o no. Y, también, baldíos donde abandonar muebles a la intemperie para que se

los llevase cualquiera que pasara por allí y los adoptase como se adopta o se roba a un niño ajeno hasta considerarlo propio. Pero no era fácil, no era sencillo. Y en más de una ocasión lo que se descartaba reaparecía en su sitio original como por arte de magia no negra ni blanca sino sepia. Así, se optaba por mover objetos que, en ocasiones, se escondían bajo una cama o se cambiaban de sitio para intentar ya no encontrárselos o reencontrárselos (poniéndose en práctica aquello que hacía Charlie Manson y su clan cuando, antes de escuchar «Helter Skelter», entraban en casas ajenas y no robaban nada ni causaban daño alguno a los durmientes, pero sí cambiaban todo de sitio para que los dueños se asustasen tanto al despertar, desorientados, en sus hogares del presente. ¿Cómo era que llamaban a esa especie de deporte Manson y los suyos? Ah, sí: *creepy crawling*. El deshacer la memoria ajena y redecorar los palacios de la memoria de los demás como un arrastrarse atemorizado o atemorizante). Se paseaba deslizándose junto a artefactos livianos o pesadas miniaturas que —aunque deteriorándose— seguían estando allí y que, si hacía falta, podían ser restaurados con piezas nuevas hasta lucir como recién fabricados aunque diferentes a como habían sido en principio.

«Cuanto más grandes y numerosos los palacios, mejor», dijo Matteo Ricci; aunque, agregó, no era necesario comenzar pensando en edificios colosales. No había por qué descartar la existencia de palacetes modestos o de planos sencillos.

Es más: si se deseaba empezar a pequeña escala —olvidando en principio el mercado central, o el hotel para los viajeros memoriosos, o la pensión para los pasajeros olvidadizos extraviando siempre su pasaporte y boletos, o las oficinas gubernamentales donde confundir documentos— se podía erigir apenas un hall de entrada.

O un modesto pabellón.

O un humilde estudio.

O, tal vez, una habitación con las paredes recubiertas por planchas de corcho.

O hasta una cómoda o un diván.

O un tan vital altar de muertos.

O —como aprendió a hacer él cuando era niño— apenas una idea dentro de una cajita. Una idea que —al sacarla de allí, como intuitivo e infantil ejercicio mnemotécnico— él se obligaba a remontar, marcha atrás, como si fuese su Mr. Trip, hasta llegar a las fuentes de su origen. La idea, cuando era niño, era la de retroceder esa idea: primero enunciarla y luego, caminando de espaldas, ir desarmándola hasta identificar cada uno de los fragmentos que habían acabado componiéndola. Paso a paso. En reversa. Hasta que esa pasada pero recuperada idea comenzase a pensar luego de haber sido pensada y fuese parte del presente primero y, si todo iba bien, pudiese proyectarse hacia el futuro. Como cuando alguien se repliega sólo para tomar carrera y lanzarse al ataque.

Todas estas cosas —edificios, objetos, devociones— eran, en realidad, estructuras mentales

ordenadas en el cerebro con la gracia de un decorador de interiores. No estaban construidas con materiales «reales», claro. Pero el verdadero propósito de estas construcciones imaginarias pero sólidas (que, como en el acto de leer, comenzaba para Nabokov vislumbrándose algo que empezaba siendo un ligero e inestable castillo de naipes pero que se iba convirtiendo en algo firme con hermoso acero y cristal a medida que se avanzaba en y por él) era el de proveer un lugar donde almacenar el infinito de conceptos que compone la memoria del conocimiento humano.

«A todo lo que queramos recordar —especificó Matteo Ricci— le adjudicaremos una imagen; y a cada una de esas imágenes le asignaremos un lugar determinado donde esperará, pacientemente, el momento en que decidamos reclamarla por acto y voluntad de la memoria.»

Y entonces Matteo Ricci —jesuita después de todo, enviado a China con una misión muy inolvidable— añadía, casi al pasar, que se debía reservar un sitio preferencial en la estructura del recuerdo para allí colgar una cruz. Y él siempre tuvo alergia a todo credo religioso a no ser que se lo considerase como máquina de producir ficciones. Y, aunque de todas las órdenes católicas la de la Compañía de Jesús era la que le caía más simpática, lo cierto es que, en lo que hacía al catolicismo, la única orden en la que en verdad creía y confiaba era la Orden de Alejamiento. Pero también era cierto que en esas ocasiones en las que buscó refugio de la tormenta en alguna de esas catedrales —que para él siempre fueron como lavaderos de automóviles donde limpiar tus pecados y pagar por ser perdonado— sintió envidia por carecer de todo eso de la fe ciega en una religión que, paradójicamente, proponía a uno de sus milagros como a la posibilidad de volver a ver. Ahí dentro —en esos otros palacios de lo inolvidable porque no dejaban de repetirlo una y otra vez hasta el cansancio y el martirio, respirando ese aire pesado por incienso y sudor de siglos de tanto levantarse y arrodillarse y rodeado por todas esas efigies hardcore-gore-slasher— más de una vez había sentido celos de todos aquellos que no dudaban y que se consideraban protegidos por entidades superiores. O que incluso hasta podían justificar sus erratas humanas o las pésimas acciones de los demás con un «Hágase tu voluntad», incluyendo a esas mismas iglesias derrumbándose sobre los fieles durante una de esas misas más concurridas. Cabía, claro, la posibilidad de «convertirse» —maniobra que le remitía de nuevo a lo automovilístico, al *tuning* de vehículos— pero él no se creía capaz de creérselo. Y es que todos esos escritores clásicos y británicos quienes, en los bordes de la tumba, decidían comenzar a persignarse, siempre le habían producido una comprensible desconfianza: no se podía empezar a rezar recién a esa altura del mismo modo en que no se podía dejar de escribir para reinventarte como jazzman (música que para él era el equivalente sónico de la auto-ficción, que jamás había comprendido y que, sospechaba, en especial en su variable bebop y moderna, no era otra cosa que una sádica forma de venganza de los negros para con la raza blanca obligándolos a decir una y otra vez, mientras chasqueaban los dedos como idiotas con swing tonto, que entendían ese barullo para no quedar como racistas) o chef top o cirujano plástico o equilibrista vertiginoso: profesiones todas con

procedimientos no muy diferentes a la de escribir, pensaba.

Así, en una de las habitaciones de su palacio de la memoria él no colgó ninguna cruz; pero sí colgó una reproducción de ese retrato de Matteo Ricci, pintado en 1610 por su «hermano chino» Emmanuel Pereira, nacido Yuwen-hui o 游文辉 (la caligrafía china y romana que funcionaba como marco de la acuarela era, como en una intervención, del propio Matteo Ricci). Y de tanto en tanto, mientras vagaba por sus recámaras con una pena sin alma, él se detenía a mirarlo y ahí estaba: Matteo Ricci con esos ropajes casi medievales que siglos después adoptaron las *space operas* para sus sagas con gusanos gigantes o villanos con máscaras parecidas a las de los samuráis.

Matteo Ricci está allí junto a una foto de sus padres y a otra de su Tío Hey Walrus en la que su tío aparecía junto a los cuatro hombres más célebres y posiblemente más queridos de su tiempo, de todos los tiempos.

En su palacio de la memoria hay todo un salón de fotos (se negó a convertir a las personas en cosas, en objetos); así que allí están todos los suyos: Penélope y Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado en sus brazos y Pertusato, Nicolasito y los Karma y hasta IKEA y, por supuesto, Ella: mojada y apoyándose con los brazos en el borde de una piscina para salir de allí y así poder caer en otra piscina lo más pronto que se pueda, que pueda Ella. Todos orbitando alrededor de la habitación y sobre sí mismos.

Y es un lugar al que no entra demasiado, porque siente temor de ya no poder salir una vez ahí dentro.

Miedo, porque Matteo Ricci enseña cómo construir, sí, pero no cómo destruir un palacio de la memoria (algo mucho más esforzado y estrepitoso de hacer que el tirar abajo nada más que una pared en una película muda), que en verdad es lo que a él más le interesa: el cómo poder tirar abajo las vigas en el tejado de esa noche única de su infancia pero en *very heavy rotation* en MIND-FM: la emisora/receptora de su cabeza. Miedo a que todas esas voces y rostros lo rodeasen y girasen cada vez más rápido y en círculos cada vez más pequeños. Hasta atravesarlo y fundirlo. Como si fuesen las más aceleradas de las partículas. Las más interrelacionadas de las células interconectadas en el interior de células interconectadas en el interior de células interconectadas en el interior de un único vástago que era él. Acordándose de lo que Marcel Proust había escrito en cuanto a que «A partir de cierta edad, nuestros recuerdos están tan entrelazados unos con otros, que las cosas en que pensemos, el libro que leamos, apenas tienen importancia. Hemos puesto algo de nosotros en todas partes, todo resulta fecundo, todo es peligroso» y preguntándose y respondiéndose acerca de «¿Qué valor puede tener la literatura de notas, si la realidad está contenida en pequeñas cosas como las que pone por escrito (la grandeza en el ruido remoto de un aeroplano, en el perfil del campanario de Saint-Hilaire, el pasado en el sabor de una madeleine, etc.) y carecen de significado por sí mismas si no lo deducimos de ellas?

Lo que constituía para nosotros nuestro pensamiento, nuestra vida, la realidad, es la cadena de todas esas expresiones inexactas, conservadas por la memoria, donde poco a poco no va quedando nada de lo que realmente hemos sentido, y esa mentira no haría más que reproducir un arte que llaman “vivido”, simple como la vida, sin belleza... El deber y el trabajo de un escritor es el trabajo y el deber de un traductor».

Así está y así piensa él con las palabras de otro, como si fuesen el cinturón de seguridad de butacas donde soñar (más muebles a repartir y ubicar en su palacio de la memoria) en los más remotos y ruidosos y fantasmales de los aviones.

PALACIO TOMADO, LLAVE PERDIDA: LA NATURALEZA DE LA CATÁSTROFE

Recuerda que lo más importante —lo que no debe olvidarse bajo ningún motivo— es no olvidarse dónde se deja la llave del palacio de la memoria. Una llave que se parece un poco a una †. Hacer varias copias. Por lo menos dos. Una de ellas, llevarla siempre encima. La otra, dejarla siempre colgada de un clavo, junto a la puerta, a mano y a ojo de cerradura. Porque, si no, podía haber problemas.

Y como ejemplo él siempre tenía muy presente y a modo de antídoto contra lo catastrófico (sobre todo a bordo de aviones que siempre podían caerse al agua y hundirse) la historia esa del segundo oficial de a bordo del *Titanic*. David Blair. Marino despedido a último momento, justo antes de zarpar, y quien se quedó —a modo de recuerdo— con la llave que abría el armario donde se guardaban los binoculares. Así, ya en altamar, nadie pudo abrirlo y se confió en la no tan larga vista de los vigías, sin lentes de aumento, y ya se sabe lo que sucedió después, enseguida. Décadas después, la llave de Blair que no era suya se subastó en 90.000 libras esterlinas. Y, al enterarse él de eso, él no pudo sino pensar en que, en ocasiones, para aparecer después hay que desaparecer primero. Y que ciertas tragedias son necesarias para que triunfe lo legendario: porque, de no haber sucedido lo que sucedió, con el tiempo el *Titanic* no habría sido más que otro de esos barcos demasiado grandes reconvertidos en hoteles o en museos o en un montón de chatarra a reciclar.

Sí: la desaparición determinaba la omnipresencia, había que no estar para convertirse en inolvidable. Como sus padres. Como Tío Hey Walrus. Como Penélope. Como El Hijo de Penélope diciéndole, saliendo del cine de ver esa película sobre ese barco, que «Cuando sea grande quiero ser iceberg». Como Ella.

Pocas cosas immortalizaban más que la muerte («Nuestra inmortalidad está hecha de recuerdos y mentiras», le dijo una vez William Gaddis a William H. Gass; y en *The Tunnel* Gass había escrito que «Está la historia. Y está la historia recordada. Que también es historia cuando se la cuenta por segunda vez»).

Y así era como funcionaban los mejores misterios a resolver.

Y su plan, ahora, era el de resolver un misterio y una desaparición.

Así que salió de su palacio de la memoria y tuvo lástima, cerró bien la puerta y tiró la llave en la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en el palacio, a esa hora y con el palacio tomado.

REDUCCIÓN DE LO BREVE

Recuerda que —al conocer de la existencia y logros de Matteo Ricci— él pensó que lo que le interesaba de su método era la teoría pero no la práctica. Como en casi todos los órdenes de la vida, lo que más le atraía de lo de Matteo Ricci eran las recomendaciones preliminares y por allí volvía a pasearse ahora con cautela renovada y actualizada.

Él se dijo entonces que así (iniciarse acostumbrándose a la brevedad y a lo pequeño; rememorar con la ayuda de un cenicero o de un armario para escobas de esas que jamás cobrarían vida propia por arte de magia y donde algunos progenitores encerrarían como castigo o se encerrarían ellos mismos a premiarse con algún acto prohibido) no provocaría otro efecto que el que ya estaban sufriendo los niños que aprendían a escribir en la encorsetada jaula de Twitter. Serían los mismos, seguro, que al poco tiempo defenderían en simposios al haiku y al microrrelato o al videophone como formas más sublimes y depuradas del Arte. Y balbucearían extáticos acerca de la estética y de Joe Brainard y de Georges Perec en sus respectivos *I Remember* (1970-1975) y *Je me souviens* (1978): dos pequeños libros compuestos por frases breves entonces trascendentes pero ahora degradadas por su constante y poco meditada retransmisión desde y a pantallas telefónicas o, peor aún, por cada vez más frecuentes imitaciones burdas y sucedáneos torpes.

Frases como «Me acuerdo de historias de fantasmas que no asustaban mucho, salvo por la oscuridad en la que nos las contábamos» o «Me acuerdo de no poder pronunciar “espejo”» o «Me acuerdo de la “superficie útil”» o «Me acuerdo de las “personas desplazadas”».

Frases y cosas que ya no podían sonar misteriosas o inspiradoras o sin tiempo o con todo el tiempo del mundo o con 了 .

Cosas que nada tendrían que ver con o leer como los recuerdos finales de alguien bajo tortura lingchi o atormentándose a sí mismo con la reconstrucción de las miniaturas de su incommensurable ayer.

Cosas de personas a las que no les costaba nada recordar porque no veían en ello peligro alguno sino refugio.

Cosas —despojadas ahora de toda personalidad y misterio y singularidad— que en su momento funcionaban bien y puntualmente.

Alguien había llamado a esos dos libros —el de Brainard y el de Perec— «máquinas de memoria».

Pero no eran así, no era así.

De ser máquinas de memoria, entonces para él no funcionaban bien y eran absolutamente imprecisas en su precisión telegráfica.

Ya nadie recordaba *así*.

Ya nadie hacía memoria «de memoria», como cuando se estudiaban fechas de batallas y de nacimientos y de muerte de próceres en el colegio.

Ya nadie recordaba tan clara y limpiamente.

No, ahora la memoria (lo poco que se usaba de ella) era ruido blanco y agujeros negros y estelar polvo cubriéndolo todo.

De modo que él prefería acercar a esos libros y a Brainard & Perc a la categoría de recopilaciones/recopiladores de fragmentarios sueños despiertos pero sueños al fin (porque, otra vez, al hacer memoria se soñaba e inventaba). Sentía sus respectivos *remember* y *souviens* más próximos a esos libros de sueños donde gente como Graham Greene o Federico Fellini o Jack Kerouac o Carl Jung o William S. Burroughs o Robert Crumb o Willy Nebel anotaban jirones de su vida onírica.

Y prefería también dejarlos *ahí*, a un lado.

Y sólo releerlos en ese sitio del palacio de su memoria donde era tanto más sencillo caer en un pesado y fragante ensueño: el baño, en ese sitio donde ya casi nadie leía libros prefiriendo, en cambio, mirar sus teléfonos.

Y sí: él pasaba mucho tiempo en el baño del palacio de su memoria.

Y lo imaginaba como a ese baño que nunca se ve en esa especie de suite cósmica a la que va a dar para envejecer y morir y renacer el astronauta y persona infinitamente desplazada David Bowman al final de *2001: A Space Odyssey*.

Allí, él leía y releía esos diarios de sueños que siempre le habían parecido un poco como otra de las tantas formas de la pornografía: impúdicos en su exhibicionismo y nunca alcanzando la revelación orgásmica del qué sentido tenía poner todo eso por escrito. ¿Narcisismo humano o temor casi religioso? Porque si los expertos en la inasible materia siempre comenzaban admitiendo que lo único de lo que estaban conscientemente seguros era de que la gente dormía porque cada número determinado de horas sentía ganas y necesidad de dormir, mucho menos tenían en claro la función y utilidad de poner los sueños por escrito.

Mínimas inciertas certezas: a la hora del asentar lo soñado unos eran de la escuela del se-escribe-para-que-se-cumpla y otros del se-escribe-para-que-no-se-cumpla.

Y ambos coincidían en un se-escribe-para-recordarlo.

Pero ¿recordar qué? ¿El difuso recuerdo con los ojos abiertos de algo que ya estaba como envuelto en nieblas y tinieblas con los ojos cerrados?

En cualquier caso, nada de eso o de aquello le resultaba a él de alguna utilidad.

Porque lo que él quería era olvidar. Olvidar no un sueño dormido sino una pesadilla despierta

que recordaba con todo lujo y lujuria de detalles. Y que, claro, no podía poner por escrito. No tenía sentido alguno ya el confesar algo que había sucedido y que, por lo tanto, ya no podría dejar de suceder.

Una vez había leído que Norman Mailer había escrito en cuanto a «la condición de la memoria, ese doloroso lugar al que se retorna sin cesar porque hay una cuestión fundamental aún sin resolver: algo muy importante nos sucedió hace años, pero aun así ahora no sabemos si entonces nos había besado un ángel o una bruja, si habíamos sido valientes o cobardes».

Él no tenía esa buena suerte, él tenía esa mala suerte.

Él no tenía duda alguna, ningún olvido: bruja, cobarde.

Y sucedía una y otra vez en su memoria.

Esa y aquella y esta noche que venía anocheciendo desde el principio de sus tiempos.

AMPLIACIÓN DE LO INMENSO

Recuerda pensar en que el desafío, claro, residía —para un lector/recordador puro y definitivo como él— en elegir en qué estancia de su palacio de la memoria ubicar a esa noche, a Esa Noche.

Tal vez en algún estante de los más altos de ese otro palacio de la memoria que era su biblioteca. La biblioteca caprichosa y nunca del todo ordenada e imprevisible que —para todo aquel quien jamás haya tenido uno o una— es lo más parecido a un animal doméstico imposible de domesticar. El tipo de sitio y situación de los que se conoce su posición exacta pero que aun así cuesta tanto alcanzar, porque se tiene vértigo de sólo pensar en eso, ahí. Y da un poco de miedo que, de pronto y sin aviso, muerda o ensucie o ignore.

Su biblioteca.

Su bioteca.

Su autobioteca (algo en completa oposición a lo que últimamente predicaba una videoevangelista oriental del orden armónico-doméstico en el que, si se quería conseguir el más hogar, dulce hogar de los hogares, sólo había espacio allí para bibliotecas de un máximo de treinta libros). Todos los mucho más de treinta libros —en algún lado había leído que treinta habían sido los libros en la biblioteca de Leonardo da Vinci— que había leído y, mentalmente y recordando, había ordenado en el orden en que los había ido leyendo. Así, hasta conformar una autobiografía alternativa.

Alguien le había comentado que Thomas Jefferson había dividido su biblioteca doméstica (de la que más tarde brotó la universal Library of Congress) en tres grandes zonas siguiendo la «organización del conocimiento» propuesta por Francis Bacon: memoria, imaginación y razón. Tres zonas principales de las que surgían a su vez cuarenta y cuatro subdivisiones más. Alguna vez pensó en seguir su sistema pero, claro, la parte de la razón... En cualquier caso, todavía soñaba con que un día alcanzaba un orden definitivo de lo leído. Y de lo que no había leído que *también* estaba allí: cortesía del tsundoku que hacía comprar libros que no necesariamente se leerían pero que había que tener. Tenerlos *ahí*, sin leerlos pero para así poder leer tranquilo otros libros. Casi podía verlo, con los ojos cerrados, como una de las tantas posibles visiones propuestas por la Dreamachine y por —para seguir escuchando el latido de los beats— cómo había instruido Jack Kerouac con un «sueña fijamente, como en un trance, con el objeto que tienes delante» y «desde el fondo de la mente» sabiendo que «el ojo es el centro del ojo». Y siempre intentando ser —Kerouac aquí jugando con el argot que equivalía a bebedor de té como a fumador de marihuana— «como Proust, un viejo *teahead* del tiempo».

Todos los libros de los demás pero también suyos, sí.

Y, una vez ordenados e inolvidables para siempre (porque una vez allí los recordaría palabra a palabra), dejar siempre la puerta abierta y colgando, de su picaporte, un cartel como esos que se cuelgan en las puertas de las habitaciones de hotel donde se leyerá, en mayúsculas:

¿LE GUSTA ESTA BIBLIOTECA

QUE ES SUYA?

¡EVITE QUE SUS HIJOS LA DESTRUYAN!

Y, sí, los hijos, los hijos de los que —en una curiosa paradoja físico-temporal— son aquellos de los que salen los padres.

Los hijos que dan a luz a los padres y que, en más de una ocasión, los encandilan y los enceguecen.

Y les rompen sus libros.

PADRES: UN ALEJAMIENTO

Recuerda que —porque no puede olvidarlo y mucho menos cerrar sus puertas— su palacio de la memoria está rodeado por un gran jardín que tiene y contiene la forma de un parque de diversiones (siendo «diversión» una palabra de significado tan ambiguo para los occidentales como lo es «interesante» para los chinos fabricantes de maldiciones chinas y de torturas chinas y a los que Matteo Ricci intentó enseñarles que eso no se hace).

Y no hay respuesta clara para el por qué uno se sube a una montaña rusa: ¿para divertirse o para sufrir, para que empiece o que acabe, para decir «Lo hice» o para pensar «Nunca lo volveré a hacer»?

Y así él recuerda ese viaje que hicieron Penélope y él a Disneyland junto a sus padres que eran, en sí mismos, como una montaña rusa, como un volcán de todas las nacionalidades posibles al que escalar despacio sólo para bajar desde lo más alto a toda velocidad ante el peligro de una erupción inminente.

La primera y única vez que sus padres los llevaron a Penélope y a él con ellos, en una de sus excursiones, porque enseguida descubrieron lo que ya sabían: que la pasaban mucho mejor solos.

O que era menos complicado viajar sin hijos.

O que, en realidad, sus hijos —los hijos— no eran otra cosa que personajes secundarios llegados a la protagónica novela de sus vidas cuando esta ya tenía muchos capítulos por detrás.

Recuerda el spot que grabaron allí sus padres, en Disneyland.

Una nueva escala en su festivo y algo desesperado periplo planetario patrocinado por una marca de whisky. La gran idea de su padre que no se dejaba de pensar porque era —publicitariamente hablando y viendo— una muy buena idea. La campaña interminable de un par de jóvenes y bellos aventureros recorriendo el mundo a bordo de un velero llamado *Diver* y atracando en los puertos más glamurosos y (con costos bajísimos) protagonizando y filmando y editando ellos mismos el material que casi de inmediato enviaban por correo para su emisión en pantallas de televisores y salas de cine.

Su ventajosa para todos propuesta (*todos*, en la jerga publicitaria, se reducía a cliente y a agencia y, en último lugar, a público) había sido aceptada hacía ya unos cuantos años. Y desde entonces sus avisos habían ganado premios internacionales y (al ser propagandas donde nadie hablaba sino que sólo se oía música de fondo y canciones muy bien escogidas que inevitablemente se convertían en hits radiales) eran emitidos y proyectados en cines y televisores de todo el mundo. Y habían convertido a sus padres en dos personajes si no muy famosos al menos muy

conocidos y hasta serigrafiados por el auténtico falsificador Andy Warhol (a cambio de unos miles de dólares) en aquel spot que transcurría en una Manhattan contracultural donde su padre fingía tocar la guitarra en The Velvet Underground y sonreía ante la mirada de profundo asco que le dedicaba Lou Reed mientras su madre bailaba desenfadadamente con Edie Sedgwick y — ¡escándalo!— en un momento parecía rozar sus labios con los de esa superstar fugaz y ya lista para apagarse.

Así, la mayoría del tiempo, sus padres no estaban, o estaban llegando, o estaban yéndose.

Y cuando Penélope y él les preguntaban dónde habían estado o dónde irían la respuesta era siempre la misma: «Lejos».

Y para ellos —para Penélope y para él— «lejos» era una palabra que, entonces y desde entonces, siempre tuvo una inequívoca resonancia andersen-grimm-perraultiana. Lejosland era el reino adonde se iban los padres a pensar y fantasear —a inventar y a soñar— que no tenían hijos, a no recordar que tenían hijos. Lejosland era la tierra mágica donde sus padres no recordaban que habían sido y seguían siendo padres.

Pero esa vez los llevaron a Disneyland, claro.

Porque necesitaban un par de niños a filmar.

Allí, su madre como una Tiger Lily en bikini más cerca de los *lost men* de la Playboy Mansion que de los *lost boys* de Neverland. Y su padre como un seductor Capitán Hook jugando a desatar los nudos de la parte de arriba del traje de baño de su madre con su garfio. Los *lost boys* eran ellos, claro. Pero enseguida sus padres descubrieron que la idea de incluir a esos dos niños en pijama y saludando desde una ventana del galeón pirata no añadía nada al spot. Y que hasta podía enturbiar/confundir un poco la imagen tan in y cool de la pareja viajera que ya tenían y de la que disfrutaban/envidiaban sus fans y espectadores-televidentes con, seguro, hijos que nos les permitían ni siquiera una escapada de horas para ir al cine por las noches. Una turbulencia que tal vez, seguro, haría que los espectadores se preguntasen inquietos y hasta desilusionados: ¿eran esos hijos suyos o apenas unos niños que habían encontrado por ahí?, ¿querían esos dos tener hijos o preferían jugar ocasionalmente con hijos ajenos y todo esto era una fantasía?, ¿iban a poder seguir viajando tanto cuando sus hijos volviesen al colegio una vez terminadas sus vacaciones?, ¿o se verían obligados a añadir en próximas entregas a unas parejas de abuelos sedentarios que los cuidasen y los despidiesen desde el muelle cada vez que zarpaban a la aventura y la buenísima vida?, ¿y de verdad hacían todas esas cosas que hacían delante de sus hijos?

Estaba claro que ellos no eran otra cosa que personajes secundarios en la novela no de amor sino de enamorados de sus padres. Y no había más espacio allí que para ellos mismos. Porque sus padres no se amaban sino que estaban enamorados de la idea de estar enamorados. Para ellos el amor no era otra cosa que un producto perfecto y tan comercial. Y no se miraban entre ellos sino

que se reflejaban entre ellos, como si fuesen espejos mutuos a los que de tanto en tanto se les daba un beso y se les preguntaba quién era el más bello o la más hermosa y la respuesta era siempre la misma y era una y no ofrecía opciones de *multiple choice*. Y —sus padres habían jurado mentirse hasta que la muerte los separe y así lo hicieron hasta que sus hijos los separaron de la vida— era una respuesta falsa, una respuesta trampa en la que siempre caían porque era la respuesta que querían y amaban y deseaban oír.

Mejor no complicarse, decidieron. Para ellos —y para tantos de sus amigos— los hijos debían ser los espectadores de los padres y no al revés. Los hijos eran público y no protagonistas. Y así la siguiente de sus entregas propuso un golpe de timón de galeón cambiándolo por un navío espacial emulando la cosmogonía sexy de *Barbarella* con música de fondo de Walter Carlos y madre y padre como orgásmicos siderales. Y no había ningún niño en ese otro planeta.

Así que en Disneyland les compraron a Penélope y a él varios de esos cuadernillos con entradas para todas las atracciones y hasta contrataron a un par de jóvenes empleados con sombreros de orejas de ratón y granos en la cara para que los cuidasen y los acompañasen y quienes fingieron no escucharlos cuando Penélope les preguntó en perfecto inglés si se podía visitar al congelado Walt y cuánto tiempo más pensaban demorar en incluir una atracción sobre *Wuthering Heights*.

Y Penélope y él leyeron juntos ese cartel en la entrada que decía «Here you leave today and enter the world of yesterday, tomorrow and fantasy». Y Penélope, leyéndolo, dijo «Jah...». Y ya a esa corta edad nadie decía «Jah...» como Penélope.

Y él tenía tantas ganas de visitar la Haunted House.

Y a Penélope le tentó mucho (aunque no lo admitiría nunca) ese paseo entre internacionales muñecas cantarinas y un tanto perturbadoras. Pero las colas para entrar eran interminables y finalmente se conformaron con las escalerillas y puentes colgantes de la Swiss Robinson Family Treehouse: la obra ecológica/doméstica un tanto demencial de la más cuerda de las familias. Una familia de verdad y que jamás se hundiría, sin importar naufragio alguno. Todos ellos inseparables y juntos y al mismo tiempo con un mismo objetivo común y una única razón de ser: ser una familia.

Entonces, Penélope y él descendieron de esas ramas artificiales de concreto y acero reforzado un poco débiles y muy deprimidos: esa condición por entonces bastante novedosa y de moda en lo que hacía a su diagnóstico en niños, y que los padres en general —y los suyos en particular— preferían procesar como cansancio o insolación o, ya preparando el próximo movimiento, como «extrañar a los abuelos».

Así que enseguida Penélope y él fueron subidos a la siguiente atracción y fuera de programa —pero de pronto previsible e inevitable— de un avión grande que los devolvió al parque de desatracciones que era su casa. Y así Penélope y él dejaron los mundos del ayer y del mañana y regresaron al mundo de hoy, de entonces.

Sin que eso impidiese o frustrase las nuevas fantasías de sus padres quienes —tal vez influidos y perturbados por la atmósfera infantil del lugar del que provenían— a su regreso comenzaron a hablar en voz baja y con risitas y a jugar con la idea de hacer algo verdaderamente impresionante para la próxima Navidad: «Algo de lo que va a hablar todo el mundo». Y, ah, era fascinante hasta para él y hasta para Penélope el contemplar a sus padres tramando algo: el modo en que parecían estar íntima y casi sobrenaturalmente conectados y en perfecta comunión. Entonces eran tal para cual. Unidos e inseparables, como un organismo de dos cabezas (de igual modo daba miedo oírlos discutir; porque el conocimiento total de ellos mismos los capacitaba para decirse las frases más hirientes para el otro, rayos y centellas, incendio forestal) pensando las mismas cosas al mismo tiempo, terminando una u otro las frases que otro o una comenzaba. Entonces, el contemplarlos y oírlos juntos, en perfecta sincronía, era como subirse a la atracción más peligrosa y aterrorizante de cualquier parque de tribulaciones y no de diversiones. Entonces, había que enderezar los respaldos y ajustarse los cinturones de seguridad.

Faltaba menos, sí, para que fueran ellos dos los que volarían por los aires; no como Peter Pan sino para ser arrojados desde las alturas.

Pero antes, a las pocas semanas, sus padres ya estaban de vuelta en la capital, en lo que ellos llamaban «nuestro puerto giratorio».

Y pasaron unos días en casa y les pidieron —casi les ordenaron— que invitasen a amiguitos; porque a sus padres nada les gustaba más que festejarlos y enloquecerlos y seducirlos. Y saberse «papás favoritos» de niños y niñas que los contemplaban con las pupilas dilatadas (él no tiene la menor duda de que Pertusato, Nicolasito está enamorado de su madre y que es a ella a quien le ha dedicado uno de esos almibarados y pegajosos poemas que lee en clase) para, al caer el sol, ser devueltos a sus padres originales en un estado de vibración histórica.

Su padre había comprado en Disneyland un disco de marchas del marine-orquestal John Philip Sousa y —a todo volumen y stereo-cuadrafónico— los ha hecho marchar a todos por pasillos y habitaciones y les ha enseñado a cantar «Dixie» a los gritos sin importarle que se tratase de un himno confederado y esclavista y sureño porque «lo que importa es que es muy pegadiza». (Y «Dixie» era una canción cuyas primeras notas él ahora, tantos años después, recordaba siempre cada vez que oía el tweet-tweet de Twitter; y, sí, el fantasma de su padre a través del sonido de teléfonos para que así él nunca olvidase que desde un teléfono era que lo había condenado.) Y su madre se había llevado a las niñas a su vestidor y las ha maquillado. Y los han llenado hasta sus bordes de azúcar de caramelos y de humo de cigarrillos delgados y largos y de moda (sus padres fumaban más como vampiros que como murciélagos y pensaban que eso del fumador pasivo era un invento de aquellos en contra de ese gran producto que era el tabaco). Y les explican la verdad acerca de Santa Claus y de los Reyes Magos (a Penélope y a él nunca se les permitió creer en ellos porque «jamás consentiremos que unos desconocidos y extranjeros se lleven el mérito y la

gratitud que nos corresponden a nosotros», les habían dicho sus padres siempre indispuestos a relegar todo protagonismo y, sí, ambos llegaron a filmar un spot en el que el *Diver* atracaba cerca del Polo Norte, y luego en un oasis subterráneo del desierto, y se cargaba de regalos a repartir entre los que se incluían, por supuesto, botellas de su publicitado whisky). Y, claro, entonces hubo algún llanto a escondidas de alguien que no quería dejar de creer en todo eso al menos por un tiempo. Y Penélope y él no pudieron evitar pensar en qué sucedería dentro de unos años, con sus posibles novias y novios; con sus padres abduciéndolos y poseyéndolos y seduciéndolos (y Penélope y él, seguro, también pensaron por separado pero al mismo tiempo que había que ponerles freno, desactivarlos; descolgar a sus padres como se descolgaba un teléfono para pedir S.O.S. o, tal vez mejor, para tocarlos y hundirlos). Y había, también, perturbadoras ocasiones en las que, con sádica actitud casi bipolar, sus padres ignoraban a sus compañeritos y amiguitas por completo y, pasivos-agresivos, los frustraban casi hasta el suicidio haciendo que se preguntasen todos qué habían hecho mal y por qué «los papis favoritos» ya no los querían. Y entonces unos y otras —empequeñecidos aún más de lo pequeños que son— regresaban a sus casas profundamente irritados con la normalidad de sus progenitores. Y les gritaban que los dejaran en paz, y los acusaban de «no ser como otros padres, más graciosos y divertidos» cuando éstos, después de alimentarlos con una dieta sana y balanceada, insistían en leerles cuentos antes de dormirse. Cuentos con padres que nunca se iban ni se irían y que siempre estaban y estarán allí acompañándolos y rescatándolos como Liam Neeson en esas películas en las que siempre se transformaba en una familiar máquina de matar (y que nunca serán una suerte de enigma ausente o inexplicable, como esas ciudades precolombinas de pronto vacías, como el *HMS Terror* o el *Mary Celeste*, como lo que pudo haber sucedido o no en el Paso Dyatlov). Porque para los padres desde siempre los hijos son hijos para siempre; aunque luego esos hijos tengan esos hijos que —de pronto— los convierten en abuelos.

Los abuelos eran una reescritura y una relectura de los padres.

Los abuelos —se supone, en términos ideales, piensa él— eran padres corregidos que buscaban casi desesperadamente que sus nietos fuesen como esos hijos que nunca tuvieron.

ABUELOS: UN APROXIMACIÓN

Recuerda que no se acuerda mucho de sus abuelos. O que sí se acuerda, pero se le mezclan unos con otros. Los cuatro se le confunden y se funden entre ellos y es como si fuesen diferentes modelos de una misma marca: abuelos de ciudad y abuelos de campo. Pero aun así difíciles de distinguir unos de otros. La vejez vuelve a todos parecidos. Y los cuatro le parecían tan viejos aunque, posiblemente, no lo fuesen tanto. Pero antes la gente —basta con ver sus fotos— envejecía antes. O, mejor dicho, se volvía antigua más rápido; y, también, moría más pronto y a menor edad y se alcanzaba más pronto esa forma ancestral de la memoria. Esa memoria que es también la memoria de los viejos justo antes de dejar de ser viejos para empezar a ser nuevos muertos y en la que todo lo que sucedió parece estar sucediendo de nuevo y al mismo tiempo. Allí, todo lo que pasa y queda por pasar es el pasado: esa materia formada por el amor a lo que no se quiere olvidar y por el odio a lo que no puede olvidarse. La antimateria que se degradaba para corregirse en sueños e inventos. Las partículas aceleradas, los fragmentos lentificados, los momentos maravillosos y terribles, las células interconectadas donde, de pronto, todo tenía que ver con todo y nada era del todo visible y preciso.

¿Cuáles eran y habían sido los nombres de sus abuelos? ¿En qué orden fueron muriéndose, unos detrás de otros, en poco tiempo, como apagando luces en diferentes recámaras del palacio de su memoria? ¿Importaba recordarlo, recordarlos?

Y, sí, aunque luego de la desaparición de sus padres Penélope y él pasasen varios años con ellos (en la capital de marzo a diciembre y en Canciones Tristes de diciembre a marzo) y los quisiesen mucho (con esa intensidad del verbo «querer» que, también, es bastante atávica y por momentos inexplicable), lo cierto es que a él sus abuelos nunca le parecieron grandes personajes (porque, para su desgracia, los abuelos de su generación no podían ser abuelos de verdad sino una variedad de padres más arrugados y responsables ante la inconstancia de sus hijos para con sus nietos).

Y él ya quería ser escritor, ya era un nextcritor.

Y hay una época en toda vida de nextcritor en que no hay nada menos interesante que el no ser un gran personaje como los de todos esos libros que no dejan de leerse entonces y cuyas tramas — en la mayoría de los casos— son los personajes, personajes enormes. Y sus cuatro abuelos eran para él, como mucho, personajes medianos. Y no tenían gran cosa para contar (o sí, su acaso nabokoviana huida del incendio de la revolución soviética y su llegada aquí, tan lejos, en el mismo barco; pero jamás hablaban de eso; eso era como un enorme salón clausurado en la casona

de sus recuerdos en el que alguna vez él había espiado un pasaporte de su abuela con los muy ornados sellos del gobernador de *Sankt-Peterburg* en el que se leía «épouse du bourgeois»).

Así que él —mezclándolos a todos y resaltando sus mejores rasgos y conservando las partes que más le gustaban— había creado a lo que podía entenderse como su primera gran creación literaria.

Una solución navideña y dickensiana y frankcapriana: un personaje mágico.

Tomar nota, futuros biógrafos: Eames «Chip» Chippendale.

Su nombre y apellido mobiliario/nobiliario como guiño cómplice para sí mismo (y estaba claro que le iba lo de los muebles para apodar porque ahí estaba y seguía estando IKEA). Chip con los nombres de muebles a disponer en *su* palacio de la memoria. Chip como algo sólido y elegante y estilizado entre tanto diván divagante o armario desarmado siguiendo instrucciones supuestamente claras pero imposibles.

Chip era, también, consecuencia e influencia directa de los libros que él empieza a leer por entonces y luego de terminar *Drácula*. Todo muy *Rule Britannia* entonces y «God save Fu Manchu, Moriarty and Dracula» cantaban The Kinks a la gloria del villano victoriano en «The Village Green Preservation Society». Libros que entran en su vida por los ojos: James Matthew Barrie y H. Rider Haggard (*She!*, ¡Ella!) y H. G. Wells (y allí, en la película que no está nada mal, con esa máquina tan precisa y victoriantemente diseñada, los libros parlantes y giratorios, los *talking rings*, de *The Time Machine* conservadores de la memoria del cataclismo) y de pronto Henry James y E. M. Forster y Aldous Huxley y, muy especialmente, Ford Madox Ford, quien le enseña eso del «narrador poco confiable» a la hora de las historias más tristes.

En su imaginación, Chip era dueño de una librería y alguna vez había sido amigo cercano de Sara y Gerald Murphy, héroes de sus padres. Los Murphy quienes —explicaba, en su imaginación — sí se preocuparon por dejar legado (y nombrarlo a él tutor) para los hijos de esa pareja «so funny» que conocieron hacía tiempo, durante los últimos años de sus vidas, los que filmaban comerciales en un velero al que habían bautizado con el nombre de los protagonistas de esa novela del pobre Scott y que se suponía estaban inspirados en ellos o algo así, esa pareja con la que se fotografiaron en alguna fiesta sureña y francesa.

Chip quien lo edita a él.

Chip quien lo educa como a un hijo propio y lo convierte en escritor y soporta con estoicismo y gracia la progresiva locura de Penélope.

Chip al que, en ocasiones, se refiere en entrevistas como si fuese verdad y a quien, sin embargo, nunca llega a poner por escrito más allá de unas pocas líneas en *La Historia Imposible*. Y, sí, él es un desagradecido (y mezclar un poco las letras y, también, un desgraciado) y así nada para Chip. Y nada para sus abuelos de quienes ha rescatado por escrito apenas algún gesto, alguna frase, el hábito secreto de teñirse el pelo con bolsitas de té, esas sonrisas con la boca como una

línea recta y más en los ojos que en los labios, eso que siempre respondía uno de ellos cada vez que se le preguntaba si se acordaba de esto o de aquello: «Lo recordaría a la perfección si no me hubieses preguntado si lo recuerdo». O la manera en la que se sentaban, tomados de la mano, a «mirar la radio»: porque la miraban fijo mientras la escuchaban, como si viesan lo que oían, porque la radio era para ellos lo que la televisión era para él: el invento de su generación. Pero, también, porque en la radio veían todo —incluyendo los colores— lo que él no podía ver en esas imágenes turbias y tan poco creíbles (así oyeron la llegada del hombre a la Luna y «la vimos mucho mejor de lo que la viste tú»). O ese juego imposible que le proponían a Penélope y a él en largos viajes en auto: «Vamos a jugar a no pensar en...»; y entonces sus abuelos (los de allí o los de allá, daba lo mismo) mencionaban algo en lo que, automáticamente, se pensaba y se intentaba anular pensando en otra cosa que era la siguiente cosa a no pensar y así... O, de pronto, ese tipo de información completamente inútil pero fascinante del tipo «A que no sabes por qué la gente se hace un nudo en el dedo índice para no olvidar algo. La respuesta fácil y correcta es, claro, ven el nudo y se acuerdan de por qué fue que se lo hicieron. Pero nunca hay que quedarse con las respuestas reflejas y obvias, nieto mío. Hay que buscar más profundo para encontrar lo mejor. Ocurre que los dedos índice son los que tienen la conexión más rápida y ruta más directa a través del sistema nervioso rumbo al hipocampo cerebral. La parte del cerebro donde, dicen, reside la capacidad de hacer memoria. Así que ya sabes, no te lo olvides: puedes hacerte un nudo en tu dedo para no olvidarlo».

Y, ah, él estuvo tantas veces a punto de cortarse linghianamente ambos dedos índice para así dejar de ser señalado por un pasado acusador y más que imperfecto. Pero tampoco había que exagerar tanto. Y así se conformó —a modo de castigo a sí mismo— con alguno de esos siempre sorprendidos y dolorosos, a pesar de su pequeño tamaño y longitud, cortes en las yemas de los dedos y en las claras huellas digitales consecuencia de los traicioneros filos de páginas o de esos papeles amarillos y adhesivos que él usaba para no olvidarse de algo (algo por hacer) y de lo que, inevitablemente, sólo quería olvidarse una vez hecho. Cortes de los que casi nunca se era consciente en el momento exacto de cortarse pero que, minutos después, ahí estaban, como a vuelta de página: una fina línea de sangre hermanándose con las líneas de tinta.

Y él se había cortado tantas veces con los bordes de libros que cortaban más y mejor que navajas que, está seguro, sus huellas digitales ya no eran las que eran. Y, así, apenas un hilo de sangre y saliva cicatrizante y un dolor tanto más fuerte que el que correspondería a ese débil tajo (si mal no recuerda, es en *Nosferatu* de F. W. Murnau, esa falsificación obligada de *Drácula*, donde un derivado de Jonathan Harker se hace un corte inspeccionando los documentos inmobiliarios de las propiedades adquiridas por el conde Orlock en Wisborg a quien, enseguida, se le hacen agua y sangre la boca y los colmillos) y preguntándose cómo y cuándo sucedió. Porque se había olvidado o pasado por alto el momento de ese corte pero resultaba imposible no recordar

que ahí estaba, cortado y cortante.

POST-IT© & LISTA & *

Recuerda que el tiempo es un afilado y puntiagudo y cortante asterisco (del latín *asteriscus* y del griego ἀστερίσκος o «estrella pequeña», ese signo giratorio al que él de tanto en tanto intenta clavarle una de sus dagas de biji para que se quede quieto y deje de aletear como una mariposa); y recuerda también que usa a los post-it como si se tratasen de ese papel atrapamoscas y adhesivo que se colgaba de los techos del verano junto a sus abuelos en Canciones Tristes.

Recuerda que los post-it —como sucede en tantas otras ocasiones— fueron alumbrados por casualidad, cuando se buscaba otra cosa o no se esperaba a ésa en absoluto. Los post-it como otros de los tantos hijos de esa especie de milagro inesperado conocido con el nombre (otro posible nombre, como Anomalía, para una hija inestable que nunca tendrá o para tantas «novias» que sí tuvo) tan literario de «serendipia». Serendipia que era el derivado del neologismo acuñado por Horace Walpole —a partir de un relato tradicional persa contando las idas y vueltas de tres príncipes de Serendip— y que bendijo a la humanidad con el hallazgo inesperado de cosas como la penicilina y la Viagra (que para él jamás debió comercializarse porque había enloquecido a ancianos que debían dedicarse a jugar al dominó o contemplar atardeceres y que ahora iban por ahí viajando en sex-tours crepusculares y, además, queriendo escribir sobre ello), el resorte ese que baja por las escaleras, el marcapasos, el color magenta (que, si mal no recuerda, era una de las variedades del color favorito del sinestésico oyente de colores Vladimir Nabokov y la palabra más utilizada en sus libros, «mauve», cuarenta y cuatro veces), los Corn Flakes, los plásticos, el endulzante artificial y su muy adorado Bubble Wrap con el que en más de una ocasión amortajaba a sus maletas en los aeropuertos sólo para luego tener algo que apretar y detonar, en casi compulsivas pequeñas explosiones, en sus habitaciones de hotel.

El post-it —se había informado— había sido creado en 1968, cuando en los laboratorios 3M en verdad se buscaba la fórmula de un más que improbable engrudo superpegajoso que sirviese hasta para unir las piezas de los aviones de pasajeros suplantando a tanta tuerca y tornillo. Algo para mantener a todo en el aire. Algo un tanto delirante y de escaso vuelo y por suerte, piensa él, nunca encontraron algo así. En cambio —por suerte— se descubrió la composición de un pegamento sutilmente adhesivo y mucho más apropiado para adherir pensamientos ligeros y dispersos, cosas sueltas a recordar y mantenerlas pegadas para que no saliesen volando arrastradas por los vientos del olvido. Spencer Silver —su creador, con nombre de personaje de cómic— se la pasó años por los pasillos de 3M alabando sus propiedades sin que nadie le hiciese caso. Hasta que en 1974 un colega, Art Fry (otro gran nombre y a él le gusta tanto una foto reciente de Fry —con un post-it

pegado en su frente ya arrugada, y donde aparece dibujada una lamparita eléctrica— que la pegó con un post-it y no con un imán en la puerta de su refrigerador), comenzó a utilizarlo como marcapáginas en un libro de himnos religiosos. Y entonces más «¡Aleluya!» que «¡Eureka!» (y un tal Alan Amron —su nombre no se le hace tan atractivo— predicando en el desierto de que en 3M le robaron su idea).

Y él, recordando todo lo anterior, preguntándose por qué se acuerda de tanta fecha y nombre, por qué no se olvida de todo eso. Y respondiéndose en la voz baja pero atronadora de quien habla consigo mismo que, claro, ante la imposibilidad de olvidar lo que en verdad se desea olvidar —la culpa de aquella noche— él ha optado por sepultar vivo, vivísimo, a ese recuerdo con toneladas de información variada para así silenciar su ensordecedora radiactividad, cada vez más potente y tóxica, a medida que van pasando los años y las navidades.

Y así va y así sigue...

Para 1980, los post-it ya eran saludable epidemia. Y estaban en todas partes y en variadas tonalidades (aunque todos sabiendo que ese amarillo pálido era su color primero y, por lo tanto, real y auténtico) y en diferentes tamaños y formas. El post-it pegando pero —a diferencia con lo que sucede con buena parte de las relaciones humanas— no desgarrando al desprenderse. Los post-it recordando todo aquello que no se quería olvidar y que, una vez procesado, se estrujaba hasta conseguirse una cómoda y funcional bolita de papel a lanzar y embocar en ese cilíndrico cubo de la basura donde, claro, podría transcurrir tanta novela que nunca se iba a escribir; y faltaba menos para que se publicase una antología de post-it de escritores, pensaba él antes de dejar de pensarlo.

Y el placer de anotar en los post-it, el de arrancarlos de ese pequeño block, el de pegarlos con la sensación de haber conseguido *algo*, el de desprenderlos una vez que han cumplido su misión o muerto en acción, y el de arrojarlos por encima del hombro como se arroja algo alguna vez inolvidable pero ya no.

El post-it utilizado por muchos artistas como material inspirador y (se acuerda de cuando lo leyó y lo vio y se imaginó como en uno de ellos) por los editores de la revista *Esquire* para, en 1989, un infame y polémico y literario «Árbol de la Fama» y poner y plantar allí a cada uno de los escritores de USA en su sitio, desde lo más alto a lo más bajo.

El post-it como el soporte perfecto en tiempos de posverdad.

El post-it que sostenía a aquello íntimo e importante que no se quería olvidar frente al tweet supuestamente ingenioso y público e inmediatamente olvidable. El post-it era permanente y estable y reflexivo Dr. Jekyll. Y el tweet era efímero y volátil y atropellado y atropellante Mr. Hyde (y él supone que, de no haber muerto y estando cada vez más adicto y transformado, el salvaje y creador Hyde llegaría a pensar que si no bebía esa pócima corría el peligro de transformarse en el reprimido y contemplativo Jekyll).

Y así va el mundo: se escriben cada vez más tweets y cada vez menos post-it.

Y el que las comunicaciones de los políticos del ahora pasen por la electricidad apantallada y no por el papel enmarcable sólo ponía en evidencia el que se podía decir cualquier cosa y con la más absoluta impunidad porque, bueno, todo el mundo lo hacía. El tweet permitía y disculpaba el afirmar lo que fuera sin la obligación de disculparse luego («Puedo escribir los tweets más tontos esta noche»), porque estaba permitido y porque nadie le pedía genio o genialidad a un tweet, tan sólo y como mucho algo de ingenio o ni siquiera eso). Y validaba ese vale todo porque el tweet se expresaba con el lenguaje de lo inmediatamente olvidable y seguro de que quien tweetea último tweetea mejor y que pase el que sigue.

El post-it, en cambio, era la versión nada masoquista pero igualmente autoflagelante de ese nudo alrededor del dedo de la memoria mientras, ahí fuera, todos preferían utilizar ese mismo índice para teclear señalando con mala educación y peor ortografía porque, sí, ahora los errores en la escritura eran considerados rasgos de estilo. Rasgos poco atractivos, se dice él; y de ahí también —serendipia de bajo, bajísimo voltaje, placebo de la inspiración— el que él se desquite escribiendo cada vez más post-it.

Lo que lo lleva a un titular de periódico que no sabe si post-itear y pegar o recortar e imantar. Ponerlo ahí, en esa puerta helada, y leer «La sonda de ExoMars se estrelló porque pensó que había aterrizado». Y decirse que él se siente así desde hace tanto: más estrellado que aterrizado.

Y buscar y encontrar un nuevo post-it y, mejor, pensar en las cosas realmente importantes de la vida.

Escribir allí «Falta leche».

No es un mal comienzo para una novela interminable, se dice ahí, de pie, frente al refrigerador abierto y junto a la puerta que custodia a la luz del no-me-acuerdo: la luz interior del refrigerador que se enciende al abrir la puerta (aunque él no está seguro de que allí dentro no sucedan cosas raras con la puerta cerrada y de que, al volver a cerrarla, se active una de esas bolas de espejos de discoteca y los alimentos se pongan a bailar el Pixar-Boogie). Esa luz como de interrogatorio no violento pero aun así atemorizante —recordando que alguien escribió «Helter Skelter» con sangre de actriz embarazada en ese lugar en el que otros imantan fotos desteñidas de seres queridos y almanaques viejos y dibujos infantiles— y que siempre hace preguntarse qué se está haciendo ahí, qué se busca, qué es lo que no se encuentra porque uno ya olvidó qué era lo que buscaba y si existirá algo llamado Amnesia de Refrigerador. Algo que equivaliese a ese sitio vacío donde había algo que no se recuerda qué era pero que, sin embargo, sí se recuerda que estuvo ahí: que ahí había algo que ya no está y que ahora es como una sombra de humo. Algo muy importante pero a la vez muy olvidable. El equivalente memorioso al cementerio de los memoriosos elefantes: un sitio mágico y legendario que, de ser hallado, recompensaría a los audaces exploradores con el marfil de todo lo olvidado, con los esqueletos de la memoria capaces de sostener la carne y los órganos de todo aquello que se ha experimentado de camino a esa última

y desubicada morada.

«Falta leche», piensa para así dejar de pensar, por unos segundos, en todo lo que le falta y le va a seguir faltando y en las listas cada vez más abundantes (en sus libretas biji) y en las que se enumera todo aquello que no tiene.

Hacer listas, sí.

La lista como especie especial, como parte de su organismo, como manera suya y —de nuevo— como rasgo inconfundible de su estilo y, seguramente, consecuencia más o menos directa de haberse intoxicado de pequeño con tantos test de *multiple choice*. Y reincide en esto porque su estilo —aunque ya no pueda llevarlo a la práctica— es lo único que le queda ahí dentro, junto a medio limón y algo adentro de un tupper que mejor no recordar de qué se trataba y arrojarlo a la basura como si fuese un post-it con pensamientos peligrosos y sin siquiera abrirlo.

Así, lo suyo como un enumerar, ordenar, proponer un orden propio y, a menudo, tan caótico.

La lista —ahora— como el premio consuelo para aquel a quien ya no se le ocurre nada salvo una lista de lo que no va a ocurrir.

La lista como la mejor forma de reconocer la imposibilidad de organizar sus ideas y, por lo tanto, el que las ideas que mejor piensa son las libres y asociativas y multirreferenciales. La lista que —en relación al post-it— es el equivalente de la Coca-Cola a la Pepsi-Cola o de McDonald's a Burger King: lo mismo pero diferente. Azúcar tóxica y fast food. Y una y otro acaban en el mismo sitio: entre restos que no son sobras para así olvidar lo más rápido posible la enumeración color hepatitis de todas esas promesas enfermas y rotas y tan poco cumplidas.

Descubrió la *idea* de las listas expresada como tal y por escrito en casa de sus abuelos, en Canciones Tristes, en un libro armado por el escritor de best-sellers Irving Wallace junto a sus hijos: *The Book of Lists* (seguramente el modo en que el escritor tuvo de poner a trabajar a un par de inútiles para que hiciesen algo de dinero con la ayuda de su apellido). Y se informó de que las listas servían para calmar la ansiedad, para sentir que se estaba haciendo *algo* (aunque no se hiciera *nada*), y de que las listas que mejor funcionaban eran las listas manuscritas. Se recordaba más y mejor si se lo escribía a mano y no a dedo. Con los días y si, por lo contrario, se las hacía en una pantalla se olvidaban más pronto hasta parecerse cada vez más a esas difusas y disolventes anotaciones de sueños.

Y entonces él se aprendía de memoria canciones con mecánica y funcionamiento de listas. Como «Series of Dreams» de Bob Dylan. O como «You're The Top» de Cole Porter o «Eclipse» de Pink Floyd o «Come Together» de The Beatles o «God» de John Lennon o «My Favourite Things» de Rodgers & Hammerstein o «Fifty Ways to Leave Your Lover» de Paul Simon o «50 Words for Snow» de Kate Bush. Y se acordaba de haber leído que, en sus últimos tiempos, Saul Bellow, ya sin memoria, guardaba silencio y sonreía en público y, cuando le preguntaban en qué estaba pensando, respondía: «Estoy haciendo listas de las cosas que hice y de las que no hice». Y

leyó también acerca del psicólogo ruso Bluma Zeigarnik quien patentó lo del «Efecto Zeigarnik»: el que se recuerden más y mejor las cosas por hacer que las cosas que se hicieron.

Y se informó también de que, a la hora o los minutos o los segundos o los años de las listas, había que ser humilde y no exigirse o prometerse imposibles.

Por ejemplo, nunca alistar en una lista algo como «Escribir novela», algo como «Falta libro».

APUNTES PARA UNA TEORÍA DEL TEJIDO DE LA MEMORIA

Recuerda que entonces se dijo que tal vez, si la ficción le había dado la espalda, tal vez podría hacerle frente a todo eso de la no-ficción. A la realidad acerca de lo irreal. Dedicarse ya no a escribir sino a escribir acerca de los que escribían. Ser como uno de esos monjes que han hecho voto de abstinencia (cuando, en realidad, han dejado de hacer lo que ya no pueden hacer). Y entonces limitarse a predicar la Buena Nueva sintiéndose un elegido por delegación o alguien más o menos importante por el simple hecho de colarse en todas las fotos. Los evangelios ajenos pero, al fin y al cabo, sagradas escrituras y mucho mejor escritos de lo que jamás llegaría a escribir él de seguir escribiendo.

Tenía un amigo en una radio (una de esas emisoras casi domésticas nacidas a partir del boom tecnológico que ahora permitía la existencia de festivales de cine con películas filmadas en un iPhone y todo eso). No era tanto un amigo sino, más bien, un conocido (con los años se tenían cada vez más conocidos y menos amigos), pero era alguien quien, cada vez que se lo cruzaba, no dejaba de repetirle que «*Industria Nacional* me cambió la vida cuando lo leí» (y él, al escucharlo, no podía evitar pensar en qué vida tan poco sólida había que tener para que te la cambie un simple libro, un libro suyo, y enseguida preguntarse si se la habría cambiado para peor). Entonces, en uno de esos cruces, él le comentó su «idea». Tenía ganas de «armar» un ciclo sobre la memoria. Tenía un título posible que le parecía más o menos ingenioso y que, a su vez, aludía secreta e íntimamente a su juguete de hojalata y fetiche desde su infancia y para siempre: *Recuerda a cuerda*.

Y su conocido/amigo dijo que, claro, que por supuesto, que bienvenido sería.

Y él, en principio, hasta tuvo un cierto entusiasmo y se puso a revisar sus libretas biji. Recordar o no recordar. Ésa sería la cuestión. Una exploración personal con su voz pero, también, muy parecida a la de todos los oyentes de nombres y lugares que se cambiaban o confundían o se esfumaban sin dificultad en lo inventado y soñado pero que costaban más alterar en lo recordado. Una invitación a hacer equilibrio sobre esa cuerda tensa —en afirmativo o en negativo— que era también la fina línea que separaba a un «Me olvidé» de un «No me acuerdo».

Y casi podía imaginarse su voz de hombre invisible, flotando en las ondas del aire, hipnótica y seductora y acaso transformándolo en lo más parecido a ser incorpóreo pero omnipresente como si estuviese (des)compuesto en partículas aceleradas que interconectaban con las células de los oyentes oyendo la radio por teléfonos celulares. Y que así su voz sería la voz del libre fluir de conciencia y de la desbocada asociación de ideas que habían estilizado a sus libros, a los libros

que había escrito y que ya no escribía. Pero esa voz ahora alta y replicante y justificada por alguna de esas tonterías del tipo relato oral y tradición ancestral que tanto le gustaba a la gente con demasiado tiempo libre y tan poca conciencia de ello; pero que en realidad apenas escondían la comodidad infantil de que oír requería de menos esfuerzo que leer. Pero tal vez así, quién sabe, él diría lo que ya no podía escribir y hasta llegase a mentirse a sí mismo con lo de que la palabra viajaba mejor a la velocidad del sonido que a la velocidad de la luz, de la luz de una lámpara o de una pantalla.

Y así comenzó a recopilar información diversa.

Y citas variadas. Vladimir Nabokov y Bob Dylan y Stanley Kubrick y Marcel Proust y el Kurt Vonnegut radial de *Mother Night*, por supuesto. O recortes de periódico con titulares como «Tus recuerdos han sido manipulados» y donde se explicaba cómo un estudio universitario (otro de esos estudios) había determinado que la memoria tomaba prestados sin preguntar primero momentos del presente y los insertaba en el pasado para que éste luciese mejor. Y que así, por ejemplo, cuando se trataba de recordar el instante preciso hace muchos años en que alguien conoció a la persona amada, no podía evitarse el reescribirlo según todo lo vivido a partir de entonces. Así, también, todas esas memorias supuestamente reprimidas (pero inducidas por los investigadores) que de pronto surgían entre llantos. Lo de súbitamente y tantos años después descubrir/recordar a tus padres en una orgía en la que se adoraba a Yog-Sototh o —detallaba el experimento— conseguir que el 16 % de los participantes «jurasen haberse encontrado con Bugs Bunny (un personaje de la Warner) en Disneyland y que un 30 % entre ellos asegurasen, además, que ese conejo estaba drogado y les chupó las orejas».

Y él, cuando leía estas cosas, siempre se preguntaba quién financiaba este tipo de investigaciones y, en este caso en particular, en dónde estaba la novedad. Porque, finalmente, reformular lo sucedido para que tuviese una mayor lógica narrativa con el resto de la vida no era otra cosa que el equivalente al máster en la carrera de cualquier mentiroso más o menos consecuente: si se había conseguido mentir a los demás y que se creyeran todas esas mentiras entonces sólo quedaba afrontar el desafío especializado de mentirse a sí mismo. Y de creérselo. No hacía falta ningún experimento para revelar algo que ya era parte de la naturaleza humana desde el principio de los tiempos: si no se recordaba algo que no había sucedido, entonces se había fracasado en la vida.

Pero en cualquier caso —mintiéndose cada vez más y mejor que estaba entusiasmado con el proyecto— se puso a hacer una de sus tantas listas. Y esperaba nunca verse obligado a hacer una lista de sus listas, aunque los especialistas asegurasen que hacer listas es bueno para la salud mental: estructuraba, ordenaba todo temporalmente, volvía más eficiente. Pero él sabía la verdad: las listas eran en realidad fasos consuelos y sustancias inocuas. Hacer una lista hacía creer que ya se había hecho algo (que casi nunca se haría) por el solo hecho de haberlo *enlistado*. Hacer una

lista era jurar en vano y creer en lo inverosímil. Tal vez por eso él se había vuelto un consumado experto en hacer listas, aquello que era lo más cerca que estaba ahora de escribir ficciones supuestamente no-ficticias. Las listas eran un... cómo era que le decían... ah, sí, esa expresión tan ocurrente para la inocencia: un «género mestizo».

Así que él se puso a enumerar los diferentes temas por los posibles temas de cada emisión.

Programas que referirían a los desórdenes mentales ligados a la persistencia o ausencia de la memoria (recordarlo todo o no recordar nada o recordar de golpe o súbita intensificación de la propia biografía hasta extremos enloquecedores). Al misterio de por qué era más fácil recordar chistes malos que chistes buenos (porque lo malo *no* se olvidaba; aunque el gran riesgo de los chistes malos era el que muchas personas, demasiadas, se los tomaban en serio). Al milagro final de enfermos de Alzheimer recordándolo todo, desde el más efímero y perfecto y regular de los presentes, justo antes de morir por cortesía de algo que los científicos habían denominado (le gustaba mucho el nombre) «lucidez terminal»; algo que, finalmente, otorgaba el premio/castigo de acordarse claramente de que se estaba muriendo y de que era posible que de inmediato se comenzase a ser olvidado o, lo que era más o menos lo mismo, a ser recordado imprecisa e infielmente hasta alcanzar ese postrero aumento del sueño, de dormir cada vez más, hasta ya no despertarse. A esos novedosos pueblos/asilos holandeses cuyos habitantes eran todos enfermos de Alzheimer y, por lo tanto (dejando de lado a los supervisores y personal cualificado), allí nadie se sentía muy mal por haberlo olvidado todo; porque allí todos no recordaban casi nada y así, paradójicamente, se ralentizaba el avance de la enfermedad. Al llamar a las cosas por su nombre y mejor referirse al mal de Alzheimer como a cáncer de la memoria, ¿no?, ¿sí? (y al recuerdo de, cuando aún escribía mucho, él preguntándose si esa enfermedad ofrecería la bendición de un tiempo más o menos largo en el que ya no se podría escribir nada pero sí leer mucho; y en el que todo —incluso lo que se leía de nuevo— se disfrutase, una y otra vez, como si fuese la primera vez hasta la siguiente primera vez). A esos «olvidos colectivos» en los que, refleja y automáticamente, puede llegar a caer toda una nación para así poder continuar históricamente existiendo y no ser historia ya inexistente. A la posible interpretación de *Apocalypse Now* (película a la que él siempre había considerado como a una enorme hermana menor de *2001: A Space Odyssey*: Kurtz era otro HAL 9000 a desactivar y Marlow era Bowman) como si se tratase de un viaje por el Leteo, el río de la memoria. A los mitos en cuanto a la posibilidad de mejorar mucho la memoria y los muchos métodos para hacerlo que no demoraban en ser olvidados. A la tendencia de las personas a recordar principios y finales pero no durante (en una de sus libretas biji había copiado una frase a citar de Ricardo Piglia al respecto: «¿De qué sirve, joven, contar, si no es para borrar de la memoria todo lo que no sea el origen y el fin? Nada entre el origen y el fin, nada, una planicie, árida, la salina, entre él y yo, nada, la vastedad más inhóspita, entre el suicida y el sobreviviente»). Al insomnio como la puerta que lleva al olvido. Al tener algo en la punta de

la lengua pero no poder tragarlo ni escupirlo y que se quede allí, atragantado como en un trance, en el centro de la noche. A los manipuladores de memorias ajenas como si se tratasen de esas encuestas «dirigidas». Al —de nuevo— recordar algo que nunca sucedió («Mis padres me hicieron participar en rituales satánicos cuando yo tenía un año de edad», lo juro). A los delfines que dormían con un ojo cerrado y medio cerebro despierto y a ese tiburón antiguo pero aún vivo llamado *Somnius microcephalus* que nadaba y nadaba y nadaba en la nada de las profundidades de mares árticos desde hacía más de cuatrocientos años. Al cerebro enorme de los elefantes que les permitía encontrar su necrópolis oculta y al instinto pequeño de los salmones que los llevaba de regreso al sitio en el que nacieron. A las grandes escuelas del estudio de la memoria (la de Hermann Ebbinghaus a finales del siglo XIX versus la de Frederic Bartlett a principios del siglo XX; o mejor no: porque no quería tener que documentarse y buscar cosas on line que olvidaría apenas unos segundos después de copiarlas o de pegarlas). A la memoria fotográfica y a la memoria auditiva. A la memoria que puede ser declarativa y explícita (a largo plazo) y semántica y episódica y trabajadora y especializada (corto plazo) o (más largo plazo) arbitraria e insaciable e implícita y no declarativa donde todo cabe y vale aunque no sirva para nada. Al hipocampo cerebral y al cuerpo amigdalino. A las diferentes y mejores *memoirs* y *journals* y variaciones híbridas y novelizadas de grandes escritores (Nabokov y Dylan, por supuesto; pero también las de Frank Conroy y J. R. Ackerley y Mary Karr y Adolfo Bioy Casares y John Cheever y los hermanos Woolf y Michael Ondaatje y Joan Didion y Thomas Bernhard y Frederick Exley y Primo Levi y Edward St. Aubyn y Lev Tolstói y Virginia Woolf y Vivian Gornick, quien ya había advertido en cuanto a que «la mayoría de las personas que están escribiendo memorias no son escritores»). A la búsqueda de la receta exacta para elaborar la madeleine de la primera parte de *À la recherche du temps perdu* (que, a no olvidarlo, en los primeros borradores, de nuevo, era una vulgar y simple tostada). A las muchas formas en las que se corregían y se reescribían los recuerdos y a la necesidad de olvidar las avenidas más populosas para que así puedan conservarse los pasajes más inolvidables (utilizar aquí citas de Douglas Coupland: «Parte de aceptar el futuro pasa por admitir el que algunas cosas deben olvidarse, y en ocasiones puede ser insultante el que varias de esas cosas sean cosas que amas»; y de Milan Kundera: «El recuerdo no es la negación del olvido. El recuerdo es una forma de olvido»). A por qué al volver a los lugares de la infancia todo parecía más pequeño de como se lo recordaba (¿teoría sobre la jibarización de recuerdos para que ocupen menos espacio en cerebros cada vez más reducidos o con recámaras cada vez menos aireadas?). A por qué todo parecía ir a mayor velocidad a medida que se envejece (con el paso del tiempo el tiempo apura su paso, camina más rápido, como si no quisiera que lo pasasen ni sentirse pasado pero, a la vez, llegando más rápido al fin de la carrera). A que es el cerebro quien decide qué arrojar por la borda mientras se duerme. A Funes El Memorioso diciendo «“Más

recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo” y también “Mis sueños son como la vigilia de ustedes” y, hacia el alba, “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras”». A ese episodio de *Black Mirror* en el que la memoria absoluta y exacta de toda una vida se almacenaba en una especie de disco duro externo al que se podía consultar ante la menor duda con resultados que resultaban catastróficos; porque era bueno olvidar ciertas cosas o recordarlas de otra manera (y a que el recordarlo todo tal vez provocase el fin de las ganas o de la necesidad de escribir algo). A la supuesta imposibilidad de olvidarse de cómo nadar o montar en bicicleta. Al comienzo de *Look Homeward, Angel* de Thomas Wolfe y a ese «Pero nosotros somos la suma de todos los momentos de nuestras vidas; todo lo nuestro está en ellos: no podemos eludirlo ni ocultarlo... Si el escritor ha empleado la arcilla de la vida para crear su libro, no ha hecho más que emplear lo que todos los hombres deben usar, lo que nadie puede dejar de usar. Ficción no es realidad, pero la ficción es una realidad seleccionada y asimilada, la ficción es una realidad ordenada y provista de un designio... una piedra, una hoja, una puerta ignota; de una piedra, una hoja, una puerta. Y de todas las caras olvidadas... Recordando sobrecogidos, buscamos el gran lenguaje olvidado, el perdido sendero que conduce al cielo, una piedra, una hoja, una puerta ignota. ¿Dónde? ¿Cuándo?... Cada uno de nosotros es el total de sumas que no ha contado: reducidos de nuevo a la desnudez y a la noche, y verás cómo empezó en Creta, hace cuatro mil años, el amor que ayer terminó en Texas... Cada momento es fruto de cuarenta mil años. Los días se desgranán en minutos y zumban como moscas que vuelan de nuevo hacia la muerte; cada momento es una ventana sobre el tiempo. He aquí un momento:». A las palabras alemanas *Fernweh* (que significaba «tener nostalgia por lugares a los que nunca hemos ido y que anhelamos conocer, pero a los que tal vez nunca podremos ir») y *Eigengrau* (que podía traducirse como color «gris cerebro» y que era ese color que no era exactamente negro pero sí el que las personas discernían en la ausencia de la luz y que, para él, era el color del olvido, porque el sepia siempre le había parecido el color de la memoria). A las diversas teorías acerca de las listas «ayudamemorias» que, al leerlas, no se recuerda a qué se refieren y que hacen sentir tan solo y abandonado. A que en alguna parte había leído que la primera lista que se conoce databa del 3200 a.C. y que era egipcia (y que enumeraba las causas de ausencias de trabajadores —no esclavos, como se creía— en la construcción de pirámides: enfermedad, «Estuvo fabricando cerveza», «Le picó un escorpión», «Recogía piedra para el escriba» y «Su esposa estaba menstruando»). A la otra lista de un antiguo rey sumerio enumerando dinastías y diluvios. A la lista de las 1.186 naves aqueas enviadas a la conquista de Troya en la *Iliada*. A los Diez Mandamientos. Al listado de «cosas por las que preocuparse» que Francis Scott Fitzgerald — luego de precisar en otra lista ética las conjugaciones del verbo «cocktelear»— enumeró para su hija Scottie incluyendo allí un «No te preocupes por crecer» y un «No te preocupes por el pasado». A la canción «I Can't Forget» de Leonard Cohen y a «Potholes» de Randy Newman y a

todas esas canciones sobre el olvido y el recuerdo cuyos títulos e intérpretes y autores se irían escapando y disolviendo pero que jamás se dejarían de silbar en los momentos menos pensados. A los ejercicios mnemotécnicos (y al precursor Simónides de Ceos, quien fue capaz de reconocer los destrozados cadáveres de un templo que se había venido abajo por el lugar que habían ocupado en la mesa del banquete del que él se había retirado afortunadamente temprano; método enseguida adoptado por Cicerón para no olvidar sus afilados discursos que tenían la propiedad de cortar la digestión de muchos). Al modo en que sus *stand-up comedians* favoritos (Jerry Seinfeld y Ricky Gervais y Louie C. K. y David Chappelle) iban hilando las diferentes partes de un relato como si se tratase de algo casual e *improv* pero que en realidad estaba fríamente memorizado y calculando al milímetro cada idea y palabra hasta alcanzar el punto final de la *punchline*. A *Rashômon* y a las diferentes formas en las que se puede contar una misma historia. A todas esas novelas y films con agentes secretos insomnes y gente que se golpeaba la cabeza o participaba voluntariamente o no en un experimento y olvidaba quién era o quién fue la persona amada a quien tiene siempre en la punta de esa lengua con la que alguna vez la besaron (incluyendo aquella película que desprecia Holden Caulfield en *The Catcher in the Rye* sin nombrarla, pero que se inspira claramente en la demencial y romántica y olvidadiza trama de *Random Harvest*). A la paradoja de que en tantos casos la amnesia fuese el gran recurso narrativo (como en *Captain Marvel*, otra película en la memoria de ese avión en el que ahora vuela) para tener algo que contar y que ese algo fuese algo que no podía contarse por haberlo olvidado. A los relojes blandos en *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí («Igual que me sorprende que un oficinista de banco nunca se haya comido un cheque, asimismo me asombra que nunca antes de mí, a ningún otro pintor se le ocurriese pintar un reloj blando... Y no me fueron inspirados por la Teoría de la Relatividad sino por el recuerdo de un queso camembert derritiéndose al sol de un paisaje de mi infancia», explicó Dalí acerca de su cuadro que, cuando se lo veía por primera vez, se pensaba en que se lo imaginaba/recordaba mucho más grande). A la secuela fragmentada/fraccionada de *La persistencia de la memoria* pintada y titulada por Dalí —quien según Vladimir Nabokov no era otra cosa que «el hermano gemelo de Norman Rockwell secuestrado por gitanos cuando era un bebé»— como *La desintegración de la persistencia de la memoria*. (Y a cómo él y Ella no le perdonarían nunca a Dalí —con la anuencia de Alfred Hitchcock— esa absurda e inverosímil y tan infantil secuencia onírica en *Spellbound*.) A los diferentes tipos de amnesia: la anterógena en la que los nuevos eventos no son almacenados por la memoria a largo plazo; la retrógena en la que no se recordará nada de lo sucedido antes de la enfermedad; la postraumática por lesión; la disociativa por depresión; la global y absoluta, y la criptoamnesia en la que se piensa que un recuerdo es algo nuevo y no pasado, y eso es lo que le había sucedido a George Harrison al recomponer sin ser consciente de ello «My Sweet Lord» y pasar la canción en la radio y compararla con la «original» que era «He's So Fine», compuesta por Ronald Mack e interpretada

en 1962 por The Chiffons; la post-hipnótica que le fue negada a Tío Hey Walrus al salir de su trance canino; la disociativa/fuga que hacía emprender actos no planificados y ser encontrado tiempo después vagando por ahí y sin recordar cómo se había llegado a ese sitio; la «de fuente» donde se recordaba la información pero no el cómo se la obtuvo; la desconfiable donde se dudaba de la propia memoria y la invocada con la ayuda de botellas y polvos y hierbas; la lacunar en la que sólo se olvida un único acontecimiento... y lo cierto es que, enfrentado a semejante bufet olvidadizo, él probaría un poco de todas (pero se serviría una gran ración de la última de todas ellas; para así, además de olvidarse de que se olvidó de cómo escribir, olvidarse *también* de lo feliz que lo hacía escribir y, tal vez, llevar todo aún más lejos, hasta el final sin principio: olvidarse de leer; algo parecido a aquello que le sucedió luego de poder leer y escribir durante unos minutos sin haber aprendido antes a leer y a escribir). Al llamado *memory bump* considerado como a ese recuerdo inolvidable y privado porque estaba enmarcado por algún acontecimiento histórico y, sí, el siempre anecdóticamente interesante dónde-se-estaba o qué-se-estaba-haciendo-cuando... A titulares de noticias científicas como «Logran que, por primera vez, el tiempo fluya hacia atrás» (pero que, al leerlas, informaban de que en realidad no habían logrado nada de eso sino que «han abierto las puertas para que en un futuro...»). A por qué la suya había sido la última generación en sentirse orgullosa de tener una buena memoria y a por qué ahora ya no hacía falta tenerla dentro de uno, porque toda la memoria estaba ahí fuera olvidada y recordada a un par de clicks y esperando (lo verá enseguida en una pantalla de respaldo de butaca de avión) la revancha del Blackout que en *Blade Runner 2049* tenía lugar en 2022. A que a él le parecía que todo eso de la amnesia global ya estaba aquí, que ya estaba sucediendo de a poco, como las encías retrocediendo en una dentadura. Y que los dientes y los acontecimientos iban a precipitarse cualquier mañana de éstas, cuando las grandes compañías de infodata desenchufasen todo por unos días y provocasen el caos y el megasíndrome de megaabstinencia. Y que pasado un tiempo imprudencial volviesen a conectarse, sí, pero con la novedad de que a partir de ahora todo sería pago y nada gratis, y el mundo se dividiría entre aquellos con dinero suficiente para drogarse y aquellos que vagarían por allí como dopados, moviendo los dedos, tecleando sobre un teclado invisible, y ya sin ninguna capacidad para recordar cómo se hacían las cosas fuera de una pantalla. Tal vez entonces, con el paso de muchos años, volviesen a activarse ciertos mecanismos neuronales y, muy de a poco, se recuperara el reflejo automático en reversa pero siempre hacia delante de hacer listas, listas donde se alisten tantos fragmentos, listas manuscritas...

Pero, misteriosamente —¿lucidez terminal?—, él se puso a escribir otra cosa. Una especie de súplica/oda/invocación a su chica que había caído en una piscina aquella noche.

Un *memorial* de/por Ella.

Un «He aquí un momento» como aquel que predicaba San Thomas Wolfe.

Y le gustó.

Y la leyó al aire, en el aire, en su primera noche en el aire.

Y nadie entendió nada y, enseguida, comenzó a circular la leyenda urbana y radiactiva en cuanto a que una chica (o dos o tres o varias más quienes, antes de arrojarse a piscinas, abrieron un chat con el nombre de Las Nadadoras Muertas) se habían suicidado/ahogado luego de escucharlo leer eso, como obligadas a zambullirse y a no salir a respirar empujadas por una especie de orden subliminal entretejida en sus palabras (teoría conspiranoide acerca de la que, seguro, General Electric se hubiese reído).

Y —verdadero o falso, verdadero— eso fue lo último que él escribió y fue como si hubiese sentido que ya no tenía nada más que decir, que sólo quería decir eso, para que lo escuchasen decirlo a solas.

AH, LOOK AT ALL THE LONELY PEOPLE...

Recuerda que él fue feliz solo.

Y Penélope también. Más o menos feliz. Una felicidad penelopeística, en cualquier caso.

Y que, más que nada y por encima de todo, ambos eran *tan* felices cuando se juntaban —tanto tiempo después de su infancia interminable— para mostrarse y demostrarse lo infelices que habían sido, para odiarse amorosamente por lo que habían hecho y por lo que ahora eran.

Penélope, en ese monasterio manicomial en el que escribiría sus páginas inflamables y en el que acabará ardiendo hasta morir.

Él, en esa cama de la que apenas se levantaba y que, cuando lo hacía, era sólo para experimentar el placer de volver a la cama; diciéndose que después de todo Marcel Proust (seguro de un vínculo indestructible «entre El Sueño y El Tiempo») se había metido bajo las sábanas para desde allí y sin moverse salir al mundo; y que Woody Allen trabajaba sus guiones sobre un colchón; y que... La pequeña diferencia residía en que Allen y Proust escribían mucho en la cama, mientras que él usaba la cama básicamente para pensar que escribir en la cama era muy incómodo, así que... Pero no importaba y así él en su lecho acordándose de aquel «Just go to bed now. Quickly. Quickly and slowly» pero no de quién impartía esa orden y, aun así, obedeciéndola: un trémulo trote y torpe salto y caer casi con gracia —caer siempre era lo más fácil— para acabar yaciendo en el centro exacto del palacio de su memoria.

Bajo una cúpula de cristal, en una habitación circular de cuyo núcleo —él, ahí, acostado pero no descansando en paz— irradiaban como rayos de un sol negro todos esos pasillos cubiertos de puertas. Pasillos como en aquella casa de The Beatles en la melancólica Liverpool dibujada y animada al principio de *Yellow Submarine*. Esa ciudad gris por donde caminaba toda esa gente solitaria, con «Eleanor Rigby» sonando por calles tristes. Gente solitaria de verdad y consciente de serlo y no autoengañándose enviando a la nada despachos de una o dos frases para así sentirse más y mejor acompañados por seres tan solitarios como ellos mismos. En esa película con la que The Beatles casi no tuvieron nada que ver (y tal vez por eso salió tan bien, y ellos cuatro fueron los primeros sorprendidos ante semejante milagro). En esa película con la que él sintió tanto miedo de niño (y seguía sintiéndolo de adulto), durante esa secuencia, mientras sonaba «When I'm Sixty-Four», en la que The Beatles rejuvenecían y envejecían y volvían a rejuvenecer mientras navegaban a la deriva por el Mar del Tiempo (como envejecía para volver a nacer David Bowman al volar por el Espacio del Tiempo). En esa película que había visto por primera vez con Tío Hey Walrus y de la que había salido conmocionado cuando, cerca del final, los malvados y

derrotados Blue Meanies jugueteaban con la idea de partir al exilio en nada más y nada menos que en su hoy inexistente país de origen. Pero antes de eso, esas puertas conduciendo a tantos otros sitios inolvidables o, lo que no era lo mismo, imposibles de olvidar.

Como esa noche imborrable en la que Tío Hey Walrus y Penélope y él —solitarios en su propia compañía— cruzaron caminando la ciudad en busca no del tiempo perdido sino de sus padres extraviados: aquellos a los que les quedaban apenas unas pocas horas para desaparecer para siempre.

TÍO HEY WALRUS / UN DIAGNÓSTICO

Recuerda que, en verdad, Tío Hey Walrus no era su tío; pero que eso tampoco importaba demasiado. Tío Hey Walrus no era el hermano de su madre, pero era como si lo fuese. Un hermano falso pero más auténtico que muchos de los hermanos reales. Tío Hey Walrus era hijo de amigos de los padres de su madre. Loco del pueblo o tonto del pueblo. Protagonista de «episodios» (eufemismo que comprendía tanto a sus problemas mentales como a sus catástrofes laborales) que, enseguida, se convertían en anécdotas supuestamente graciosas a tararear por las calles de Canciones Tristes.

Tío Hey Walrus como «artista» y «bohemio» y «hippie» y, sí, y —con los años— a él le gustaba pensarlo como a uno de los tantos y posibles grandes tíos de la literatura, pero sin nada de las características malvadas (Creón, Claudius, Ebenezer Balfour, Ralph Nickleby, Tío Silas) que parecían preferir a los tíos de la ficción. En verdad, Tío Hey Walrus está para él mucho más cerca del Capitán «Tío Toby» Shandy: herido en batalla, vida aislada, obsesivo no en lo que se refería a la historia y ciencia de las fortificaciones militares pero sí en lo que hacía a la Batalla de The Beatles, donde Tío Hey Walrus supo combatir y perder triunfalmente. Y de cuyo frente volvió cambiado para siempre y rogando que le diesen una oportunidad no a la paz en general y de todos pero sí a la singularmente suya, suplicando que esos Fabulosos Cuatro lo dejaran en paz.

La voz de Tío Hey Walrus explicándole algo que él no le había pedido que explique pero explicándose lo mismo. Entonces, la voz de Tío Hey Walrus era una voz graciosa para ellos (para él y para Penélope, niños) y demencial para los adultos, quienes consideran a Tío Hey Walrus no un caso perdido sino un caso al que ya ni siquiera valía demasiado la pena salir a buscar para intentar su resolución. Tío Hey Walrus era un caso que no se podía cerrar pero al que sí se puede encerrarlo.

Así, desde que regresó de Londres a finales de los años '60s y «más loco que nunca», Tío Hey Walrus entraba y salía de diversas instituciones psiquiátricas como si se tratase de un turista especializado y profesional de esos que apagan y encienden estrellas en guías de turismo. Allí dentro, entre paredes blandas, Tío Hey Walrus veía las estrellas que le encendían dentro de su cabeza vía cables y electricidad y que lo dejaban hablando, para siempre, con *esa* voz. La voz que a él y a Penélope le recordaba tanto a la de The Beatles cuando se divertían tanto cantando y grabando sus canciones más divertidas. La voz en «Yellow Submarine» («Full speed ahead, Mr. Boatswain, full speed ahead... Cut the cable, drop the cable»), la voz en «Magical Mystery Tour» («We've got everything you need... Satisfaction guaranteed... And that's an invitation»), la voz al

final de «All You Need is Love» («All together now... Everybody...»). Una voz como en sordina y anticuada: mezcla de locutor radial con interferencias y de predicador de feria hablando en lenguas. Una voz que invitaba a unirse a ella y que no dejaba de dar instrucciones. La voz de Tío Hey Walrus es la versión desolada de esa voz. La voz de alguien que ha escuchado esas voces de cerca, desde demasiado cerca; y que ha quedado arrasada y desolada por esa proximidad, como quien mira fijo un eclipse o se planta frente a la onda expansiva de una explosión atómica.

Tío Hey Walrus estuvo allí.

Tío Hey Walrus fue testigo y volvió para contarlo mientras The Beatles —The Beatles grabando *The Beatles* y su blancura encandiladora como de ballena colosal y como de alta fontana, apenas poco más de un año después del colorido *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, porque entonces la velocidad del pop era frenética y vertiginosa— le cantaban a la caída de su propio imperio.

Así que entonces Tío Hey Walrus los sentaba a él y a Penélope sobre sus rodillas y les decía con esa voz: «Basta con comparar los *yeah yeah yeah* de “She Loves You” con los *yeah yeah yeah* de “Helter Skelter”. Ahí está todo. La historia completa. El clamor y el aullido, el Alfa y el Omega y el principio y el fin y el principio del fin y ese final que no tiene principio, niños».

Mucho tiempo y muchas recopilaciones de The Beatles después —lo confiesa sin avergonzarse de ello— él subió al sótano o bajó al desván en busca de la caja con las pertenencias de Tío Hey Walrus para ver si podían servirle de algo. Serle útiles. Algo que lo ayudase a arrancar los motores (*full speed ahead...*) y ponerlo a escribir de nuevo. O, al menos, si podía sacarle algún buen dinero a todo eso.

No encontró memorabilia valiosa, pero sí las libretas de Tío Hey Walrus. Su *journal* registrando su paso por Apple y Abbey Road. De ahí, pensó, podía llegar a salir una buena novela (y, también, como había hecho con los Karma de Penélope, otra apropiación: otra novela no de fantasmas sino de fantasma, otra novela para la que él sería el más maldito de los, sí, *ghostwriters*).

Y algo atractivo para cualquier editor, pensó.

Porque The Beatles nunca iban a desaparecer como tales aunque sí por separado. Porque hasta el fin de los tiempos The Beatles iban a estar formándose y separándose, como en un loop de ultracuna y de ultratumba. The Beatles siempre eran interesantes y seguirían siéndolo. Cada vez más. Eran los músicos que más vendían del siglo XXI, más de medio siglo después de ya no ser y de dejarlo ser. Y los más deseados y seductores. A su manera, The Beatles eran no-muertos. Eran inmortales. Eran vampiros: seguramente no había nadie vivo que no tuviese un disco suyo o uno de ellos a solas (pero aun así siendo Beatles sueltos) o al menos a alguna de sus canciones sonando en *heavy rotation* en el palacio de su memoria.

Había muchas libretas de Tío Hey Walrus y él pensó en incorporarlas como material anexo. Aprovechar y aprovecharse del *journal* en varios volúmenes de Tío Hey Walrus y de sus notas y apuntes como base para una gran saga —o al menos una *nouvelle*— sobre su estadía en Apple y Abbey Road.

The Beatles aparecían en sus páginas primero como Lennon, McCartney, Harrison y Starr; luego como John, Paul, George y Ringo; y finalmente como J., P., G. y R. Como si se fuesen disolviendo en la mente de Tío Hey Walrus a medida que ellos se iban desintegrando como banda.

Así, leyendo los registros de Tío Hey Walrus, él pensó en algo a titularse *The Beatles* (así, con la *s* tachada, esa *s* singularizando lo plural, Tío Hey Walrus como El Beatle) contando su viaje a Londres y sus noches y días en la vida junto a The Beatles.

¿Había sido Tío Hey Walrus algo así como Claudio, ese joven hippie o veterano de Vietnam de mirada perdida y aire de anticipado modelo de Calvin Klein que se presenta en la casa de John Lennon en Tittenhurst Park mientras estaba grabando *Imagine*? ¿Ese que en el documental sobre la grabación del álbum explicaba que llegó a los prados de Ascot buscando respuestas porque, pensaba, Lennon las tenía? (Y era Lennon quien le explicaba allí —casi con la voz con que se le habla a un niño— que no tenía ningún mensaje para ofrecerle pero que sí, en cambio, podía invitarlo a desayunar.)

No.

Nada que ver.

Tío Hey Walrus tenía todas las respuestas.

Le sobraban.

Lo que él necesitaba era las preguntas precisas para que todas esas respuestas fuesen las correctas, para que sus anotaciones cobrasen dirección en sentido. Lo que Tío Hey Walrus quería desesperadamente era un *multiple choice* con una única repuesta /enunciado y, abajo, varias opciones de interrogantes.

Y expresaba su deseo con prosa telegráfica, sí, pero con mucha data a aprovechar. Ese fraseo a canibalizar con esa dicción espasmódica de Tío Hey Walrus y ese apodo cortesía de los títulos de dos canciones: el libre flujo de (in)consciencia de «I am the Walrus» y los ladridos de «Hey Bulldog» advirtiendo de que «si estás solo puedes hablarme».

Y todo eso por culpa y gracias y gracia de algo que le pasó a Tío Hey Walrus, recuerda.

Durante un cumpleaños, cuando tenía unos diez años, Tío Hey Walrus fue hipnotizado por uno de los invitados y obligado a pasar por la más obvia rutina del participante en el acto respondiendo a ese «para mi próximo número necesitaré un voluntario». Así, se le ordenó al pequeño Tío Hey Walrus que mantuviese su brazo en alto, se lo convenció de que hacía mucho calor (y comenzó a desnudarse ante el pánico y regocijo de sus amiguitas), se le hizo creer que era un perro. Y en ese momento el hipnotizador sufrió un ataque cardíaco y murió delante de todos los

invitados, de padres y de amiguitos (alguna vez le contó todo el episodio a Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado y tal vez de allí es que se le ocurrió a él lo del inútil ilusionista Pésimo Malini). Y por lo tanto el mago no llega a deshipnotizar al pequeño Tío Hey Walrus, quien recién sale del trance a fuerza de tres o cuatro o cinco o seis bofetadas de su padre. Pero —se lo comprueba al poco tiempo— el pequeño Tío Hey Walrus en algún lugar de su mente sigue siendo un poco perro: tiene arranques de aullar a la luna, ganas de levantar una pata para mear contra un árbol, impulso de sacar la lengua ante la comida. Y, lo más desconcertante de todo: ya adolescente, Tío Hey Walrus se vuelve loco cada vez que escucha *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, siempre al final del lado B, luego del final de «A Day in the Life». (Al poco tiempo, leyendo una entrevista a P. se explicaba el misterio de todo eso, de los ladridos de Tío Hey Walrus: The Beatles habían introducido allí un transparente sonido de 15 kilociclos, sólo audible para perros.) Y cada vez que lo oía él solo entre los hombres, el Tío Hey Walrus se ponía a cuatro patas (en manos y en rodillas) y aullaba y comenzaba a girar sobre sí mismo, como queriendo morderse una cola invisible. De ahí que, al llegar a esa parte, quienes lo conocían interrumpiesen y sacaran del tocadiscos el LP antes de que terminase esa larga nota de varios pianos funerarios concluida la última canción.

Años después, Tío Hey Walrus viaja a Londres y monta guardia frente a la puerta de los Abbey Road Studios. Y una mañana intercepta a P. y le cuenta su historia. Y P. se ríe mucho y se siente un poco responsable y le ofrece trabajo de «algo» durante la grabación de *The Beatles*.

Y así fue como Tío Hey Walrus se convirtió en algo así como la mascota de The Beatles. En su perro humano para que sea el mejor amigo de esos cuatro hombres que no paran de ladrarse y morderse entre ellos. En el Renfield vampirizado por sus amos y señores y por toda esa música de criaturas nocturnas. Y allí, entre ellos, Tío Hey Walrus terminó de volverse loco. Y él se acuerda de Tío Hey Walrus contándole (cuando recordaba su paso por Apple y Abbey Road Tío Hey Walrus parecía caer en un hechizo, con helada dicción destiladora de fría data, como si fuese pariente más o menos cercano de HAL 9000), con una voz funcionalmente disfuncional. Una voz tan parecida a las voces que ahora hablaban y no comprendían las órdenes de todos esos inodoros vibrantes y televisores con esa función que viraba toda imagen de película clásica a la textura del video moderno y autos «inteligentes» y «asistentes virtuales» que, se suponía, debían servir pero que enseguida ya no servían para nada. La voz de su memoria recordando que estuvo allí, en esas distorsionadas pero aun así geniales sesiones de grabación. Que él fue testigo. Que lo vio y que lo oyó todo. Y que no era ni fue fácil haber sido parte de eso, ser testigo de ese derrumbe y de ese naufragio de cuatro personas (cuatro de las personas más queridas del mundo) que tanto se habían querido y que de pronto ya no podían verse ni mucho menos oírse. Y que ahora grababan sus pistas por separado y en salas diferentes de Abbey Road y en modo autodestructivo pero hipercreativo y enviándose mensajitos más ácidos que lisérgicos de canción a canción. De ahí que

un ultravioleto P. jugase a ser más J. que J. en la bestial y caótica y gritona y primal «Helter Skelter» a la que, dijo, quiso darle «el sonido de la caída del Imperio romano» (y no no extrañaba que entonces Charles Manson la hubiese entendido como un grito de guerra y un himno de batalla y una sed de sangre a derramar). Y así también que J. —quien ya había destilado «el sonido del fin del mundo» en «A Day in the Life»— contraatacase con la orquestada y elegante y dulce canción de cuna «Good Night», que ahora escuchaba él, cada vez más cerca, con la voz de R., como envuelta para regalo y flotando en almíbar orquestal.

Y se acuerda de que tiempo después él intentó el ejercicio de ser Tío Hey Walrus: de escribirlo y de escribirse y de regalarle una voz más profunda y seria y, sí, literaria. Una primera persona que, así, se acordase y se superpusiese a su desmemoria producto de shocks eléctricos y que le ayudase a recordarle y hacerle sentir que, si algo bueno tenía la amnesia, era que, por suerte, los seres queridos ya sabían a la perfección y conocían al detalle todo aquello que más le gustaba al desmemoriado y lo que le hacía más feliz.

Sí: ellos se acordaban de todo lo que él había olvidado y ahora, por unas páginas, él era Tío Hey Walrus.

De ahí que ellos —su familia y amigos— se adentrasen en sus tinieblas grises y como petrificadas, como los bosques y construcciones de una Pepperland invadida. Y que le acercasen todos esos colores. Como si fuesen ofrendas. Libros predilectos y comidas favoritas y paisajes en los que sentían que él, Tío Hey Walrus, encajaba a la perfección. Y músicas que les cantaban a sus sentimientos más íntimos. Y películas que podía ver una y otra vez aunque se las supiese de memoria antes de haberlas olvidado. Todo eso para que Tío Hey Walrus —él— lo disfrutase como si fuera la primera vez. Todos resplandores deslumbrantes. Todos clásicos pero de nuevo como nuevos. Todos olvidados pero de inmediato inolvidables. (Bueno, no todos: porque a menudo lo que de verdad más gustaba era lo que peor podía llegar a hacer, pensaba él que pensaba Tío Hey Walrus, hijo de su tiempo y parte de su de/generación.)

Y al fondo o en lo más alto o en las profundidades —como en un pasadizo secreto—, la respiración de eso que, aunque nunca responde cuando se le pregunta cuál es su nombre, se llama *déjà vu*. Eso que llama y tienta con la idea de que ya se lo vio y oyó y que ya fue y que ya vuelve. Eso a lo que no se le hace demasiado caso: porque después de todo y antes que nada ya desde niño enseñan a no hablar con desconocidos aunque parezcan tan familiares.

Así que no complicarse demasiado intentando desentrañar el misterio de ese algo recordando a algo. Mejor relajarse y entregarse a la alegría de lo que no se recuerda pero que resultaba tan instantáneamente familiar.

Y entonces, claro, para Tío Hey Walrus todo era como si hubiese renacido en un mundo perfecto, a medida, ideal. Un mundo hecho a la propia imagen y semejanza en el que toda desprolijidad o ingratitud habían sido extirpadas por sus protectores. Vivir así y ahí, pensaba Tío

Hey Walrus, tal vez era lo más parecido a sentirse y sentir como siente un Dios: flotar entre truenos y rayos y diluvios, haciendo la luz y deshaciendo las sombras y olvidándose de todo lo que no recordaba.

En cualquier caso —le dicen que le dijeron antes— su olvido sería pasajero. Sería un olvido que, al poco tiempo, acabaría olvidándose de olvidar para comenzar a acordarse de recordar. Su memoria regresaría, le explicaron a Tío Hey Walrus, «como una marea que sube».

Y entonces Tío Hey Walrus pensó —pensó él que Tío Hey Walrus pensaba— en si eso sería del todo bueno: porque las olas de su torrencial pasado acabarían derribando los pocos castillos de arena que él llegase a construir durante su breve presente desmemoriado. Y tal vez, entre esas construcciones frágiles y efímeras, habría algo indispensable y revelador para su futuro. Algo que —habiendo reconstruido su ayer— ya no recordaría olvidar la próxima vez que tocase perder la memoria.

Pero Tío Hey Walrus no tuvo mucho tiempo para pensar en otros tiempos.

Y, enseguida, de nuevo, el espectro del alto voltaje gritando bajo la tapa de su cráneo.

Y lo ataron a una camilla.

Y le pusieron un tubo de goma en la boca para que no se mordiese la lengua.

Y le encasquetaron un casco con electrodos y bombardearon su cerebro con voltios (y no con voltitos) para darle, si no paz, al menos una tregua a tanta guerra ahí dentro.

Y con la tregua llegó el recuerdo del olvido.

Acordarse de olvidar era un alto en la batalla. Volver del frente marcha atrás en la más triunfal de las retiradas.

Y Tío Hey Walrus salió de ahí con pocas cosas, casi desnudo: el rumor de su nombre, dos o tres rostros, y la promesa de que lentamente todo iría volviendo a ocupar su sitio, como se reacomodan los muebles de un palacio de la memoria luego de un terremoto.

Pero entonces Tío Hey Walrus descubrió que todo eso no era más que una puesta en orden sin demasiada lógica. Como si —luego del sismo— se preocupase antes y mucho más por el orden de los cubiertos en un cajón de la cocina que por levantar las sillas y la mesa y poner vidrios nuevos en los marcos astillados de las ventanas y barrer el suelo para no cortarse los pies descalzos.

Así, ahí, detalles sueltos a los que hay que perseguir como se persigue a efímeros mosquitos o a cucarachas inmortales. El problema estaba en distinguir a qué variedad pertenecían unos y otras. Y la cuestión es decidir en qué bando se alinean: insectos prescindibles o bichos decisivos.

Y aquí vienen.

Ejemplos:

Un párrafo de *On the Road* de Jack Kerouac (a quien sus amigos de infancia apodaron «Memory Babe» y los amigos de su juventud «The Great Rememberer» por su prodigiosa capacidad para recordarlo todo) que Tío Hey Walrus se aprendió de memoria y que leía bajo los

árboles y junto al río, en Canciones Tristes, cuando soñaba en salir de allí para ya no volver.

El estampado en la tela de una camisa cuyos botones saltan por los aires cuando una chica (¿su nombre?, ¿su rostro?, ¿la madre de él, su auténtico-falso sobrino fantaseando con ello tanto tiempo después con ponerlo por escrito?) se la arranca en las sombras del gimnasio del colegio mientras todos bailan una canción de cuyo estribillo sólo recuerda, a los gritos, la palabra «twist» y la palabra «shout». Una canción vieja en una versión nueva y a cargo de una banda flamante de cuatro chicos cuyo nombre o nombres no recuerda.

La sensación de bajar una escalera saltando escalones, de cuatro en cuatro, con una ligereza y elasticidad en el cuerpo que ahora se le hacía más cercana a la de un superhéroe (o a un animal peludo y de cuatro patas) que a su persona que, en el mejor de los casos, apenas daría para una tímida y torpe doble personalidad civil y humana.

El sabor espantoso de la comida del servicio militar obligatorio: situación por la que pasó rápido y veloz para ser descartado a los pocos días, después del primero de sus ataques, durante una guardia nocturna de esas bautizadas con el poético nombre de «imaginarias» y donde, sí, Tío Hey Walrus comenzó a imaginar cosas, cosas raras y cosas feas.

Y se sabe que cuando Tío Hey Walrus empieza a imaginar es cuando empiezan los problemas.

Y así, de nuevo, celda acolchada y chaleco de fuerza y rayos y centellas y truenos y rayos en sus neuronas.

Pero nada ha vuelto aún a su memoria en cuanto a los cómo y los por qué llegó allí. Zonas muertas y agujeros negros y su memoria es como uno de esos mapas de antiguos exploradores especializados en *hazardous journeys* y con demasiados sitios en blanco y —donde se acaba el trazado de ríos y montañas y ciudades— la leyenda «Más allá hay monstruos» advirtiendo a los viajeros de que no hay nada más monstruoso que aquello que no se conoce, que es más allá.

Y está claro que lo que no se conoce suele ser siempre lo más interesante.

Lo que impulsa a seguir moviéndose hacia delante.

Aunque, en el caso de Tío Hey Walrus, adelante no hay nada más que pastillas y precauciones (los cada vez más frascos de sombrías píldoras sobre la mesita de luz) mientras que el misterio crece a sus espaldas como un rumor de personas que hablan en voz baja acerca de él y que se alejan y se callan y miran para otro lado cuando él se da vuelta para mirarlos con cara de desde-aquí-se-escucha-a-la-perfección-lo-que-ustedes-piensan-que-no-se-escucha-y-que-yo-no-escucho.

Y entonces, de pronto, ya no hay nadie allí.

Y de regreso en la casa de sus padres Tío Hey Walrus sabe que, sí, éstos son sus padres, aunque no los recuerde como tales. Porque también sabe que prefiere a los padres de esa chica del gimnasio, porque imaginándose que es su hijo al menos se siente como hermano de esa chica, y ser su hermano es mejor que nada y, ay, ella está enamorada de un chico de la capital y... Sabe que son sus padres porque lo miran como sólo puede mirarse a un hijo: con un ojo de amor y otro ojo

de temor. Y Tío Hey Walrus da vueltas por ahí sin rumbo fijo como una de esas oraciones largas y entre paréntesis con las que él pensaba en reescribir a Tío Hey Walrus. Vive entre paréntesis como esas oraciones en las que él pensaba meterlo para ver qué le pasaba o qué no le pasaba a Tío Hey Walrus. Tío Hey Walrus como beatlesco y sónico homo collage paseando *so tired* por lo que alguna vez fue y sigue siendo su casa, aunque ahora se parezca más a una sorpresiva tienda por departamentos en la que cada habitación desborda de tentaciones y productos y cosas que de inmediato se desean poseer sin comprender del todo para qué y, se comprende enseguida, para poder recuperar del olvido sus nombres, cómo se llamaban esas cosas que le piden que las recuerde, por favor, ¿sí? También, se da cuenta enseguida Tío Hey Walrus, hay cosas que faltan, que fueron escondidas en ese palacio de la desmemoria. Espacios vacíos donde antes hubo presencias que han sido removidas para que no haya problemas, para que lo pasado no complique el presente y lo futuro.

Una de las zonas más súbitamente blancas son las paredes de su cuarto. Vacías ahora, pero llenas de rectángulos blancos enmarcando la nada. Espacios donde el color de la pared aparece ligeramente descolorido y que Tío Hey Walrus entenderá tiempo después como recuerdos futuristas de lo que enseguida vendrá o era que ya vino y ya pasó: esa portada vacía y blanca de *The Beatles* de la que él vio apenas el boceto antes de ser despachado de vuelta a su punto de partida, como si se volviese a escuchar una primera canción que comienza con el sonido de un avión despegando o aterrizando.

Ahí, flotando, esas ausencias omnipresentes como fantasmas de cuadros y de pósters que Tío Hey Walrus no recuerda pero que sus padres despegaron la noche antes de su regreso del instituto para que él «no se ponga nervioso». Sus padres *legítimos* aunque para él sean como malas imitaciones o como *body snatchers* llegados desde el espacio exterior (no son sus padres adoptados: los padres de esa chica que llegaron al fin del mundo huyendo de la revolución bolchevique y quienes se habían educado con novelas románticas y aventureras donde, de nuevo y todo el tiempo, alguien «giró sobre sus talones y les dio la espalda a todos para que no la viesen sollozar sinceramente»).

¿Qué es lo que falta allí?

¿Qué es lo omnipresente por omisión?

¿Qué es lo que, mirando fijo las paredes, no puede recordar todavía?

Respuesta: las fotos y las portadas enmarcadas de los discos de The Beatles y, en los estantes, todos sus *journals*: sus libretas no *biji* pero sí *beatle*. Libretas *bitl* y no *bee gee*. También faltan sus tocadiscos Winco y sus discos en los estantes (las descargas eléctricas no han contribuido a explicarle de una vez por todas por qué los pequeños y singles que giran a 45 rpm tienen un agujero tan grande en su centro mientras los más grandes y long-plays que giran a 33 rpm tienen un agujero tan pequeño) y, en ellos, las canciones de The Beatles que lo enloquecieron o algo así. «I

am the Walrus» y «Hey Bulldog» que cantaba a los gritos (y de ahí su apodo que no demoró en ser Hey Walrus). Todo eso que sus padres —sus padres *de verdad*, cuando lo escuchaban aullando y ladrando desde el otro lado de la puerta cerrada de su habitación— pensaban que no podía ser otra cosa que el sonido enloquecedor de la locura o de la posesión diabólica.

Sus padres *auténticos* que han hecho un buen trabajo y que han limpiado a fondo y editado todo a conciencia pero —como ocurre en toda empresa que se quiere y se cree infalible— que cometen un pequeño e inmenso error insalvable.

Porque al acostarse, entre la cama y el armario que sirve de cabecera, encuentra una foto.

Una foto suya, de su pasado que es uno de esos pasados que van a durar para siempre.

Una de esas fotos que, para él, tiene el peso de lo instantáneamente histórico.

Una de esas fotos que son el resultado de un segundo casual, de un *click* que hace *clack*. Y que —una vez reveladas— tienen el aire incuestionable de lo perfectamente compuesto y meditado cuando, en realidad, son la consecuencia del azar, del momento justo.

Allí, en la foto, hay siete hombres. Cuatro de ellos aparecen acostados sobre el suelo de un estudio de grabación, como fulminados por su propio resplandor. Se los reconoce a simple vista. Son J. y P. y G. y R. Otros dos aparecen de pie y conversando entre ellos. Son el productor George Martin y su ingeniero de sonido Geoff Emerick. Y al fondo, medio escondido y en un bosque de micrófonos, está él, Tío Hey Walrus: camisa a cuadros (será tal vez la camisa que desabotonó esa chica que cómo era que se llamaba y, ah, cómo le cuesta recuperar los nombres luego de pasar por la camilla eléctrica), a solas aunque haya tanta gente, aire de leñador beatnik melancólico.

Y mirándose allí, revelado y en blanco y negro, Tío Hey Walrus de pronto casi puede sentir la vibración del sonido en sus pies. El sonido de ellos. El sonido que ellos le han impuesto y regalado al sonido del mundo hasta alterarlo para siempre.

Y, con la contemplación de la foto, su memoria vuelve y lo envuelve como una ola de esas que dan vuelta y arrojan contra el fondo y hacen perder toda orientación hasta que, por fin, la inercia lleva de vuelta hasta la superficie y se respira profundo para sacudirse tanta profundidad.

Y se acuerda.

Tío Hey Walrus se acuerda de que salió de allí y entró allá.

Lo metieron ahí dentro porque él no paraba de salirse de sí mismo. Porque era «inestable» y «volátil» y «un peligro para su propia persona». Y se acuerda de que lo era porque la «situación» se había vuelto «incontrolable».

Y la «situación» venía siendo «compleja» desde hacía tanto tiempo y, de nuevo, *All together now... Everybody...* Desde que Tío Hey Walrus se llevó a sí mismo hasta The Beatles y desde que de allí lo trajeron cuando todo se vino abajo. Cuando a la fisura de su personalidad se sumó la separación de ellos (cuando The Beatles comprendieron finalmente que todo lo que necesitaban era amor, pero que el dinero no podía comprarlo, y que iban a llevar sobre sí esa pesada carga

por mucho tiempo) y enviaron a Tío Hey Walrus de regreso a casa, como envuelto para regalo. Una vez hubo una manera de volver a casa y duerme, *pretty darling*, y no llores: Tío Hey Walrus bien atado con moños y sogas y, en su rostro, todo el tiempo esa sonrisa como de santo poseído por el demonio o de demonio santificado, era igual. La sonrisa que a todos los que la veían les daba tantas ganas de llorar. La sonrisa que borraron con electricidad y que ahora volvía a iluminar a su rostro vacío y a sus ojos que miraban esa foto en su mano. La foto que ahora sostiene y observa preguntándose cómo va a seguir toda esta historia y entonces él respondiéndose que de ningún modo: que hasta allí llegó, que tiene ampollas en sus dedos, y que no tiene más fuerza o ganas para o de seguir haciéndose pasar por Tío Hey Walrus por escrito. Y que su estilo no tiene nada que ver o sonar con el de Tío Hey Walrus quien, leyendo él sus libretas, escribe así y se lo relee aquí y...

HELTER SKELTER / TAKE 19

Recuerda leer páginas sueltas de los *journals* de Tío Hey Walrus:

«30 de mayo — 14 de octubre. 1968. Todos esos libros acerca de The Beatles. ¿Cuánto serán? Demasiados, seguro. Y yo no aparezco en ninguno de ellos. Aparecen otros. Aparecen todos. Aparece el ácido y lisérgico Timothy Leary diciendo cosas como “Declaro que The Beatles son mutantes. Prototipos de agentes evolucionarios enviados por Dios, dotados con el misterioso poder de crear una especie humana, una joven raza de hombres libres que ríen”. Memo para Timothy: a mí The Beatles no me crearon, me destruyeron. Y me hicieron llorar. *Cry Baby Cry* y *do not cry* y haciendo todo lo posible por olvidar todo eso que todos recuerdan en esas biografías y autobiografías. Allí, J. y P. y G. y R. Los cuatro recordando. Y siempre cuatro versiones diferentes de un mismo día o noche. *Hard* o *In the life*. Nunca *in my life*. Da igual. En caso de duda, siempre quedarse con lo que recuerda R. Es el que más y mejor recuerda. “Se reía todo el tiempo y eso me impresionó mucho”, dice R. en una entrevista cuando le preguntan por el Maharishi. Meditación trascendental que en lugar de concentrarlos los disgrega. Los separa. En Bangor y en Rishikesh. Voy con ellos. Me llevan. Me dejo llevar. Quieren que *vea*, me explican. La luz interior. Van en busca de respuestas pero se olvidan de llevarse con ellos las preguntas. Como yo. R. es el primero en volverse porque no aguanta la mala comida, “era espantosa”, explica (y porque se le acabaron las latas de frijoles marca Heinz que se había llevado y que yo había ido a comprarle). The Beatles fragmentados y la muerte de Brian Epstein, según el forense, por “autosobredosis inconsciente”, que los separa aún más. (Brian, quien días antes de su muerte me detuvo en uno de los pasillos de la EMI y me dijo: “No sé si quieres o no pensar en esto, pero tampoco quiero que no lo sepas: hay un sitio dentro de ti, y siempre lo habrá, que nunca cambiará aunque tengas veinte o cuarenta o sesenta años. Siempre serás el que fuiste allí, entonces. El que eras y sigues siendo desde el principio. El problema es que jamás sabrás exactamente en qué lugar tuyo está ese sitio”.) Así *The Beatles* no será en verdad un disco de The Beatles. *The Beatles* es, en verdad, un disco no de The Beatles sino de *The Beatles*: una banda mucho más imaginaria y de corazón más solitario que la del Sgt. Pepper. *The Beatles* podría titularse *The Ex Beatles*: un doble álbum de cuatro solistas inmejorablemente acompañados pero aun así... Yo creo que es el mejor de sus discos. El cambio de percepción en cuanto a la cumbre creativa de The Beatles como signo de los tiempos: primero *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* como cenit indiscutible; al poco tiempo la revalorización de *Revolver*; o la despedida de *Abbey Road* y su lado B; y los puristas que insisten que The Beatles alcanzaron lo más alto con *A Hard Day's Night* (el primer LP

que incluye *nada más* que canciones firmadas por ellos) porque ahí seguían siendo The Beatles en estado de máxima y primaria pureza y aún no se habían *beatleificado* como grandes artistas y musicalizadores de toda una época. Pero *The Beatles* es mejor. *The Beatles* contiene todo lo que pasó y todo lo que vendrá. *The Beatles* como esa edad justa e inamovible y para siempre de la que hablaba B. Demo y raritie. Todos los estilos anteriores y todos los estilos por llegar. *The Beatles* —nada es casual— que es blanco como aquella ballena asesina e inteligentísima de la novela de Herman Melville: *Moby-Dick* —incomprendida y hasta condenada en el momento de su publicación, para tiempo después ser canonizada como una de las más grandes *Great American Novels*— contenía, formal, estética y argumentalmente, todo lo que había pasado y lo que pasaba y pasaría: desde la Biblia hasta lo del próximo vanguardista y por qué pienso en estas cosas, yo no pienso así, ahora es como si yo estuviese siendo pensado por otro (y, sí, lo confiesa, OK: era él quien pensaba así mientras leía las libretas de Tío Hey Walrus y disculpas y ya sale de aquí). *The Beatles* de The Beatles como algo espontáneo y chispeante luego de tantos años de control absoluto. Recordando a la vez que prediciendo. Y con esa portada blanca y numerada (los cuatro primeros son para ellos, J. reclama el 00001 porque “grita más fuerte”, pero es R. quien finalmente se lo queda; a mí me dan el 00018). Y allí nada más que con el nombre de la banda (se iba a llamar *A Doll's House*, pero al final, por suerte, no) luego de la cubierta colorida y superpoblada de *Sgt. Pepper's*. Design by Richard Hamilton (le pagan nada más que £200, en EMI están encantados después de lo mucho que se gastaron para el envase del disco anterior) quien, también, les sugiere que cada ejemplar venga manchado con pulpa de manzana y un círculo de taza de café y no de té. Le dicen que no. Mejor limpio. Pero lo blanco que delata toda mancha y grieta y las vuelve aún más evidentes e imposibles de disimular. *The Beatles* como el manual de instrucciones que no sólo obliga a desarmar a The Beatles sino que, además, exige que se elija a su Beatle favorito. Y que —con todas esas canciones, ¿treinta?— se arme el álbum ideal y uno se vea obligado a arrojar por la borda las canciones que no le gustan ahora pero, sospechas, van a gustarle mucho dentro de un tiempo, cuando por fin se las alcance. Yo estoy allí y, claro, no es la mejor música de fondo para un psicótico. Yo estuve allí cuando la Bestia Perfecta de Cuatro Cabezas se redujo a cuatro personas monstruosas y bastante defectuosas. Yo lo vi y yo viví para contarlo. Yo me quiebro, me rompo, me hago pedazos. Cuatro pedazos. Todo se cae. Todo está desorganizado y ahí viene de nuevo Magic Alex con sus inventos que no funcionan saludando a cámara “a todos los hermanos y las chicas y la gente electrónica del mundo”. Electroshock. Yoko chilla. Electroyoko. Me dicen que es japonesa pero no estoy seguro de que pertenezca a ningún orden de lo humano. No me cae bien, lo siento, todo el tiempo ahí sentada. Mascota y ama y señora. Y nada irrita más a un intruso que una intrusa. Alguien o algunos (J. y P. y G. y R.) sugieren comprarse una isla e irse a vivir allí. *All together now*. Irse a naufragar allí. Sin tener que pensar en qué libro llevarse a esa isla porque es una isla que incluye biblioteca. Ser dueños del

suelo que se flota y del mar que se pisa. En su jardín con pulpo. Como reyes pero sin tantas complicaciones o responsabilidad. Enseguida, de nuevo, hundirse. Los gritos. “Helter Skelter.” Yo estoy allí cuando P. acompañado por J. y G. y R. graba las primeras tomas (antes, la había cantado al final de una versión de “Blackbird”, con guitarra acústica y paradoja anticipatoria: una bucólica canción en apoyo al movimiento negro por los derechos civiles desembocando en la versión reposada pero aun así amenazante de algo que aspira a ser convertido por un psicópata en el himno de batalla de una guerra racial). Pienso en que muchos van a pensar que es J. quien la canta y la grita a “Helter Skelter”. Pero es P. quien grita. Grita mucho. ¿Por qué? P. leyó en una entrevista a Pete Townshend que The Who iba a sacar un single que sería “lo más estruendoso y sucio y crudo” jamás grabado por la banda. P., sin oírla, decide superarlo y lo que finalmente edita The Who es la muy suave y limpia y bien cocida “I Can See For Miles”. Para entonces, P. ya ha aullado como nunca en una canción cuyo tema es caer pero su ejecución no deja de subir y subir. Primera de sus muchas tomas: 18 de julio de 1968. La mañana luego de la noche del estreno (fui, me llevaron) de *Yellow Submarine*. No me puedo olvidar de las fechas. Me olvido de nombres y de rostros pero no de las fechas. Los nombres —dicen los teóricos de la memoria— es lo primero que se olvida o que se decide no recordar. Algo querrá decir eso. Me olvido aquí, entonces, de toda mención a los ojos bien abiertos de Charles Manson y me concentro, más y mejor, en la canción y en los inolvidables nombres de J. y P. y G. y R. y de “Helter Skelter”. Varias versiones. Frenéticas y lentas. Algunas superan los veintisiete minutos. P. grita más que J. y que Yoko a la que nunca llamaré Y. Nota: es R. quien —luego de dieciocho *takes* sin pausa— grita eso de “I’ve got blisters on my fingers!”: ¡Tengo ampollas en mis dedos! No es J., no es J. como piensan muchos beatlespecialistas. Y R. se cansa de todo y de todos y deja la banda y es increíble lo que Robert F. Kennedy se parece físicamente a R. justo antes del Big Bang 2, a R. como R. era hace unos años. R. —a pedido y por disculpas de J. y P. y G.— vuelve. La canción va y viene por el estudio hasta septiembre. 9 de septiembre. *Number 9... Number 9...* George Martin no está presente y tal vez por eso todos se comportan como locos. G. corre por el estudio con un cenicero en llamas sobre su cabeza. A muchos no les gusta “Helter Skelter”. A muchos les encanta. J. la desprecia tal vez porque allí P. es tan J. Otros la definen como “la perfecta manifestación de una pésima idea” o, simplemente, “una jugera de borrachos”. Error. “Helter Skelter” es una buena y muy sobria idea. “Helter Skelter” es la piedra fundamental de *The Beatles*. El volcánico sonido de su disolución. Divorce Album que preanuncia todos esos divorcios de los fans de The Beatles que se enamoraron escuchando “She Loves You” (en *The Beatles*, The Beatles comienzan a descubrir, casi pasmados, que no se soportan pero que no pueden vivir solos; en *Let It Be* ya no se quieren ni ver; *Abbey Road* es esa culposa pero final y por eso amorosa primera y última *one night stand* para poder recordarse con afecto). Soundtrack perfecto para padres infantiles en los primeros ensayos del yendo a buscar por separado a la salida de colegios a sus hijos tan inexplicable y

precozmente maduros (pero, también, fortalecidos y adelantados para poder sobrevivir en el fuego cruzado y no perecer en el fuego amigo de sus progenitores). Fines de semana alternativos. Repartirse los libros y los discos. Pelearse por quién se queda con el vol. 1 o el vol. 2 de *The Beatles*. Años de volar y aterrizaje forzoso y el imperativo beatle de cambiar todo el tiempo, de mutar sin pausa y a toda velocidad que acabó frustrando a mentes más o menos sensibles y, por supuesto, mucho menos talentosas que las de J. y P. y G. y R. Todos ellos, padres tempranos que se acostaban tarde, descubren que una cosa es la *revolution* y otra muy diferente es vivir *revolucionados*. Y —no para terminar pero sí para ponerles *pause* a tantas discusiones— suben a las azoteas para estar solos, para separarse, como The Beatles, quienes suben juntos y cantan por última vez en vivo y en directo, y bajan por separado».

HELTER SKELTER / ESA NOCHE

Recuerda que él —irradiado por The Beatles a temprana edad y de ahí las referencias maníacas y los guiños cómplices y los tics enervantes para los otros en mucho de lo suyo— escucha todo eso con *esa* voz. Voz de quien emite órdenes que, sabe, no serán obedecidas porque se las da a sí mismo. Con la voz de Tío Hey Walrus que, está casi seguro, escucha en momentos de *The Beatles* (en «The Continuing Story of Bungalow Bill» y en «Revolution 9») y, está más que seguro, varias veces en los once CD que componen esa *box-bootleg* que compró en una tienda de Londres: *The White Album: All That Happens in 1968*. (Todo ese material hasta no hace mucho ilegal que, de un tiempo a esta parte, había sido astuta y comercialmente reasimilado por los propios artistas y discográficas y elaborar lujosos y pesados estuches para seducir a fans nostálgicos de lo mucho que ya había sido y ya no sería con demos y versiones alternativas y conversaciones en el estudio y reproducciones de tickets de conciertos o notas de prensa; como si, de pronto, los propios discos se pusiesen a recordar todo lo olvidado. Y, ah, se preguntaba él cuántas veces más tendría que volver a comprarse *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* para así convencerse de que por fin tenía todo aquello que nunca había tenido ni tendría: la inolvidable memoria total y absoluta de algo.) Allí, todas las maquetas y ensayos y rarezas, «número 010 de una edición de 500». Allí la voz de Tío Hey Walrus y, en un momento definitivo de una de las tantas takes de «Helter Skelter», las voces de J. y P. y G. y R. gritando «Hey Walrus!». Y él leyó más de una biografía de The Beatles que se pregunta a qué se referían cuando gritaron eso y ofreciendo teorías de lo más variadas e inciertas. Ninguno de esos libros —que él no deja de hojear cada vez que salen, yendo directamente al índice onomástico— hace mención de Tío Hey Walrus conformándose, en cambio, con cosas como «por entonces, las puertas de Apple estaban abiertas y allí entraban y de allí salían los personajes más disparatados que uno pueda imaginarse».

Pero nadie se imagina allí a Tío Hey Walrus y entonces se lo imagina él. En sus noches de insomnio. A Tío Hey Walrus con ellos. Se lo imagina *esa* noche. Es la noche del 24 de diciembre de 1977. Noche de verano austral soñada para muchos pero pesadillesca para él y para Penélope por motivos muy particulares (pero ¿no tiene algo de fantasmagoría y desvarío masivo y comunal el que las navidades sean siempre calurosas allí, en su hoy inexistente país de origen?) pero que él la recuerda como si tuviese tiempo y lugar en pleno otoño y no en invierno, porque el otoño es la estación de la memoria y el sepia de las hojas caídas es su color. Allí fueron, ahí van, aquí vienen. Tío Hey Walrus y Penélope y él. Acaban de bajarse del tren que los trajo desde Canciones Tristes.

Penélope aferrada a su ejemplar de *Cumbres Borrascosas* como si fuese un salvavidas y él al de *Drácula* como si fuese una cruz hecha con dos colmillos largos. Buscando a sus padres, a su vez poseídos desde siempre por esa otra novela de vampiros tempestuosos que era *Tender Is the Night*. Caminando como nunca caminaron. Caminando y encontrándose a conocidos casi en cada esquina, como si las personas fuesen semáforos que te detenían o que te daban paso, como era antes, cuando la gente se encontraba en calles y en cafés y librerías tejiendo las verdaderas y más resistentes redes sociales. Desde el centro de la ciudad hasta esos bosques junto al Planetario, que parece un plato volador y que, de haberlo visto The Beatles (Lennon había bromeado con que el nombre de la banda les había sido concedido por un ser interplanetario montando un pastel en llamas, una *flaming pie*: «Desde hoy serán The Beatles con una *a*», les ordenó), seguro que intentaban comprarlo para grabar allí su próximo disco. Un *black album* como esa noche con cielo de diamantes locos bajo el que avanzan, agotados, Tío Hey Walrus y Penélope y él como objetos caminadores no identificados. Penélope y él sabiendo sin que lo sepa Tío Hey Walrus que los dos han hecho algo terrible y que, sí, todos tienen algo que ocultar y él y ella también (él tiene más que ocultar que Penélope porque también tiene algo que ocultarle a Penélope), y él no tiene mono pero sí tiene ese muñeco de hojalata que camina hacia atrás. Y Penélope y él no saben pero sí intuyen que pronto, al día siguiente, sus padres serían historia como ya lo eran The Beatles. Que a sus padres los iban a perseguir y alcanzar y separar y arrojar desde un sitio tanto más alto que las azoteas de Apple Corps. Y van a comprender que «Denn die Todten reiten schnell...» o «Ya que los muertos van deprisa...», como le dijeron unos aldeanos transilvanos a un viajero inglés que sabe hacia dónde va pero no puede siquiera imaginar dónde va a meterse.

Pero todavía —para que sus padres sean vivos que van a toda velocidad hacia la muerte— falta un poco. Falta muy poco. Y ahora los tres —Penélope y Tío Hey Walrus y él— pasan frente al parque de diversiones. Y ahí hay una estructura rara, una especie de torre cónica con un tobogán rodeándola desde arriba y hacia abajo («Esa atracción se llama Helter Skelter», les dice Tío Hey Walrus, pero hablando solo) para que, cuando llegues al fondo, vuelvas a lo más alto y te detengas y te gires y te des vuelta y te subas de nuevo para tirarte otra vez y tan rápido y no dejes que eso te rompa y te haga pedazos y *look out!* Y está tan cansado y se siente tan solo, *it's been a long, long, long time* y cómo es que lo ha perdido a ese largo tiempo y ahora es hora de decir buenas noches, buenas noches a todos, todos y en todas partes, buenas noches.

A SOLAS / EN PÚBLICO

Recuerda que hubo un tiempo en que, como The Beatles, él también estaba de gira. Subiendo y bajando. Como por un tobogán en espiral. Sin pausa. Hasta que, como The Beatles, él decidió dejar de girar. La diferencia con The Beatles —quienes decidieron retirarse de los escenarios por fatiga de materiales y cansancio existencial y agotados por tanto grito histérico— es que a él comenzaron a escasearle las fechas de actuaciones. The Beatles dijeron adiós a sus conciertos mientras que a él vino a decirle hola su desconcierto.

Pero, sí, se suponía que los escritores son los más sedentarios de los nómades. Trabajan en la quietud pero se movían mucho dentro de sus cabezas. Aunque de pronto —de un tiempo a esta parte— los escritores se vieran obligados a dar vueltas por ahí para probar que existían. Para que los viesen y así —cada vez más seguido— ya no hiciera falta leerlos. Mejor, más cómodo y menos esforzado era ir a escucharlos hablar ahí fuera de todo aquello que escribían ahí dentro. Y así no tener que leerlos.

No siempre fue así, claro.

Alguna vez, girando en círculos cada vez más pequeños, él ofreció a *Volare* una crónica sobre las «mortificaciones» experimentadas por los escritores *on the road*. (¿Existiría, pensó entonces, algo más humillante para un escritor que ya no escribía el ponerse a escribir sobre las penurias e incomodidades de escritores que continuaban escribiendo y que, por lo tanto, no tenían motivo alguno para quejarse de nada?, pensó él entonces, libreta en mano, preguntando y anotando respuestas a escritores con los que se cruzaba por allí; sintiéndose como uno de esos atletas rotos al que se invita a la fiesta para aportar algo de color y para hacer sentir a los aún en la pista que, si se portaban mal, podrían llegar a acabar exactamente así: como él, como un escritor entre paréntesis.)

Recordó entonces a John Updike —con esa cara de pájaro raro, tan prolífico hasta el último día, siempre en vuelo— suspirando: «Cuando me inicié en esta carrera, en los años ‘50, no se esperaba que los escritores promocionasen sus libros *on the road*, o que los autografiasen en librerías. Se suponía que lo de uno era producir los libros, y sólo a eso se limitaban nuestras responsabilidades. Ahora, el libro es casi el comienzo de tu verdadera ocupación que en realidad pasa por tener que salir ahí fuera y venderlo». Y Updike añadía: «Si un artista tuviese tantas cosas acerca de las que opinar en público, más le valdría ser un predicador o un político. Yo pienso que una obra de arte, una obra de arte literaria... no es otra cosa que un intento de producir un objeto con toda esa aura de misterio que los objetos deben tener. Algo que cambia según desde dónde se

lo mire. Y tal vez toda esta falta de privacidad y exposición y explicación no acabe consiguiendo otra cosa que el fin de ese misterio».

Y, sí, bien pensado tal vez no existiese mayor forma de humillación para todo escritor —para cualquier artista— que el verse obligado a explicar en vivo y en directo, como si se defendiese de un crimen terrible ante un tribunal, lo que hace y lo que hizo y lo que quiso hacer en privado.

Y Martin Amis se refería a ese extraño fenómeno que comenzó en los '80s con los periódicos añadiendo más páginas y más suplementos y la necesidad de llenarlos y de cubrirlas. Y entonces y de ahí la hasta entonces impensable o poco frecuente idea de que «escritores literarios» (además de los ya habituales escritores «de opinión») se hiciesen cargo de reflexionar acerca de lo que fuese para, de pronto, descubrir que «si bien no tenían más ventas al menos si ganaban muchos lectores» junto a un cierto status de personalidad pública. Sí: nada parecía dar más curiosidad que un experto en ficción redactando la realidad. Y, enseguida, el efecto colateral de toda una audiencia intrigada por la «escritura creativa» (y también con la para él inexplicable curiosidad de si el espécimen ahí expuesto escribía a mano o poseía una palabra mágica para convocar ideas) y de ahí, según Amis, el que «hoy cada acre del planeta es escenario de algún bullicioso festival literario». El perfil bueno de esta moda —argumentaba Amis— era el de ser algo que obligaba a romper por un rato con la «habitual soledad». La parte arriesgada del contrato eran los «usuales costos de ser alguien conspicuo».

De pronto, entonces, los escritores sometidos a la misma radiación a la que eran sometidos los ya veteranos songwriters por la llegada de la MTV en videoclips en los que aparecían con trajes de hombreras y solapas absurdas y corriendo en cámara lenta y siendo acechados por chicas que podrían ser sus hijas o sus nietas.

Pero en verdad —pensaba él— la precisa maniobra y el mal hábito provenían de muchísimo antes. Su eco aún podía oírse resonando desde tiempos en que rapsodas griegos y juglares medievales se lanzaban al ancho mundo para rimar y cantar. Aunque tal vez hubiesen sido Charles Dickens en UK (quien recetó que «no hay sitio extranjero que no te convierta en un poeta») y Mark Twain en USA (quien diagnosticó que «el gentil lector jamás podrá suponer el consumado imbécil en el que puede convertirse hasta que no salga al extranjero») quienes profesionalizaron la jugada y cobraron mucho y muy bien por mostrarse en público declamando o haciendo bromas o hasta sollozando por las injusticias del mundo para ser festejados en auditorios inmensos desbordando multitudes.

Pero ellos, Dickens & Twain —exhibiendo sus inventos en público como por entonces lo hacían Edison y Tesla, como si los escritores fuesen, también, benefactores de la humanidad a la que hacían progresar con sus ingenios y genios— fueron modelos excepcionales, excepciones a la regla quienes, claro, no habían lidiado demasiado con tantas situaciones entre bizarras y desagradables.

Y en una de sus libretas biji él había ido recopilando impresiones de los impresionados.

La novelista Margaret Atwood advertía de que, por el camino, «las vejaciones nunca acaban». Y el poeta Simon Armitage lo explicaba con tan envidiable como curtida precisión: «La literatura ofrece un infinito de oportunidades para la humillación y la vergüenza, porque opera en esa frontera donde el pensamiento íntimo se enfrenta a la respuesta del público. Los eventos literarios “en vivo” constituyen el frente de batalla, la línea en la que se opone lo que se escribe a lo que se lee. En ocasiones, estos dos campos se combinan con gracia, en otras se repelen como el agua y el aceite, y a veces resultan en un cocktail asqueroso». Por su parte, John Lanchester definía el (¿des?)propósito con las palabras justas: «Los *eventos* —así los llaman los editores— incluyen las firmas de libros, las lecturas de libros y las presentaciones de libros y las entrevistas sobre los libros. Y todos y cada uno de ellos suelen tener una tendencia al desastre».

Y a todos los anteriores les había ido mucho mejor en lo de ellos que a él en lo suyo.

Así que, de algún modo, le consolaba esta percepción/padecimiento general más allá de lo individual en la que los escritores eran como el producto de una radiación emitida por los lectores quienes, de algún modo, ecualizaban o reducían a todos a la misma valencia uniforme por encima de royalties y de prestigio.

Pero lo cierto es que todo el asunto estaba basado en un error. Y ese error era el malentendido de querer conocer a los autores a los que se admiraba, porque se suponía que al verlos en persona se percibiría algo extra e imprescindible que no estaba en sus libros: algo que completaba la experiencia de haberlos leído. Ahí, en vivo y en directo, se quería confirmar la creencia de que el escritor era «the real thing»; mientras que lo que escribía no era más que una especie de excrecencia más o menos perfumada. Lo que no era cierto, claro. La obra era y debía ser «la cosa real» y era a ella a la que los lectores tenían que dedicar toda su atención. El autor en sí mismo no era más que una distracción, un intermediario cuanto más invisible mejor, una nota al pie y en más de una ocasión casi una errata: alguien que debe ser leído —escuchado en letras— pero nunca visto. Si se deseaba conocerlo, la página era el mejor sitio para la cita nunca a ciegas. Y el repetido fracaso de percibir esta obvia realidad era el motivo de que las presentaciones de libros tendiesen a salir mal. Y la melancólica verdad era que, cuando salían bien, tendían a ser muy aburridas.

Y había, incluso, una posibilidad —en realidad casi una certeza— aún más bizarra: la de que buena parte de los que iban a ver escritores lo hacían sin haberlos leído antes (y ni pensarán en leerlos después) y con la misma mirada de quien va a valorar un auto de segunda mano. Esperando ser convencidos de que valía la pena el conducirlos, de que era un buen negocio comprarlos, de que tenía sentido el leerlos y, luego, el salir de allí sin comprar nada porque, después de todo y antes que nada, ni siquiera sabían manejar.

Lo cual, para él, era un absurdo absoluto. Conocer a un escritor primero y (si había suerte o

buena predisposición) recién luego leer lo que escribían era como conocer a un actor y recién después verlo sobre un escenario y entonces, al volver a cruzarse con él, no saber si se estaba junto a la persona o al personaje. Con los escritores sucedía igual sólo que en la mayoría de los casos rara vez se iba más allá de contemplarlos por un rato. A diferencia de lo que sucedía con actores o músicos, a los escritores no se los *seguía*; como mucho se seguía a alguno de sus libros (uno de esos libros a los que les tocaba por azar eso de «tener éxito», porque el éxito le tocaba a la obra y no a su creador) y después se lo dejaba de lado para seguir otro libro de otro autor. De nuevo: lo cierto es que la mayoría de los asistentes a los festivales literarios iban allí para no tener que leer y para lavar el pecado de no haber leído. Bastaba con hacer acto de presencia, sacarse un selfie junto a la figurita de turno (como si se tratase de una de esas siluetas a tamaño natural de cartón piedra) y, si se quería hacer las cosas seriamente, pedirle una firma para un cuaderno de aspecto escolar porque «no he encontrado ningún libro suyo».

En lo que a él se refería, ya desde sus juveniles y triunfales tiempos —dando vueltas por su hoy inexistente país de origen de la mano de *Industria Nacional* y con *Industria Nacional* en la mano — pronto supo que los agravios sufridos por los escritores fuera de sus escritorios se producían alrededor de varias situaciones recurrentes y dignas de test *multiple choice*:

- A. Que no hubiese nadie en el auditorio
- B. Descubrir, sin previo aviso, que se participaba de un panel junto a un colega al que se odiaba desde siempre (con ese tipo de odio que suele ser recíproco) o al que se iba a odiar en cuestión de minutos
- C. Que acudían a la cita nada más que esas personas a quienes no se quería ver por nada del mundo
- D. Que se presentasen varios/muchos locos del tipo de los que primero dicen que este libro «me cambió la vida» para enseguida susurrar un «robaste mi vida para ponerla en tu libro» (una vez, en una ocasión, alguien se había suicidado durante el lanzamiento de uno de sus libros, ahí, volándose la cabeza de un disparo, no necesariamente por culpa de lo que había escrito; pero cómo convencer a los demás de que no había sido por eso, por él)
- E. Que la persona que entrevistaba y/o presentaba no hubiese leído el libro o que, directamente, lo confundiese con otro escritor, o preguntase por cualquier tema que no fuera el del libro que había llevado hasta allí
- F. Que el escritor estuviese borracho hasta el vómito o nervioso hasta las náuseas y que acabase comportándose de manera poco correcta

Puesto a escoger, él no podía sino marcar todas y cada una de las opciones porque había pasado por todas y le habían pasado todas. Y después, ponerse en pie y subir al estrado de turno y

comenzar a leer algo que no le interesaba a casi nadie o que resultaría incomprendible para casi todos (tal vez una breve pero aun así intimidante y para la mayoría de los asistentes incoherente disertación sobre la relación entre Vladimir Nabokov y John William Dunne a partir de un texto ya escrito para otra ocasión y lugar) como quien recuerda hasta el más mínimo detalle algo que no sucedió para que, de pronto, haya sucedido y, por supuesto, sí, ahora F.

F. Equivaliendo a todo aquello que se quiere olvidar y que —siendo esto imposible— se lo corrige, se lo reinventa, se lo reescribe y, en sucesivas evocaciones, hasta se lo acaba adjudicando a otro. A ese otro que seguía siendo él pero al que se optaba por sacar fuera, como si se lo leyese primero y se lo releyesse después. Como si se lo descubriese caminando rápido y nervioso por los desfiladeros de un festival literario y al verlo —viéndose a sí mismo— se pensase «No me lo imaginaba para nada *así*». Como si él fuese un personaje que no le salió del todo bien pero, aun así, se lo pasa haciendo salir sólo para buscar la puerta de reentrada, como si fuese un astronauta huérfano que ha quedado fuera de su nave madre por designio y capricho de un cerebro artificial que se ha vuelto loco o que ya sólo sueña y piensa en sí mismo.

EL SUEÑO DE LA INVENCIÓN DEL RECUERDO, ETC.

Recuerda haber leído que las últimas investigaciones en la materia (y a él siempre le gustó eso de «últimas investigaciones» como si se tratase de un «¡Extra! ¡Extra!»; como si los resultados de experimentos nunca del todo claros se fuesen filtrando con modales de noticias, rumores, invenciones, sueños, recuerdos; y ahí él iba de nuevo, flotando en el más exterior de los espacios, conociendo las preestablecidas escalas de su viaje pero desconfiando de la propia trayectoria y aún más de la finalidad de su último destino) parecían sugerir que no había división alguna entre el envase del cerebro y el contenido de la mente, entre la forma y el fondo, entre lo que piensa y lo que se piensa. Es decir: no había diferencia alguna entre el órgano y lo que éste interpretaba, no existía casi distancia alguna entre el estar dormido y el ser consciente más allá de unas ínfimas reacciones químicas.

Algo así.

Y lo cierto es que él disfrutaba de las más cualificadas y fiables revistas científicas para leer en diagonal o vertical esos complejos artículos. Y de luego repensarlos a su manera hasta que todos los nuevos y precisos hallazgos más o menos encajasen en sus ya casi fosilizadas creencias. Nada más útil que la supuesta exactitud de las ciencias aplicada a la inexactitud de la literatura, postulaba él.

Así, había creído entender —o, al menos, ya creía en ello simplemente porque le *servía*, le *funcionaba* en/para *algo*— que igualmente delgada y permeable era entonces la membrana que separaba a lo que en realidad se recordaba de lo que en verdad sucedió.

Así también, desde un punto de vista literario, la memoria comenzó siendo o queriendo ser realista (nunca había duda alguna en cuanto a lo que los personajes en los libros recordaban siempre *exactamente*; el único accidente posible era la amnesia) para acabar siendo posmodernista.

Ahora y afuera, en cambio, la memoria tenía tantos estilos y tantas maniobras formales al mismo tiempo. Ahora, la memoria era como las muy movilizantes arenas movedizas en las que hundirse (dejarse hundir) para escapar al naufragio del presente. De ese barco (¿el SS *Caliban*?, ¿un tal Gilbert Pinfold, escritor tan insomne como él, en la reposera de al lado?) con todos sus muebles atornillados al suelo para que no se moviesen durante la trayectoria de la tormenta. Ahora, la memoria era un mar donde las olas siempre cubrían adioses y donde las mareas resultaban en la resaca de algo que se recordaba de pronto y sin recordar por qué se lo recuerda, preguntándose si fue *así* o *así*. Ahora, la memoria era el vívido territorio en el que se inventa lo vivido. Y se lo

creía y se la creía de inmediato; porque se necesitaba y se quería creer en el pasado como en una suerte de fe y de dogma que, amorosamente profesado desde el presente, había tenido alguna estructura, alguna belleza.

Se acuerda de que —hacia mediados de los años ‘60s del pasado siglo y a mediados de sus sesenta años de edad— Vladimir Nabokov había leído los ensayos del innovador ingeniero aéreo, revolucionador del arte de la pesca con mosca, y filósofo sui generis John William Dunne. Acerca de esa relación de uno con otro —aunque sin jamás conocerse en persona— él había escrito un *paper* para ser leído en un seminario en la nabokoviana Cornell University, Ithaca.

Dunne (acerca de quien ya había escrito Jorge Luis Borges en *Otras inquisiciones*, donde también se incluía su «Nueva refutación del tiempo»; y tal vez a través de Borges haya sido, aunque seguramente lo negase, como Nabokov descubrió las ideas de Dunne) se concentró en la naturaleza del tiempo y su vínculo con los sueños en *An Experiment with Time*, de 1927. Y continuó concentrado en ello en sus varias secuelas y ampliaciones: *The Serial Universe* (de 1934 y donde se leen frases formidables como «El tiempo es... pero es de eso que trata este libro»), *The New Immortality* (1938), *Nothing Dies* (1940) e *Intrusions?* (1955). Dunne —como el sacerdote y teólogo ruso Pável Florensky— sostenía allí que la materia de los sueños estaba entrelazada con episodios e imágenes del pasado y del futuro mezclándose en proporciones más o menos parejas. Y que —del mismo modo en que es el creyente y creado después quien nombra primero al Dios creador— el tiempo no iba sólo hacia delante sino que, además, regresaba hacia el pasado desde el futuro, arrastrando con él visiones parciales de cosas que no habían sucedido aún así como las voces confusas pero reconocibles de los muertos. Tiempo dentro de otro tiempo desde el infinito hasta el punto de origen y contrayéndose como lo hará el universo una vez alcanzado su punto de máxima expansión. Y que todo esto —la mezcla de invenciones y sueños y recuerdos— era sólo *experimentable* y posible de percibir y de *ver* con los ojos cerrados, dormidos pero tan conscientes de otras cosas. Y se entendía —se comprendía muy bien— el que a Borges y a Nabokov les interesase Dunne: sus conceptos eran muy literarios, lo suyo funcionaba también como excelentes *stories* dignas de crédito y eran teorías útiles e inspiradoras de, entre otras, las fantasías de C. S. Lewis y J. R. R. Tolkien y H. G. Wells (ahí estaba como prueba práctica de las teorías de Dunne el magistral relato titulado «The Door in the Wall»), de quien Dunne fue muy amigo.

Sí: hay momentos en que la ciencia es la mejor ficción hasta que el tiempo la hace mutar a no-ficción.

Dunne bautizó su «hallazgo» como *serialismo*, apoyándose tanto en la entonces flamante Teoría de la Relatividad como en las primeras formulaciones de leyes fuera de la ley como la de la mecánica cuántica. Y lo que allí descubría Dunne era que —por cuestiones prácticas y tranquilizadoras, para no volverse loco o impuntual— el ser humano se había autoconvencido (al

igual que cuando se trataba de ajustar la realidad a una visión colectiva y no personal) de que el tiempo se movía en una única dirección. Para el hombre el tiempo no podía moverse sino hacia delante, obedeciendo el dictado de esas campanadas que la Iglesia y las catedrales habían reclamado desde la Edad Media (como también lo habían hecho con libros y bibliotecas) para así mantener el poder sobre los impuntuales analfabetos que necesitaban que les leyesen en voz alta las sagradas escrituras o les recordasen la hora en que debían postrarse para escucharlas y obedecerlas a rodillas juntillas. El tiempo entonces como un predecible y obediente río y no como —según demarcaba Dunne— en verdad era: un inconstante y tempestuoso océano en el que las olas y mareas y remolinos del ayer y del hoy y del mañana no dejaban de ir y venir. Tiempo que se sucedía —como los días marmotescos de festivales literarios que siempre parecían ser el mismo— fluctuando y subiendo y bajando, todo el tiempo al mismo tiempo. Y Dunne apuntaba que era durante el acto de soñar (sin amarras ni brújula y atado a los mástiles del inconsciente) cuando todo eso más y mejor acontecía. Y que era posible aprender a separar a los tres tiempos y así poder conjugarlos y utilizarlos como anclas proféticas de lo que vendría o como faros iluminadores de lo que pasó y que no se supo ver en su momento. Y que —según Dunne, releído y reescrito y recontado por Borges— sería en el momento de la muerte cuando «aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros... Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor resulta baladí».

Dunne recomendaba el registro de sueños apenas despierto pero no preocupándose por su totalidad sino, apenas, por el episodio más significativo: por la parte soñada donde se fundía lo inventado y lo recordado, por ese fragmento clave. Identificada esa escena decisiva, precisaba Dunne, el resto del sueño comenzaría a recordarse y hasta sería posible el reconocer sus «anticipaciones» en los días siguientes. El sueño como un tren. Como un DreamTime Express donde escoger litera en el camarote indicado —sin pensar demasiado en la locomotora o en el vagón restaurante o en el furgón de cola— regresando a casa desde el final de línea al punto de partida. «Reverse Memory»: el tipo de sueño que, se suponía, debía tenerse después de que algo haya sucedido y no antes. Y que ya era invocado por Dante: «“¡Pueda gozar de paz tu descendencia!” / le dije, “mas desata prevenido / el nudo que reata mi conciencia.” / “Paréceme, si acaso bien te he oído, /que tu vista los tiempos ultrapasa, /aunque el presente se halle oscurecido.” / “Miramos, como el que es de vista escasa”, /dijo, “mas solamente lo lejano, /que aun esta luz del cielo nos abrasa”. / Lo que existe o apremia de cercano, /nuestro intelecto a penetrar no acierta, /para saber de vuestro estado humano. / “Y bien comprendes, yacería muerta /nuestra conciencia, desde el mismo instante /que nos cerrara el porvenir su puerta”».

El tiempo como releer algo que nunca se ha leído.

Y de nuevo: Nabokov ponía el acto de la relectura muy por encima del de la lectura; había

dedicado un poema a «un futuro lector» al que ya podía leer él aunque no lo conociese; postulado en *The Gift* que «el verdadero escritor debe ignorar a todos sus lectores menos a uno, aquel del futuro, quien a su vez no es más que el propio autor reflejado en el tiempo»; escrito un cuento en inglés titulado «Time and Ebb» en el que el tiempo se plegaba sobre sí mismo y se contemplaba a «una estrella solitaria como si se tratase de un último asterisco conduciendo hacia una nota al pie imposible de descubrir»; y se despediría con *Look at the Harlequins!*: una muy injustamente incomprendida última y *memoirosa* novela/autobiografía alternativa con un protagonista —a diferencia de su querido Mr. Trip— imposibilitado de imaginar que caminaba física y corporalmente hacia atrás en su mundo o en su memoria.

Y Nabokov había experimentado su primer «incuestionable éxito» en la práctica de las teorías de Dunne al ver por televisión una película (no mencionaba su título) que aseguraba haber soñado dos o tres noches atrás y en la que tenía lugar la visita a un museo y a un director de ese museo. Sueño en el que (aunque Nabokov aparentemente no lo recordase en sus comentarios al respecto) se sucedían varias escenas de un cuento suyo titulado «The Visit to the Museum» escrito muchos años atrás. O, enseguida, el descubrir —confirmando que estaba en lo cierto; y él mismo había sentido algo de la felicidad de Nabokov al releer ese momento— que en el capítulo cuatro de *Pnin* ya se está *soñando*, años antes de que fuese a suceder en otra parte, la enloquecida fuga del Rey de Zembla a través de cordilleras y continentes en *Pale Fire*.

Esa Zembla —otro reino junto al mar— que, en realidad, no era un lugar en el mapa sino un estado mental: una fuga disociativa pero al mismo tiempo geografía inquebrantable e inolvidable. Zembla como un pasado irrecuperable pero que, sin embargo, volvía desde el futuro para recuperar a todo aquel que lo recordase. Zembla que estaba lejos pero —al poner distancia y dotar de perspectiva— incrementaba la percepción del dolor por lo que fue y ya no sería pero seguiría siendo y comprendiendo que «el resto no es más que óxido y polvo de estrellas».

Sólo lo que se recuerda continúa brillando e iluminando; y así fue como Nabokov optó por recordar en su insuperable versión del asunto en cuestión, en *Speak, Memory*: evitando las taras de los *memoiristas* («hombres con demasiada poca imaginación como para escribir ficción y demasiada mala memoria como para escribir la verdad», apuntaba en su cuento «Time and Ebb») y recordando tan sólo lo que le interesaba recordar de la manera en que para él debía ser recordado. Apoyándose en la reinención realizada de su pasado y de su reordenamiento en lo que denominaba «temas» de acuerdo a la manera en que su vida «había sido planeada por unos desconocidos jugadores de ajedrez» para que, sobre el final, todos esos temas se fundieran en un todo «irrealísticamente real», con los fósforos del pasado iluminando ya las llamas del futuro. O viceversa y de un soplo, apagando el ahora para que se encendiese el entonces con todo lo que vendrá, como se interconectan unas células con otras.

Así, Nabokov (quien había pasado toda su vida negándose a la posibilidad de alguna

interpretación onírica como parte del inconsciente y considerando cualquier cosa que proviniese de Sigmund Freud como una tontería para ignorantes o crédulos) encontró, sin embargo, muy útiles los preceptos de Dunne. En ellos, el sueño no como algo nebulosamente interpretable sino como algo claramente legible. Y nada le interesaba más a un escritor que algo que se podía leer. Y así Nabokov decidió valerse de las instrucciones de Dunne como base y método para la sección casi ensayística titulada «The Texture of Time» en la novela que estaba escribiendo por entonces y que él quemaba por ahora: *Ada, or Ardor*. Sección que él, por fin, leía en el desierto (paisaje decididamente onírico-cronológico-inventivo y que de pronto se encendía como quien sopla un fósforo) y a medida que iba entregando sus páginas una por una a las ardientes llamas y en la que Van Veen preparaba sus conferencias antifreudianas sobre los sueños.

Estos postulados también impulsaron a Nabokov (quien luego de rechazar el «considerable honorario» con «revulsión» finalmente se había avenido a redactar un guión cinematográfico para su *Lolita* después de experimentar «una pequeña iluminación nocturna, tal vez de origen diabólico, pero con una fuerza de absoluta pureza» y a la que Stanley Kubrick no demoraría en celebrar y manipular y retocar a voluntad para asombro y pesar y «renuente placer» del escritor descubriéndolo recién durante el estreno de 1962) a llevar un breve pero sustancioso diario de sus sueños. Un diario al que comenzaría a roncar en octubre de 1964 y al que mantendría despierto a lo largo de casi tres meses para publicarse recién en 2017 como *Insomniac Dreams: Experiments with Time*. Allí, más fichas con las que Nabokov dormía bajo la almohada y que, seguro, eran — con su rumor de palabras, con su aleteo de frases— lo que lo mantenía despierto. Fichas con esa primorosa caligrafía escolar y firma tan infantil (la firma primera de un niño ya tan seguro de sí mismo que, seguro, Nabokov jamás pensó en cambiar y volverla adulta) pero ya entonces de maestro aventajando a todos los maestros. Un diario en el que (la propuesta se las arregló para más o menos disipar las nieblas de su insomnio intermitente compuesto por una hora de sueño y una hora en vela con visitas al baño por la casi totalidad de esas noventa noches) Nabokov llegó a precisar «los rasgos recurrentes en mis sueños». Particularidades como una obsesiva percepción de los minutos transcurridos con múltiples visiones de relojes, aparición de completos desconocidos, «ternura erótica», detalles verbales, «reflexiones (dentro de sus límites especiales) muy bien y muy clara y lógicamente sostenidas», cuestiones profesionales y vocacionales, «recuerdos del pasado remoto (la infancia, el colegio, los padres, la vida de los emigrados)» y una gran dificultad para recordarlo todo al despertar.

Aun así, Nabokov se las arregló para registrar mucho de lo experimentado con los ojos cerrados: una discusión en una estación de ferrocarril con Edmund Wilson acerca del uso de la palabra «arriba»; un acceso de llanto «infantil»; una feroz y muy violenta pelea con alguien que intentaba seducir a su mujer «Ve» durante un baile; una conversación en el despacho del director de un pequeño museo de provincias (los museos como territorio recurrente en sus sueños) en la

que él, sin darse cuenta, procede a comerse muestras de algo que le parece que son pequeños pasteles pero que resultan ser muestras arqueológicas o algo así y, entonces, «no me preocupo tanto por el efecto que tendrá la ingestión de esas muestras pero sí por el método a poner en práctica para restituir las a su estado original pensando que, tal vez, eran muy valiosas»; y el horror definitivo de descubrirse, sin red a mano, en un vagón de tren desbordante de mariposas maravillosas.

Todo eso por separado y mezclándose en la habitación de los sueños, en una de las habitaciones más inventivas e inolvidablemente olvidadizas del palacio de la memoria.

ESCRITORIO / TUMBA

Recuerda que entonces se dijo a sí mismo: «Ésta es una habitación. Y es una habitación que ahora mismo anexo al palacio de mi memoria. En un sitio preferencial. En un lugar donde llegar y donde volver una y otra vez. Pero ahora estoy aquí y no me pidan que salga».

Y entonces, sí —una vez concluida su exposición sobre Dunne & Nabokov—, él tuvo la idea de encerrarse ahí dentro. Justo allí. De enclaustrarse y atrincherarse combinando el aliento religioso con el jadeo delictivo. Y, desde allí, predicar su credo con la pasión de todas y cada una de sus moléculas. Y entonces recitó aquello de una nada color negro sangre empezando a tejer un sistema de células interconectadas en el interior de células interconectadas en el interior de células interconectadas en el interior de un único vástago y heredero que no podía ser sino él.

Pero se dijo que tal vez eso sería como profanar ese santuario en el que se encontraba y una cosa llevó a otra. Y entonces pensó en ese acelerador de partículas del CERN, en Suiza, no muy lejos de otro santuario nabokoviano y que pensaba visitar a la brevedad. Y asociando libremente pero no tanto —porque estar en un sitio en el que había trabajado uno de sus dioses le recordaba automáticamente a otro sitio de otro dios suyo— pensó en Al Kooper colándose el 16 de junio de 1965 en el Studio A de Columbia Records en el 799 de Seventh Avenue, en New York City. Al Kooper entrando allí sin que nadie lo hubiese invitado y aferrándose a un órgano Hammond B-3 que no tenía la menor idea de cómo tocar (hasta entonces el instrumento de Kooper era la guitarra eléctrica) como si fuese un náufrago agarrado a un pedazo de madera. Y entonces, por pura intuición y audacia y descaro y desesperación (como alguien quien nunca aprendió a nadar pero, hundiéndose, flota y nada), Kooper dando a luz ese riff inmediatamente inolvidable de «Like a Rolling Stone». Y (no hacía mucho había visto un video doméstico grabado en una reciente actuación en París, en el que Bob Dylan desarmaba y rearmaba una vez más a esa canción, deteniendo a la banda entre estrofas para cantar a solas tocando arpegios al piano en plan Liberace y, ah, se preguntó entonces, qué se sentiría —seguro que se sentiría muy pero muy bien— el seguir siendo *aclamado* por algo que se había hecho siendo tan joven, el poder seguir haciendo cosas así con tantos años encima y con lo que tanto se había hecho desde hacía tanto y que ahora parecía no tener edad y claro que tenía claro que *Industria Nacional* no era «Like a Rolling Stone») se dijo que él iba a conseguir algo parecido pero de polaridad opuesta —destruir y no construir, colisionando hadrones cerca de Ginebra— y pensó en por qué no y pensó en porque sí...

Pero ahora, todavía, se encontraba en Ithaca. En un despacho de la Cornell University en el

Goldwin Smith Hall. En la que había sido la oficina de Vladimir Nabokov durante su estadía allí entre 1948 y 1959.

Había llegado a esa universidad invitado para unas «veladas nabokovianas». Lo que iba a leer él se titulaba *Mind Out of Time: El Tema del Doble y la Alteración Temporal y la Actividad Onírica y el Desprecio por la Realidad en Vladimir Nabokov y Bob Dylan*, y se refería a la relación del cantarrín escritor ruso y del songwriter aplicando, de nuevo, los postulados de John William Dunne, entre tantas otras cosas y mejor no añadir nada más.

Y —de paso y ya que andaba por allí— un entusiasta *scholar* local dedicaría una jornada a su obra, haciendo especial hincapié, por supuesto e inevitablemente, en *Industria Nacional* (y él ya se había resignado a esa idea de que la mejor manera de soportar lo inevitable era el considerarlo algo más o menos bueno).

Pero lo que en verdad le importaba a él era estar ahí, en Ithaca, donde Nabokov había trazado —como si fuese un general— los mapas y las maniobras de ataque para el curso de un curso oficialmente llamado «Literatura Europea del siglo XIX». Curso cuya única pero irrompible regla era la de que —de necesitar ir al baño— los alumnos sólo podrían hacerlo con un certificado del médico del campus. Curso rebautizado por el *Cornell Daily Sun* como «Dirty Lit» ya que, entendían, se ocupaba de cuestiones turbulentas como el adulterio en caída libre y las faldas ascendentes de Anna Karenina y Emma Bovary.

Aquí dentro Nabokov, en ese despacho, había escrito *Pnin* y *Lolita* y había comenzado *Pale Fire*. Aquí dentro a Nabokov se le habían ocurrido John Shade y Charles Kinbote y aquello de un sistema de células interconectadas en el interior de células interconectadas en el interior de células interconectadas. Afuera, en el hall, alguien —un tal «Philip R. Reilly '69 y su familia»— había financiado la idea de montar un «Pale Fire Lounge» que celebraba el paso del escritor por estas aulas y pasillos. Sillones y vitrinas con primeras ediciones y algunas páginas manuscritas y reproducciones de las diferentes portadas del libro en las paredes. Y junto a la puerta del despacho (le habían dicho que ahora estaba ocupado, como era costumbre desde la partida del ruso por, sucesivamente, la persona de mayor edad y de currículum más frondoso; por una académica cuyo nombre fuera de lugar él se preocupó de no memorizar y olvidar de inmediato) habían colocado una sobria y poco elocuente placa. Allí apenas se leía un sencillo pero ominoso *Vladimir Nabokov*, y se añadían las dos fechas que enmarcaban y contenían a ese espacio-tiempo de poco más de una década donde y durante el cual el escritor había nabokovizado para los estudiantes locales a varios de sus autores y libros favoritos.

Pero él —nabokovita *summa cum laude*— ahora estaba adentro. Había conseguido —casi de rodillas— el que lo dejasen pasar y le permitiesen estar unos minutos a solas. Ese despacho era para él equivalente a la visión de esa «alta y blanca fontana» al otro lado de un ataque cardíaco:

esa que en *Pale Fire* el poeta John Shade alcanzaba a vislumbrar, luminosa y pálida al final de un túnel, durante el brevemente eterno lapso de tiempo en el que había estado clínicamente muerto. Al otro lado de todas las cosas, en estado de *potustoronnost*, como alguna vez lo había estado él mismo, durante su tan complicado parto que su madre jamás había dejado de reprocharle. Y él, claro, no recordaba nada de todo eso o de nada de eso que le había sucedido en el momento de nacer muriendo para volver a nacer. Pero John Shade —contemplando absorto ese manantial— había comprendido que todo aquello no estaba formado por átomos humanos. Que el verdadero sentido detrás de esa vista y visión no formaba parte del sentido de los hombres. Y que, más allá de todo espejismo natural —en los que piensa una caña que acaba siendo un pájaro o una rama que resulta en una oruga—, esa alta y blanca fontana venía a sustituir a algo muy diferente. Algo que sólo podía comprender alguien quien «residiera en el extraño mundo donde yo era un simple extraviado».

Y sí: él se sentía exactamente así.

Sin necesidad de estar muerto por completo (porque él era un muerto a tiempo parcial) pero cada vez trabajando más horas de muerto. No siendo muerto sino haciéndose el muerto sin querer serlo ni hacerlo.

Alguien con todo el tiempo —el tiempo muerto— del mundo.

Él era un excritor.

Y él estaba ahora, sí, en un sitio al que llegar, en uno de sus contados lugares en el mundo.

Y él había leído aquello de que las moléculas de una persona —sus palabras y hasta los vapores exudados por su imaginación— permanecían, de algún modo y para siempre, en los sitios que esa persona había habitado o frecuentado. No como un fantasma sino como una especie de eco de lo que allí se había vivido.

Así que él se desnudó y abrió sus piernas y extendió sus brazos y comenzó a respirar profundo. Abriendo y cerrando y subiendo y bajando sus extremidades como en una versión frenética y nada divina y desproporcionada de aquel *Uomo vitruviano* dibujado por Leonardo da Vinci. Estaba, claro, haciendo el ridículo. Pero no podía evitar hacerlo. Cabía la posibilidad —se dijo sudando apenas unos segundos después de iniciada su sesión aeróbica-atómica— de que *algo* de Nabokov siguiese allí. Que alguna molécula residual de su paso por el lugar —un sabio resabio de sus aceleradísimas particularidades— aún zigzaguease rebotante entre esas paredes. Y que pudiese ingresar en su organismo por su boca y se convirtiese en una nueva célula que redimiese a todas las suyas al interconectarse con ellas en la más curativa y enaltecedora de las metástasis.

Ser, por fin, nabokovizado más allá de la literatura y más cerca de la ciencia.

Y que luego le dedicasen algún artículo en *Nature* o en *Scientific American* o en *Wired* o en, mejor aún, *Analog* o *Interzone* (cualquier revista que no fuese *Volare* o *Get Back* le venía bien, no tenía demasiadas pretensiones al respecto).

Unos minutos después de iniciada su rutina gimnástica metafísica, llamaron a la puerta pero él, extraviado en su fragor calisténico, no los escuchó. Y finalmente entraron y lo encontraron enfrascado y destapado en lo que, desde fuera, no podía ser sino los preliminares de una posesión satánica o de un infarto fulminante. Optó por ofrecer la segunda hipótesis y se llevó las manos al pecho y se dejó caer sobre el suelo de madera fingiendo convulsiones cardíaco-epilépticas o algo así. Y entendió que, de algún modo, estaba rindiendo su particular e imprevisto homenaje al también fulminado John Shade —pero homenaje al fin— y fue llevado a la enfermería de la universidad. Y, para hacer aún más evidente su tributo a Nabokov y a *Pale Fire* recitó casi textualmente las palabras de John Shade al médico que lo atendió. Las mismas palabras que el poeta le había dicho a su doctor al ser atendido luego de su síncope y que repetía para sus lectores en el poema: «No puedo decirles cómo / lo supe... pero yo sabía que había cruzado / la frontera. Todo lo que amaba estaba perdido / pero no había aorta que señalara pesadumbre».

Y él estaba más que seguro de que quien lo atendió podía llegar a saber quién había sido y seguía siendo Vladimir Nabokov, pero que no había leído *Pale Fire* (tal vez, sí, *Lolita*; uno de esos libros que, como *Las mil y una noches* o *Don Quijote* o *Moby-Dick*, ya no hacía falta leer para sentir que se los había leído; libros a los que bastaba con sostener y darle unas palmaditas en sus lomos como si fuesen bebés a los que se quería sacarles ese aire que los incomodaba; porque si no se los leía se los respiraba, estaban en el aire, su presencia era aún más poderosa que la del posible sedimento físico-corpúscular de sus autores: la obra tenía mayor peso atómico que cualquier vida, sí). Pero aun así —y ésta era la prueba irrefutable del misterio nunca del todo clarificado de los efectos que ejercía la ficción sobre la realidad— el doctor le respondió con las palabras exactas con las que aquel médico le había respondido a John Shade: dudando mucho de que, en el estado en que él se había encontrado «se pudiera tener alucinaciones o cualquier tipo de sueños. Más tarde, quizá,^[1] pero no durante el colapso mismo». Y se lo dijo con una sonrisa torcida antes de comunicarle que no había nada preocupante en su corazón o cerebro, que lo suyo había sido producto de algo que había desayunado esa mañana o, tal vez, de un brote histérico. Y que no era el primero que atendía entre «todos esos fanáticos del escritor ruso» con síntomas «un tanto extremos». Y subrayó la palabra «ruso» como si se tratase de un sabor desagradable y, sí, aquéllos eran los días en los que un nuevo presidente había vuelto a darle cuerda a esa jugarreta más que juguete siempre lista para ser descongelada de la caliente Guerra Fría.

Salió entonces de su consultorio para despedirse de las autoridades de la universidad quienes lo miraron con el tipo de mirada de quien intenta capturar hasta el último y más mínimo detalle de alguien o de algo o de a quien no se quiere volver a ver nunca en la vida. Y fingieron no escucharlo o comprenderlo cuando —cambiando de autor para así cambiar de tema e intentar que se olvidase lo inolvidable para todos que acababa de suceder— preguntó al acalambrado cuerpo académico si tenían algún tipo de material del paso por esos claustros de otro de sus «héros

absolutos»: Kurt Vonnegut. Pero consiguiendo sólo despertar una mayor inquietud en quienes seguramente temblaron pensando en que si Nabokov lo ponía *así* vaya uno a saber qué efectos tendría alguien como Vonnegut en su conducta y costumbres.

Sí: el autor de *Slaughterhouse-Five* había sido alumno de bioquímica y editado el periódico universitario *The Cornell Daily Sun* y firmado allí una en su momento controvertida columna pacifista oponiéndose a la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Pero Vonnegut —por sus malas calificaciones y su abandono de los estudios— no demoró en convertirse en perfectamente adobada carne de cañón lista para la parrilla. Así que, sabiendo que no demorarían en reclutarlo, el futuro escritor se entregó voluntariamente al ejército norteamericano luego del ataque japonés a Pearl Harbor. Para 1944, Vonnegut ya estaba en Europa, disparando a todas partes sin ver nada en el fatídico bosque de Hürtgen, en la batalla del Bulge, en la región de las Ardenas (J. D. Salinger andaba por ahí cerca y, pensaba él, se podría escribir aunque él no pudiese hacerlo acerca de un hipotético encuentro de los dos escritores que acabarían de/formando, años más tarde, a buena parte de los jóvenes lectores de Estados Unidos). Y Vonnegut fue enseguida capturado y llevado a Dresde como prisionero de guerra y es una pena el que su alistamiento le hubiese privado de, tal vez, haber sido alumno de Nabokov o al menos oyente de alguna de sus conferencias sobre literatura (¿otro relato ahí, tal vez?). Aunque también era cierto que, de no haberse dado las cosas como se dieron, Vonnegut seguramente jamás habría llegado a escribir los libros que escribió y...

Y él le contaba todo esto a sus anfitriones que —estaba claro— sólo querían dejar de serlo (y que se temieron lo peor ya desde el principio cuando les comunicó que se negaba a firmar ese permiso para la filmación y difusión de su voz e imagen y de su conferencia porque él estaba «en contra de que *todo* estuviese on line»). Anfitriones que la próxima vez se lo pensarían muy bien antes de permitir simposios con —propuesto por él mismo— títulos como «*Industria Nacional*», *o cómo escribir un maldito primer libro de éxito y más o menos sobrevivir para contarlo* o algo así, y en el que él se había limitado a parlotear sobre su jodido primer libro. Libro que, además, era el único entre los suyos que había sido traducido al inglés y que, cada tanto, aparecía como nota al pie plano o plana mención en *papers* sobre escritores tanto más conocidos y apreciados «por el gran público lector» que él, IKEA entre ellos. Sí: eran bastantes a los que se relacionaba no más fuese al pasar o que eran detenidos por un párrafo o dos por y con ese libro suyo. Pero eran aún más las situaciones y disertaciones en las que él aparecía como sombra cosida a los talones de muchos que se decían influenciados, muchas veces, por una refleja y automática oposición a lo suyo, en trabajos dedicados a otros. Sí: él era una influencia, pero una mala influencia a la que había que resistirse. Él era algo así como un vaso comunicante lleno hasta los bordes, como una célula suelta pero a ser interconectada y, para muchos, inequívocamente cancerígena (y no podía evitar el preguntarse cuántas de las sin duda curativas y que orbitaban,

secretas, en el despacho de Nabokov, ahora yacían en sus pulmones). Pero estaba visto y había quedado más claro que el agua el que no convenía invitarlo a demasiadas rondas/vueltas de ese vaso, porque sus efectos residuales mareaban y se caían y arrastraban a todo con él.

Así que —luego de la lectura de ponencias a cargo de estudiantes que parecían tener serios problemas de conducta con títulos como *Mobilphonephobia: Hidden Numbers, Secret Passwords and Anonymous Ringtones in «La Historia Imposible»*— el decano y el jefe de cátedra se limitaron a asentir a lo suyo, a su conferencia de cierre, como quien asiente a un loco en el asiento de al lado. Y lo acompañaron como si lo custodiasen hasta la parada del autobús (asegurándose de que se subiese y que no fuese a bajarse en el último segundo y se quedase dando vueltas por Cornell) que lo llevaría a Rochester, a la University of Rochester: última escala en su minigira donde, seguramente, llegado el turno de preguntarle acerca de lo suyo, no habría más que preguntas acerca de Penélope quien ya comenzaba a ser absorbida por tesis y teorías académicas sin importar, por una vez, su éxito popular.

Uno de los profesores del «área hispánica» (el responsable directo de su invitación a Cornell y quien, seguramente, veía ahora en peligro la obtención de su *tenure* largamente trabajada y deseada) pareció compadecerse de él. Un poco. Y así, mientras él subía al autobús, le dijo a modo de despedida: «No sé si lo sabía, pero Billy Pilgrim está enterrado en Rochester, en el Mount Hope Cemetery, tal vez pueda visitar su tumba y...».

Entonces las puertas se cerraron con un sonido neumático y él no estuvo seguro de haber oído bien. ¿Billy Pilgrim? ¿El protagonista de *Slaughterhouse-Five*, de Kurt Vonnegut? ¿El peregrinante viajero espacio-temporal? Hasta donde él sabía o imaginaba, Billy Pilgrim seguía viviendo y respirando y atravesando décadas y dimensiones desde una especie de jaula geodésica en un zoológico cósmico en el planeta Tralfamadore.

Pero no, un par de horas más tarde, en el *information desk* de su hotel en Rochester —donde no tenían ningún tipo de información pero sí tenían Google— lo pusieron sobre la pista de algo que él había leído hacía unos años en una biografía de Kurt Vonnegut pero que no había registrado en su momento y, menos aún, recordó cuando supo que viajaría a Rochester. Buscó esa biografía de Kurt Vonnegut en la biblioteca de la universidad y allí estaba todo lo que necesitaba recordar al respecto.

Sí: antes de ser inmortalizado como personaje, el inventado Billy Pilgrim había llevado la breve y muy mortal y verdadera existencia de un tal Edward «Joe» Crone, nativo de Rochester, compañero de Kurt Vonnegut en el 423rd Regiment. Un tipo que —describía la biografía del gran Vonnegut incluyendo la pequeña vida de Crone— parecía estar siempre en las nubes y siempre cambiaba sus raciones de alimentos por cigarrillos y caramelos y le decía a todo el mundo que, a su regreso de la guerra, iba a ordenarse como ministro episcopal. La biografía de Kurt Vonnegut detallaba que Crone era un desastre como soldado. Crone se quedaba detrás en las formaciones y

se olvidaba de cerrar bien su mochila y dejaba tras su paso un reguero de utensilios. Observándolo, Kurt Vonnegut había concluido que «Joe no entendía la guerra y por supuesto no había nada que entender. Salvo que el mundo se había vuelto completamente loco. Eso era todo».

Poco tiempo después, Crone moría en Dresde con lo que Kurt Vonnegut describió como «la mirada de las mil yardas» en sus ojos. La mirada sin párpados de los soldados que habían visto demasiado y que a partir de entonces y para siempre —de regreso en casa— ya no podían ver más que lo visto en la guerra; porque sus pupilas habían perdido la capacidad de olvidar y tapar lo que habían contemplado con cosas más agradables por contemplar. La frase/definición —eso de «la mirada de las mil yardas»— se había popularizado a partir del retrato de un marine recién desembarcado en un islote del Pacífico pintado por el «pintor/corresponsal de guerra» Thomas Lea y publicado en la revista *Life* en 1945. Allí, en una revista que bien podría haber sido renombrada *Death* para la ocasión, el rostro del soldado aparecía en primer plano —a sus espaldas un paisaje con aviones de combate en el cielo y tanques de guerra en la tierra y humo en todas partes— y tenía esa confundida pero inconfundible expresión marca qué-estoy-haciendo-aquí-y-cómo-fue-que-me-apunté-para-semblante-fiesta-¿eh?

Y él conocía perfectamente esa expresión porque era la que se le había puesto —frente al frente de batalla en la pantalla de su ordenador— cuando descubrió que se había quedado sin municiones ni mapa que le indicase dónde estaba el enemigo a vencer y en qué dirección marchar o salir disparando o disparado. Como el desorientado profesional Billy Pilgrim, él se había perdido detrás de las líneas enemigas, en una superficie en blanco y blanca como la nieve.

Y Vonnegut contó que Crone había seguido canjeando comida por golosinas y humo y que estaba desnutrido y ya no le interesaba comer, y que parecía estar flotando entre planetas. Había que llevarlo incluso hasta el baño, porque ya Crone no se movía ni se podía mantener en pie. Ni siquiera los crecientes rumores de que el fin de la guerra estaba próximo y de que su bando resultaría el ganador no parecían alegrarlo demasiado. Y una mañana lo encontraron muerto en su cucheta. El resultado de la autopsia mental realizada por Kurt Vonnegut fue que Crone simplemente se había cansado de vivir una vida sin sentido. Y que Crone «tenía razón. La vida estaba demostrando no tener sentido alguno. Así que dejó de simular comprenderla, cosa que nosotros sí seguimos fingiendo. Fingimos comprenderla... Crone fue alguien hermoso».

Y, sí, Crone estaba enterrado en un cementerio al que daba la ventana de su habitación de hotel, al otro lado de una avenida por la que no dejaban de pasar autos y camiones. Así que se excusó de un almuerzo con el profesorado diciendo que tenía que repasar su conferencia. Y salió del campus donde descubrió a simple vista que varias estudiantes y varios estudiantes tenían tatuados —sobre ombligos o brazos o hasta en la frente— tatuajes vonnegutianos. Ese asterisco que Kurt Vonnegut decía era a la vez parte de su firma y fiel retrato de su orificio anal. Y frases como «Hi Ho» o «So it goes...» o «Everything was beautiful, and nothing hurt» o «We are what we pretend to be» o

«Lonesome no more». Estaba más que claro que Kurt Vonnegut continuaba siendo muy popular entre los jóvenes o que tatuarse lo suyo no era muy costoso, porque las suyas eran frases breves y contundentes. Pero también estaba seguro de que la mayoría de ellos no sabía que a pocas calles de sus aulas yacía Billy Pilgrim.

Así que cruzó hasta el Mount Hope Cemetery y, sí, era un cementerio antiguo e inmenso (uno de esos cementerios que son perfectamente conscientes de cómo debe ser y lucir un cementerio) y se preguntó cómo se las arreglaría para encontrar su tumba entre unas trescientas cincuenta mil y sumando. Tumbas clásicas. Lápidas y obeliscos y, de tanto en tanto, alguna de esas estatuas angélicas. Pero nada de moda retro evocando a esos sepulcros de antiguos cruzados: efigies con la espada entre las piernas y, bajo esas losas, los esqueletos en sus trajes y armaduras con las espadas entre las piernas. Tampoco esas tumbas de escritores en las que, por lo contrario, se los representaba en movimiento y acción, mucho más cinéticos y centrífugos que en vida y que durante la práctica de su tan reposado pero no en paz oficio. Pronto, seguro, se dijo, habrá monumentos en los que el muerto aparecerá esculpido con un smartphone en la mano mientras que a dos metros, inmóvil y bajo tierra, su móvil seguirá recibiendo la ocasional llamada perdida, buscándolo, exigiéndole que respondiese: su cuerpo inerte aún expuesto a las radiaciones de esas llamadas — esas llamadas *robocalls*— en las que los vivos interactuaban con voces de algoritmos y diálogos diseñados para vender lo que sea; incluso al fantasma de la vida eterna y de un Paraíso donde no sonarán teléfonos o sonarán todo el tiempo de acuerdo a las preferencias del muerto.

Entró en el cementerio por el que corrían manadas de aerobistas y se desplazaban gordos y gordas en esos carritos mecánicos y parejas se metían mano y lenguas entre túmulos funerarios porque, sí, era verdad que nada hacía sentir más vivo que los muertos. Y, sí, también estaban esos que les hablan en voz baja a las lápidas, como si fuesen las antenas de los iPhones de los muertos; y lo hacían en voz baja por temor a que se pensara que se habían vuelto locos cuando no lo están siempre y cuando no lleguen a pensar en que los muertos les hablaban a ellos.

Se dirigió a la oficina de los encargados y él les dijo el nombre del muerto y ubicaron su «lugar de descanso» en dos o tres clicks y le imprimieron un mapa donde marcaron su posición con una cruz roja. Y por suerte —comenzaba a llover y él no llevaba paraguas— Crone no estaba enterrado muy lejos de la entrada.

Caminó rápido pensando en que los cementerios eran como máquinas de recordar *in memoriam*: que la gente iba a los cementerios para no olvidar que había cosas inolvidables, que los cementerios eran como desaceleradores de partículas.

Encontró la lápida en cinco minutos y a poco más de cien metros de la recepción y le sorprendió mucho y no le sorprendió en absoluto que desde allí podía ver claramente la ventana encendida de su habitación de hotel. Sí: le habían dado una habitación con vistas a Tralfamadore. Y lo entendió con una mezcla de alegría y resignación: había dejado de escribir algo pero, al

menos, seguía siendo escrito por alguien. Alguien en alguna parte todavía se preocupaba por que le siguiesen sucediendo el tipo de cosas que —casualmente o no— sólo parecían sucederle a él.

La lápida de Crone era una lápida de diseño clásico y muy pequeña, casi como de casa de muñecas, como de cementerio de muñecas. Allí, bajo una cruz grabada en la piedra y dentro de un círculo, se leía: «EDWARD R CRONE JR / NEW YORK / PVT 423 INFANTRY / 106 INFANTRY DIV / WORLD WAR II / OCTOBER 26, 1923 / APRIL 11, 1945».

Él recordó entonces una frase al comienzo de *Laughter in the Dark* de Vladimir Nabokov: «Pues aunque basta el espacio de una lápida para contener, encuadrada en musgo, la versión abreviada de la vida de un hombre, los detalles siempre se agradecen». Entonces él —que no había llevado flores— decidió ofrendar agradecibles detalles. Se quedó allí, con las manos en los bolsillos, pensando en qué hubiese pensado Crone del que su triste historia lo convertiría en clásico de la literatura norteamericana (probablemente hubiese hecho un rápido cálculo mental para saber a cuántos Camel o M&M equivalía esa posición). Y que Kurt Vonnegut había predicado en muchas de sus muy exitosas y mejor aún remuneradas charlas en las que hacía de Kurt Vonnegut (como antes lo habían hecho Mark Twain y Charles Dickens) que «una misión plausible de todo aquel que se considere artista es la de hacer que la gente aprecie al menos un poco lo que significa estar vivo. Entonces me preguntan si yo sé de algunos artistas que lo hayan conseguido. “The Beatles lo consiguieron”, contesto siempre».

Y entonces él se puso a silbar ese vital réquiem que era «A Day in the Life» —la canción cuyo final ponía a ladrar a Tío Hey Walrus— y volvió a acordarse de que él supo por primera vez de *Slaughterhouse-Five* por boca de su tío.

Vuelve a ver toda la escena como si la hubiese escrito, como si la leyese:

Tío Hey Walrus se encuentra con un amigo cruzando «La Avenida Más Ancha del Mundo» en el centro de la capital de su hoy inexistente país de origen. Avenida en donde alguna vez se alzó —pero por entonces aún resistía como un último francotirador— su colegio primario.

(Y aquí, de golpe la fragmentaria intromisión ectoplasmática —como si se tratase de uno de esos cortometrajes antes de la atracción principal que siempre será la ultratúmbica Penélope— de otro muerto originador de personaje no tan vivo como el de Billy Pilgrim: su Pertusato, Nicolasito. Su primer muerto y es un muerto en el acto de morir. Pertusato, Nicolasito y él y unos amigos. Él y unos amigos —entre los que están ese que no dejaba de hablar de Mickey Mouse en *El aprendiz de brujo* y su hermano con tanta mala suerte— jugando a la salida del colegio, en las ruinas que entonces lo rodean, a la espera de ser derribado para así poder hacer más larga a La Avenida Más Ancha del Mundo. Y —entre ladrillos y puertas que conducen al vacío y bañeras vacías y caños secos— un cable de alta tensión con forma de mano. Algo que parece una garra de los extraterrestres de *The War of the Worlds*. Y entonces él desafiando a

Pertusato, Nicolasito a que «mate al extraterrestre». Y Pertusato, Nicolasito que recogía una barra de metal del suelo y le pegaba al cablerío con dedos con todas sus fuerzas. Y, de pronto, su pelo parado y sus ojos tan abiertos y ese humo que sale de sus orejas y esas chispas que brotan de su boca y —a él se le hace agua la boca— el olor que empieza a brotar de Pertusato, Nicolasito. Un perfume casi idéntico al de las hamburguesas Patty, acompañadas de un grumoso puré en polvo, con que alimentaban a Penélope y a él las incontables Rosalitas: las chicas a las que sus padres pagaban y a las que —obsolescencia programada— cambiaban por un «modelo nuevo» periódicamente argumentando que «se vuelven locas» cuando, en realidad, lo que no quieren es que Penélope y él se encariñen demasiado con alguna de ellas. Rosalitas en rotación continua para que «los cuiden» vaya a saber de qué o de quiénes que no sean los mayores peligros de todos, ellos mismos: sus padres. Y ajeno al peligro a que se exponía y al que lo expuso, Pertusato, Nicolasito muere electrocutado. Pertusato, Nicolasito es como un dios en el momento de ser aniquilado. Algo todopoderoso siendo vencido por rayos y relámpagos y cada vez pareciéndose más y más y experimentando lo que les ocurre a los más bestiales dibujos animados: esas pupilas giratorias, esos cuerpos contorsionándose, esas muertes supuestamente graciosas pero, aun así, terribles y tan sólo perdonables porque allí nadie muere y todos mueren y, no, no será ése el caso de Pertusato, Nicolasito. A partir de entonces, Pertusato, Nicolasito es apenas un rostro más en una de esas varias fotos de curso escolar y, acaso más importante, el rostro ausente en la siguiente y última foto de su promoción. Fotos que él guardó durante años y que ardieron en el último de los varios incendios de su vida. Mejor así, se dice. Las fotos de niños siempre daban un poco de miedo. Eran fotos de algo que se acabó, que se había muerto. De algún modo, todas las fotos de niños acababan siendo fotos de niños muertos. Pero la foto de un niño que murió siendo niño —la foto de Pertusato, Nicolasito es la de un niño que hoy tenía casi sesenta años de edad— era, paradójicamente, la foto de un inmortal. De alguien que nunca envejecería porque jamás llegó a envejecer. Sí: las fotos de niños muertos eran fotos de fantasmas verdaderos.)

Y al poco tiempo de inaugurada la (in)mortalidad de Pertusato, Nicolasito, ahí están los tres. Tío Hey Walrus y su amigo y él. En el centro exacto de La Avenida Más Ancha del Mundo. En una plataforma cubierta de césped, con un obelisco al fondo y, más allá, la silueta de su colegio erigiéndose solitaria y rodeada por escombros y máquinas topadoras a la espera del asalto final.

Tío Hey Walrus y su amigo intercambiaban billetes y pequeños sobres con polvos y píldoras. Tío Hey Walrus entregaba billetes. Su amigo les pasaba pequeños sobres.

Y fue entonces cuando el amigo de Tío Hey Walrus dice: «Acabo de ver la película más loca que vi nunca. El protagonista vive en todos los tiempos al mismo tiempo. Como un joven y muy inútil soldado en una ciudad bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial, en una casa en Estados Unidos cuando ya es mayor, y en otro planeta y bajo observación de unos extraterrestres que lo tienen dentro de una especie de domo de cristal donde lo aparean con una estrella de cine

porno y...».

Y entonces, recuerda, Tío Hey Walrus interrumpió a su amigo y le dijo: «No hace falta que digas nada más. Nada nuevo para mí. Yo siempre me he sentido exactamente así y sin siquiera necesidad de tomarme tus drogas».

Y, sí, él ahora *también*, de nuevo, se siente exactamente *así*.

Como se sentía su Tío Hey Walrus y como vivía el viajero espacio-temporal Billy Pilgrim, protagonista de esa novela y de esa película llamadas *Slaughterhouse-Five*. Y estaba muy bien que ambas se llamasen igual (incluso los franceses habían respetado por una vez el título original) porque se llevaban bien, porque una y otra eran familiares y cercanas. Una de esas contadas excepciones en las que la película de después estaba a la altura y le hacía justicia sin culpa a la novela de antes. Ambas lo hacían sentirse como se sentían ellas y su protagonista. *Así*. Ni ahora ni entonces pero sí ambas cosas al mismo tiempo. Ni lo que fue ni lo que es sino una mezcla de ambos: viéndose *allí* con los ojos del *aquí*. En *aquel* lugar pero desde *este* sitio. Releyéndose como si se leyese algo por primera vez pero sabiendo perfectamente lo que iba a pasar; aunque dándose cuenta de cosas que entonces, cuando él era alguien tanto más bajo pero más fuerte, se le pasaron por alto.

Al poco tiempo —estaba creciendo y no, como ahora, de- creciendo— él vio esa película que, además, tenía una banda de sonido coordinada y ejecutada por otro alien raro y futuro santo en sus altares: el pianista canadiense Glenn Gould.

Y después leyó la novela. *Slaughterhouse-Five*. Esa novela en la que Kurt Vonnegut había convertido todas sus carencias y defectos como escritor en, definitivamente, logros y puro y personal estilo. Y volvió a leerla apenas la terminó. Muchas veces. Muchas más que muchas. Un par de ellas, incluso, de atrás para delante: página a página primero y luego palabra por palabra (y le había asombrado y no le había asombrado descubrir entonces que el sentido del libro se mantenía pero potenciando aún más su naturaleza alien y el impacto de todos esos momentos maravillosos fundiéndose los unos con los otros hasta conseguir un todo atemporal y simultáneo).

E iba a volver a leerla (se compró hace horas un/otro ejemplar en la librería del campus; la flamante edición conmemorativa por su cincuenta aniversario. Y experimentó un pequeño mareo al recordar a la perfección el día en que había comprado la edición conmemorativa por sus veinticinco años. Y no pudo evitar el preguntarse si llegaría a comprar, llegado el momento, la correspondiente a los setenta y cinco años. O si ya estaría muy lejos para entonces).

Pero antes de todo eso le cuenta a EDWARD R CRONE JR ahí, bajo tierra y lápida, algo que le contó Kurt Vonnegut a un periodista y que aparecía recogido en la biografía del escritor.

Kurt Vonnegut había visitado en 1994 la University of Rochester para dar una serie de conferencias y —tal vez— entregar un premio al mejor tatuaje inspirado en su obra, quién sabe. Y

lo llevaron, sin decirle nada, hasta la tumba de Crone. Entonces Vonnegut los miró sorprendido y casi con angustia acaso temiendo haber caído en algún pliegue espacio-temporal o tal vez el haber sido abducido por algún relato de su Kilgore Trout. «Pero... pero... si él está en Dresde», balbuceó confundido Vonnegut, con esa voz conjugada en el más presente de los pasados que es la voz con la que los vivos hablan de los muertos, la voz con la que los vivos que van a morir se refieren a los muertos que siguen vivos.

«Yo mismo vi cómo lo enterraron allí, en un traje de papel, porque no había tela disponible para enterrarlo en un traje de verdad», insistió Vonnegut.

Entonces sus acompañantes le contaron a Kurt Vonnegut que, finalizada la guerra, los padres de Crone pasaron cinco años buscando el cuerpo de su hijo. Que escribieron a unos doscientos compañeros de regimiento de su hijo pero, aparentemente, entre ellos no estaba el único al que debieron haberle escrito (Vonnegut dijo tiempo después que se resistió a revelar la inspiración para Billy Pilgrim hasta no saber que los padres de Crone habían muerto por temor a que se sintiesen ofendidos). Finalmente, un excombatiente les informó de que su hijo había muerto en el Hospital Revier y que estaba enterrado en las afueras de Dresde, en Görlitz. Y los padres de Crone viajaron a Alemania del Este y consiguieron los permisos para la exhumación y repatriación del cadáver.

Vonnegut preguntó entonces si era posible que lo dejaran sólo frente a la tumba por unos minutos. Sus acompañantes tomaron una respetuosa distancia, pero no se privaron de registrar el momento histórico: Kurt Vonnegut encendió un cigarrillo, miró primero los centenarios árboles que lo rodeaban, y comenzó a hablarle en voz baja a la tumba y ¿podría haber sentido entonces Crone la vibración de las palabras de aquel que lo había resucitado después de muerto?, se preguntó él. ¿Existiría algún idioma con el que se comunicaban los creadores con aquellas criaturas cuyas quienes, de algún modo, sin saberlo, involuntariamente, *también* los habían creado a ellos convirtiéndolos en creadores del mismo modo en que los hombres crean a los dioses que, se supone, los han creado? ¿Existirá un sitio especial al que van las almas de aquellos seres reales que inspiraron organismos ficticios pero cuyas almas inventadas, en tantas ocasiones, resultaban ser tanto más verosímiles y duraderas que las de sus modelos verdaderos? ¿Será ese lugar un Paraíso o un Purgatorio o un Infierno?

Minutos después, cuando se reunió con sus guías, Vonnegut tenía el rostro empapado de lágrimas y comentó: «Bueno, esto para mí cierra mi libro en lo que hace a la Segunda Guerra Mundial».

De salida, Vonnegut pasó por las oficinas del cementerio y firmó un generoso cheque para que se colocasen flores en la tumba de Crone y de Billy Pilgrim cada Memorial Day.

Y él no pudo ser menos pero tampoco ser tanto: así que robó las flores (todas eran de plástico) de una tumba cercana y las puso junto a la lápida de Crone y le dio las gracias por todo («No hay

por qué y gracias por pasarte y de casualidad no tendrás alguna golosina encima, ¿verdad?», le respondió y le preguntó Crone). Y él volvió a su hotel a sentarse junto a la ventana y, desde allí, a seguir agradeciéndole con el minibar profanado (y no volvió hasta la tumba para regarla con un puñado de M&M, aunque debió haberlo hecho) y mirando a quien tantas veces había leído allí, tan cerca pero tan lejos, bajo la inmensidad de la lluvia cayendo desde el más indiferente y vasto y tierno de los cielos.

LO IMPRESIONANTE

Recuerda que —muchos años después de haber leído por primera vez *Slaughterhouse-Five*— él finalmente conoció a Kurt Vonnegut. Fue en Iowa. Él estaba invitado por el International Writer's Workshop (eran los días en que *Industria Nacional* se traducían en invitaciones más o menos tentadoras) y había aceptado ésta porque, entre otras cosas, sabía que (como John Cheever) Kurt Vonnegut había enseñado allí tiempo atrás, mientras escribía *Slaughterhouse-Five*. Y él se había enterado de que Kurt Vonnegut solía volver más o menos seguido a la ciudad, casi de incógnito, para visitar a amigos de los viejos malos tiempos en que se preguntaba cómo iba a hacer para pagar las facturas del mes que viene y las que aún no había pagado del mes anterior.

Así que averiguó dónde vivían sus amigos y todas las mañanas se sentaba a leer y a escribir en una mesa de un café frente a su casa. Y esperaba. Y un día, con veinticinco grados bajo cero, vio acercarse a una figura imponente envuelta en un abrigo de piel. Era como un oso con un abrigo de piel de oso, avanzando con precaución pero decidido, por calles cubiertas de nieve y por las aceras peligrosamente heladas. No se parecía en nada a Billy Pilgrim trastabillando por un bosque alemán pero, no había duda, sí parecía ser el creador de Billy Pilgrim.

Y él siempre llevaba consigo (en su edición original, aún no había sido traducido al inglés) un ejemplar de *Industria Nacional*: porque una de sus fantasías irrealizadas y deseos a realizar era el de entregárselo a Kurt Vonnegut. Así que salió corriendo del café y se plantó frente al gigante envuelto en pieles y, sí, era él. Era Vonnegut. Esa cabellera de hongo atómico, ese bigote cuidadosamente descuidado, esa mirada alegremente triste.

Y le dijo: «Mr. Vonnegut, soy un escritor extranjero. Y usted ha sido y sigue siendo muy importante para mí. Así que quería regalarle este libro que está en español, no va a poder leerlo; pero aun así usted es uno de los personajes que aparece en él y quería agradecerle todo lo que ha hecho por mí».

Y Vonnegut lo miró fijo y encendió un cigarrillo y cogió el libro como si se tratase de algo radiactivo y le dijo: «¿Qué es esto? Un escritor de no sé dónde en Iowa, que viene a buscarme hasta aquí, esperando a que yo aparezca, y me entrega un libro que no voy a poder leer pero en el que yo soy uno de los personajes... ¡Esto es lo más impresionante que me ha ocurrido jamás!».

Y él le dijo: «No, no, Mr. Vonnegut. A usted le han ocurrido cosas más impresionantes».

«¿Como cuáles?», le preguntó Vonnegut.

«Haber sobrevivido al bombardeo de Dresde, por ejemplo», le dijo él.

«No, no, no. Esto es *mucho* más impresionante», insistió Vonnegut.

Así que conversaron por unos minutos más (el tiempo en que Vonnegut demoró en acabar su cigarrillo y encender otro; y años después el escritor moriría al tropezar en las escaleras de su brownstone de New York cuando salió a fumar, su esposa no le permitía fumar dentro porque tiempo atrás se había quedado dormido fumando) y entonces Kurt Vonnegut le dijo: «Bueno, aquí terminamos. Hasta aquí llegamos, ¿no? Es decir... Esto no se va a prolongar en el tiempo, ¿verdad? No voy a tener que preocuparme por esto y esto no se convertirá en un problema, ¿de acuerdo? No te encontraré dentro de un tiempo merodeando alrededor de mi casa con otro libro, ¿sí?».

«No, no, no. No se preocupe, nunca más lo voy a molestar», le dijo él.

Y Kurt Vonnegut desapareció de su vista para seguir apareciendo en sus ojos, cada vez que volvía a leerlo y —le gustaba creer que así había sido y que así era y así sería—, en su libro, cada vez que lo leía otro.

SOBRE LA NATURALEZA DE CIERTAS MUTACIONES: ESCRITORES JÓVENES, CANGREJOS GIGANTES Y NOVELAS ATÓMICAS

Recuerda que entonces aún faltaban unos cuantos años para que él se fuese a escribir a otra parte, lejos, a El Extranjero, antes de dejar de escribir y de dormir. Y, allí, ser otro, ser todos, ser como cuando Malcolm Lowry —como él, otro anotador compulsivo en libretas— decía ser como «un mexicano soñando con los blancos acantilados de Dover».

Pero él quería ir más lejos aún.

Tomar más distancia.

Ser como un alienígena de Urkh 24 contemplando los canales de la Tierra o algo así.

Salirse de sí mismo, ser un afuera absoluto.

Alcanzar el éxito de la *exit*.

Y, una vez allí —en ningún lugar y en todas partes—, jamás imaginar todo lo que allí sucedería y llevarlo a fantasear con centrifugar ya no su entonces para él inexistente país de origen sino el universo todo. Tomar por asalto un acelerador de partículas y colisionador de hadrones suizo a la memoria de Nabokov (otro héroe con el que quería convencerse y creer que tenía muchas cosas en común menos la más obvia de todas: ambos eran personas no del todo buenas personas) para transfigurarse cósmicamente en un hijo de la tan anunciada Singularidad: en un deus ex machina y deidad reescritora de todas las vidas de todos.

Sí, a todos esos idiotas que hablaban de «la muerte del autor» él les iba a dar una lección que no olvidarían nunca: les iba a dar la inmortalidad del todopoderoso autor como re/de/constructor de mundos; les iba a ofrecer al vivísimo autor como personaje y lector y editor y crítico.

Pero, de nuevo, todavía faltaba un poco para todo eso.

Faltaba también para que aconteciese la tenue plenitud de algunos nuevos jóvenes nacidos en su hoy inexistente país de origen. Jóvenes como ese Chico y esa Chica, a los que él ya reescribía e imaginaba —a modo de preliminares de lo que vendría, para ir entrando en calor y fusión— dentro de una carpa, acampando en una playa: ella haciéndose la dormida y emitiendo seductores gemidos y él escuchándola en llamas y extraviado y buscando distraerse evocando una película de su infancia con gigantescos cangrejos mutantes y telepáticos y que también había visto y comentado en una entrevista su escritor preferido: él. Jóvenes que soñaban con ser jóvenes escritores y que lo escogían a él como tema de documental-tesis reivindicatorio. Y que lo rescataban como bandera para enfrentarse a los dictados de académicos totémicos como Edith «Ditta» Stern-Zanuzzi (a la que sus colegas, por temor a sus represalias, no se atreven a acusar de

«calcar» ideas extranjeras para sus publicaciones insertando destellos de Susan Sontag y de Joan Didion y hasta una pizca de Nora Ephron o de Fran Lebowitz y hasta ahí llega y ahí se planta y queda; porque Ditta jamás leerá a Deborah Eisenberg ni a Renata Adler ni a tantas otras porque «no tengo tiempo para lo que se escribe fuera de mi país»). Ditta quien lo despreciaba a él y sembraba protegidos que, sabía, no dudarían en protegerla tiempo después, cuando comenzase a marchitarse su poderío. Ditta quien «enseñaba» algunos cuentos de *Industria Nacional* como «todo aquello que hay que hacer mal si no se quieren hacer las cosas bien»; y que así alimentaba a sus jaurías de alumnos con el odio y desprecio a todo lo que ella no postulara como lo que había que leer y escribir y pensar para pensar y escribir y leer como ella.

Así —en los para muchos infames y pronto a ser satanizados frívolos y decadentes años ‘90s, un año después de la aparición de *Industria Nacional*—, todavía nadie defendía lo suyo dentro del «ambiente literario» (lugar que a él cada vez más le recuerda automáticamente a ese cuadro, a *Le Radeau de La Méduse* de Théodore Géricault, con todos colgados de todos para no caer al agua infestada de tiburones). Y hasta sus seguidores y editores y colegas que lo utilizaron como ariete para atacar a otros colegas y a otros editores y a seguidores de otros estaban comenzando a perder la paciencia y el entusiasmo. Porque él no había seguido el camino obvio. No dijo estar escribiendo *El hijo de Industria Nacional* ni *Industria Nacional ataca de nuevo*. Y, por lo que se sabe, lo que estaba escribiendo a continuación poco y nada tenía que ver con su exitoso debut. Y ya empezaba a cansar un poco con sus artículos ingeniosos y sus frases/slogan seguramente consecuencia del ADN de sus padres bailándole en una sangre ahora también bastante contaminada por sustancias controladas y neuronas irradiadas por la luz estroboscópica de discotecas o mecidas en la penumbra etílica de bares y barras donde (el éxito de *Industria Nacional* ha sido parte importante en la declaración de una guerrita estética entre facciones literarias, lo que «da tema» a periodistas culturales y a suplementos literarios) él y sus colegas se juntan a intercambiar acideces y compartir cocktails empalagosos. Allí están todos, agitando sus antenas y entrechocando sus pinzas. Enfrentándose amigablemente en guerras de prosa púrpura con la pluma y con la espada y la palabra. Los prácticamente narrativistas samuráis y los teóricamente experimentales mandarines; aunque él —acusado de «extranjerizante» y «mediático» y, finalmente, afrenta absoluta, de «haberse ido»— no se sienta ni una cosa ni la otra. Todos juntos entonces, opuestos pero complementarios, divertidos y divirtiéndose en tiempos en los que no hace mucho muertos Borges y Cortázar —el yin y el yang que habían marcado a fuego y a tinta a la generación anterior de escritores— ya sólo son libros que ya fueron escritos. Grandes libros, sí. Pero ellos, en cambio, tienen grandes libros por escribir y no hay nada más grande que lo que aún está por llegar, creen y se autoconvencen. Y tienen gracia y bigotes y colecciones y revistas irreverentes y drogas y rock ‘n’ roll y sexo y retorcidas columnas de opinión y programas de televisión propios y pequeños papeles en grandes películas y no se sienten políticamente comprometidos con nada ni

con nadie y tal vez por eso (porque son inofensivos más allá de todas sus poses transgresoras) los invitan a todas las mejores fiestas de todos.

Y, por supuesto, no todo fue *tan* así; pero tan *así* lo recuerda él; porque recordar es reescribir hasta que la reescritura tacha a la escritura y la memoria selectiva a lo que en verdad sucedió por completo pero a lo que ya resulta imposible de sintetizar en una narración ordenada y precisa. Y todavía no hay Google ni YouTube ni Facebook ni Twitter ni WhatsApp; así que cada cual se reserva su propia versión de los hechos y cuenta lo que cuenta para cada uno y, sí, la memoria es aquello que se decide memorizar.

Pero todos más o menos coinciden en que son menos o más leídos por los ojos y miradas más o menos embelesadas de la hasta hace poco impensable nueva camada de jóvenes escritores. Escritores que no querían ser como escritores mayores sino como ellos: escritores jóvenes que querían ser como escritores apenas menos jóvenes. Brotando como honguitos atómicos en pupitres de universidad o escritorios de redacciones —El Chico y La Chica entre ellos y ellas— y quienes pasan por ahí y quienes, de pronto, descubren que tener vocación literaria tiene su gracia. Sí: de repente y sin aviso previo —además de jugadores de fútbol, de top-models, de científicos— comienzan a producirse y reproducirse jóvenes escritores en su hoy inexistente país de origen. Jóvenes escritores a ser leídos por jóvenes lectores para desconcierto y furia de ya no tan jóvenes escritores a los que los jóvenes lectores consideran cosa del pasado. Y ser cosa del pasado —aunque sí equivalga a ser historia— no significa en este caso el ser clásicos. Ahora, entonces, de pronto, un demorado cambio de guardia y fin a ese paréntesis de hielo y sombra y sangre derramada que permitió que existiesen jóvenes escritores de cincuenta años de edad.

Ya no.

Ya nunca más.

Y en una de las demasiadas entrevistas que concede por los días y noches que siguieron a la publicación y ascenso al primer puesto de las listas de ventas de *Industria Nacional*, él dijo que «Si se piensa nuestra historia como una espasmódica sucesión de narraciones —*Los mil y un crepúsculos*, podría llamarse— apenas conectadas por un hilo común, entonces la Argentina como país cobra cierto sentido. Se entiende que “La dictadura militar” y “La guerra del Atlántico Sur” son dos cuentos diferentes más allá de que transcurran juntos; y que el primer Perón es un relato completamente diferente al del segundo Perón; y que ese gol de Maradona a los ingleses en el Mundial México ‘86 tiene un protagonista diferente al Maradona expulsado del Mundial de Estados Unidos ‘94. De ahí que, a la hora de contar mi país, yo haya escogido el formato de novela-en-cuentos o cuentos-en-novela para *Industria Nacional*». Y continuaba: «No es azar que, por encima de gustos y sabores, nuestras Grandes Novelas (pienso en la rareza fundante del *Facundo* de Sarmiento, en *Rayuela* de Julio Cortázar; en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal; en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia; en *El beso de la mujer araña* de Manuel

Puig, en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato, si les gusta Sabato) no respeten nunca la estructura tradicional del monstruo y se atomicen en varias o en miles de piezas de puzzles. No es casual tampoco que *El sueño de los héroes* de Bioy Casares —acaso la novela de por aquí más formalmente perfecta como novela— trate, en realidad, de la historia de una novela intentando recordar desesperadamente el cuento de lo que sucedió una noche». Y añadía: «Y tampoco es casual que el Gran Tema de nuestra escritura sea el de la lectura. Allí, en cuentos y en novelas o en lo que sea, todos están leyendo, todos cuentan libros y cuentan escritores seguros de que las raíces de su literatura no están en el suelo sino —producto de una semilla arrastrada por el viento y entrometida en una grieta— en una pared. Y esa pared es la de la biblioteca. Y la biblioteca es la única y verdadera patria... Y tal vez lo más curioso de todo: nuestra literatura es la única del continente —y me atrevo a decir que la única de todo el planeta— en la que todos sus autores canónicos han visitado con frecuencia el género fantástico. Supongo que eso dice algo de todos nosotros como pueblo y nación, ¿no?».

Pero, claro, en lugar de cerrar la boca ahí y dejar a todos satisfechos, él continuaba hablando de sus influencias varias. De una inmensa mayoría de poco mencionados autores extranjeros, de ciertas canciones de rock (donde destacaban Bob Dylan y The Kinks y Pink Floyd), y de películas clase A (*2001: A Space Odyssey*) y clase Z (por lo general programadas en largos ciclos multigenerísticos de los sábados) donde primaban las de terror de muy bajo presupuesto pero alta capacidad tóxica. Y, en angulosas mesas redondas en las que todos polemizaban acerca de grandes textos nacionales que siempre eran los mismos, él decía cosas como: «Falta menos para que alcancemos la capacidad de ver cualquier film en cualquier momento y saber todo lo que hay que saber acerca del mismo... Pero a mí me gusta todavía vivir en tiempos en que la memoria del pasado es aún más poderosa que las aplicaciones del presente y disfruto de intentar recordar lo mejor posible a películas como *Attack of the Crab Monsters*. Junto a *Sardonicus* y su mueca paralizada: una de las películas clave de mi infancia y donde el monstruoso barón dice cosas como “Sólo los hijos feos de la Tierra florecen aquí” y del placer que me dio el haber memorizado esa frase. Y de la excitación de buscar y encontrar la información en libros, la información que dentro de no mucho nos llegará a través de pantallas o de chips injertados en nuestros cerebros... Volviendo a *Attack of the Crab Monsters*... Esa película de finales de los años ‘50s estaba dirigida por Roger Corman, justo antes de que se pusiera a manipular a Edgar Allan Poe o propusiese una continuación de *2001: A Space Odyssey* en la que el neo-hombre cósmico Dave Bowman acababa abriendo un taller de automóviles en Alabama en el que HAL se reencarna en un Camaro o algo así. Y me acuerdo de que esa otra película de Corman, la de los cangrejos gigantes y telepáticos, comenzaba con varios científicos (y la inevitable científica con sweaters ajustados y traje de baño como pintado sobre su cuerpo) arribando a una isla perdida del Pacífico para averiguar por qué un equipo allí establecido ha dejado de comunicarse con tierra

firme. Por supuesto, todos habían muerto. Despedazados. Y pronto todos los recién desembarcados comienzan a escuchar voces dentro de sus cabezas. Voces como de disc-jockey de medianoche que los incita a internarse en cavernas en las que habita una raza de titánicos cangrejos contruidos con papier-mâché y —la película se emite en blanco y negro, no podía saber si eran de color verde— que irradian mensajes del tipo “¡Puedes haberme herido! Tendré que esperar a que me crezca una nueva pinza. ¡Pero yo consigo eso en tan sólo un día! La cuestión es si ustedes, humanos, se las arreglarán para sustituir sus piernas con piernas nuevas cuando yo les haya arrancado las suyas”. Lo que tal vez sea, también, mi sentido mensaje para todos esos escritores y profesores y críticos que andan por ahí sin darse cuenta de que todas nuestras grandes novelas no son otra cosa que cangrejos gigantes a los que no dejan de crecerles nuevas partes y pensando que podrán acabar con *Industria Nacional* y con todos mis libros que vendrán después. Saludos a todos ellos y aquí los espero yo en mi cuevita, sonriendo para siempre, abriendo y cerrando mis pinzas».

Y él, absolutamente sacado, salía de allí antes de que lo sacasen, entre abucheos y con los brazos en alto, abriendo y cerrando sus manos como si fuesen tenazas.

INDUSTRIA NACIONAL

Recuerda su primer —y para muchos— su único libro.

El único libro entre los suyos que —para unos cuantos más que muchos— valía y seguía valiendo la pena leerse.

El único de sus libros que —para demasiadas personas— no daba lástima.

El libro que había condenado a cadena perpetua no excarcelable a su nombre y a ser encadenado a un «el autor de *Industria Nacional*» bajo su nombre y en la portada de todos y cada uno de los libros que vinieron después (y él siempre se acordaba de aquello que había dicho Warren Zevon cerca de su final en cuanto a que «Si tienes suerte, haces algo que gusta mucho al principio de tu carrera y algo que gusta mucho justo antes de morir... Esas dos son todas las palmadas de aliento que puedes esperar si hay suerte»; y él podía dar fe de lo primero, pero no tenía demasiada fe en lo segundo).

El libro acerca del que conversarían todas sus necrológicas después de mencionar lo de verdad importante: que él fue hermano de Penélope, que él había sido una cristalina pero quebradiza pequeña nota al pie de una poderosa mujer gigante. Y de ahí que, llegado el luctuoso momento, seguramente ninguno de esos futuros *commentadores* on line —la versión informática de aquellos que tiempo atrás se colaban en velorios y funerales para llorar en falso— fuese a teclear un «DEP» o un «RIP» o un «Que la tierra le sea leve» o su favorita entre todas: «Siempre es triste que muera un escritor pero al menos escribió». O el infaltable «A éste lo conocen nada más que en su casa a la hora de la comida». Esas cosas que ahora solían poner bajo la noticia caliente de cualquier muerto fresco todas esas personas con demasiado tiempo libre o con demasiada necesidad de sentirse parte de algo, de lo que sea, y no de escribir sino de que los leyese. Y de que optasen también por ese clásico del kitsch celestial que era —de acuerdo al oficio del fallecido— un «Seguro que ya está pintando o actuando o cantando o filmando con A o B o C». Como si ese Paraíso que esos imbéciles imaginaban (y que nunca parecía admitir la posibilidad de un Purgatorio y mucho menos de un Infierno) fuese una especie de spa rebosante de angelicales celebridades junto a las cuales tomarse selfies por toda la eternidad. En cualquier caso —en su caso— estaba más que convencido de que nunca recibiría un «Seguro que ya está escribiendo con X o Y o Z» porque, claro, se escribía a solas, cada uno en su rincón. En el Purgatorio o en el Infierno. Tal vez apenas, como mucho, un casi indiferente «Alguna vez leí un libro tuyo. Creo que se llamaba *Industria* algo».

El libro más exitoso (el único de verdad de éxito) de todos los que escribió.

Sí: su carrera literaria largó a un paso de la meta de muchos y a la que sólo algunos pocos llegaban de pie. Fue como si entonces él hubiese corrido una maratón a solas y en cien metros y, claro, arribase primero y único.

Y, sí, no lo sabía aún; pero ésa sería su edad dorada, sus *golden years... gold... whop whop whop...*

Y consejo para los más pequeños, piensa ahora, oxidado (consejo para El Chico y para La Chica): todos tienen y pasan por una edad dorada pero no son conscientes de ello sino hasta demasiado tarde, cuando el barniz se ha caído para mostrar la herrumbre y vuelve evidente a todo lo que no supo verse en su momento. Así que, mejor, intentar ser conscientes de ello en el durante y no en el después; sabiendo que las decisiones más importantes que se toman sólo se comprenden como decisiones e importantes mucho tiempo después de que se las tomase sin darse cuenta de que se las tomó.

Y lo mejor, claro, era tener siempre la edad dorada por delante.

Pero no fue su caso. Lo que él tenía por delante era la constante constatación del haber tenido alguna vez una edad dorada. Como dijo Orson Welles: «Comencé como una estrella y a partir de entonces me dediqué con gran esfuerzo y estricta disciplina a caer desde lo más alto».

Sí: *Industria Nacional* había aparecido de la nada, como caído del celestial cielo o surgido desde las sulfurosas tripas de la Tierra, y había puesto en evidencia a todo aquello que a muchos no les causaba mucha gracia admitir por entonces: que un libro de cuentos de un desconocido podía ser un éxito de ventas y hasta de crítica y, por supuesto, *last but not least*, excusa para inmediatas maledicciones y envidias en endeble mesas de café o sofás de descompuestos talleres literarios.

Sí: *Industria Nacional* había irritado con su actitud fuera de lugar tanto a maestros como a alumnos. *Industria Nacional* había perturbado en el momento de su salida tanto a escritores mayores que él como inquietado a los contemporáneos y menores que él a los que, de pronto, se les exigía —más o menos subliminalmente desde editoriales y periódicos— un efecto similar, porque «si este tipo que nadie conoce pudo, ustedes también, ¿no?»

Y, sí, *Industria Nacional* —gustase o no— había sido y era un libro astuto en el sitio preciso y el momento justo.

Industria Nacional se había nutrido de cierta potencia histórica-coyuntural.

Industria Nacional había sido el producto perfecto: el libro escrito por el hijo de una pareja de desaparecidos más o menos célebres. Desaparecidos que habían sido un exitoso dúo de modelos publicitarios a los que unas navidades se les había ocurrido montar una performance de «guerrilla-chic» o algo así.

Y lo más interesante, lo más novedoso, lo más grave y agudo: *Industria Nacional* no era que se riese, pero sí que (a pesar de ser él quien era y viniendo de donde venía y despreciando toda pose

sufrida y funcional) se negaba a convertirse en fácil y cómoda elegía por las víctimas de La Dictadura a la que se escribía con las mismas mayúsculas que La Democracia, su hermana casi siamesa. Lo que (resistirse a llorar, no lo sabía entonces, lo supo enseguida) era casi peor que reírse de las víctimas.

Y lo cierto es que *Industria Nacional* no era el típico y testimonial libro de hijo de desaparecidos. Ni siquiera el testimonial y típico libro (también los había) de hijo de torturador o de hijo de desaparecidos que sin saberlo sino hasta mucho después había sido adoptado/abducido y reescrito como hijo de torturador.

Industria Nacional era algo así como el libro de un hijo de desaparecidos listo para torturar a todos y a todo lo que se le pusiese por delante y por detrás y por arriba y por abajo.

Y, también, más que dispuesto a adoptarlos.

Y entonces —como fantasmas de navidades pasadas consecuencia de aquella Navidad que nunca va a pasar para él— a saber, a leer, a releer, a volver a contar los cuentos que ahora, para él, son más como el recuerdo inventado de sueños recurrentes que apenas escondían a esa pesadilla que se hizo realidad:

En el primero de los relatos de *Industria Nacional*, «El Mito Fundante», se narraban las sucesivas fundaciones de una ciudad que nunca dejaba de recrearse a lo largo de los siglos porque, en el futuro, «quería tener la forma de varios cuentos en lugar de la forma de una sola novela».

En «Hijos de la revolución» se daba cuenta de la historia de un grupo de niños de unos diez años (y cansados de sus padres tan transgresores y poco disciplinados y tan infantiles) quienes planeaban el secuestro de su adorada Maestra de Actividades Artísticas para cobrar un rescate. A él le gustaba mucho un párrafo en el que —inspirado por el fantasma de su verdadera Maestra de Actividades Artísticas, arrastrada por sus padres a su final fashion-subversivo— se describía «la misma pequeña pero inmensa extrañeza que se siente cuando vemos a un maestro por la calle o en un cine, fuera de la escuela, lejos de su “ecosistema natural” “ecosistema” era una de esas palabras raras que le sabía extraña en la boca, con el sabor de esos caramelos “para grandes” que sabían a cualquier cosa menos a un caramelo). Era como contemplar a uno de esos dobles e impostores sci-fi interdimensionales y *body snatchers*, el efecto especial más barato pero, también, el más efectivo: la réplica en otra vida tan diferente de alguien a quien creíamos tener perfectamente ubicado, de pronto, fuera de lugar. Lo mismo, pero de un modo un tanto más vulgar, sucede cuando, años después, se descubre a una ex novia del brazo o en manos y en boca de otro». Y el cuento terminaba muy mal y se contaba recién muchos años después, con esos niños convertidos en jubilados de plaza enseñando los dientes postizos.

En «Fantasía», se presentaba a un joven que se creía poseído por el demonio eslavo y habitante

de volcanes sinfónicos Chernabog —al que el protagonista llama Che— y quien, en su nombre, se une a un comando anticomunista y se pone al volante de un Falcon verde, rumbo a una fiesta pseudo-hippie en un parque desbordado de rosales, la Nochebuena de 1977, escuchando a todo volumen música de Mussorgsky y de Schubert.

En «Exocet y yo» (que arranca burlándose de un popular libro con burro que se leía por entonces en los colegios con las líneas «Soy grande, cromado, frío, tan duro por fuera que se diría todo de acero, que no llevo explosivos. Sólo los espejos de cuarzo de mis sensores son delicados como dos pupilas de cangrejo mutante. Me dejan suelto y me voy al cielo...») se demoraba unas cuantas páginas en descubrir que la voz narradora es la de uno de los misiles disparados por los aviones de la fuerza aérea de su hoy inexistente país de origen contra los buques de la armada británica en 1982. Misil que, por algún extraño motivo, tantos años después, sigue dando vueltas en el aire. Finalmente, cansado de no dar en el blanco, el misil se suicidaba impactando contra un helicóptero en el que viajaba el hijo de un presidente de su hoy inexistente país de origen.

En «eCHE Homo», el Gran Comandante de la revolución cubana, cansado de todo y de todos, falseaba su muerte en Bolivia. Y, con la ayuda de la CIA, cambiaba de nombre y se instalaba en New Orleans para convertirse en cocinero estilo creole con el nombre de Chef Guevara.

En «Love Story», un hombre que ya no soportaba a su mujer —pero quien no se atrevía a divorciarse de ella— se unía a un comando «clandestino de liberación marxista» para así poder «irse de casa» y descubrir allí un impensable talento para la guerrilla urbana convirtiéndose en «un mito a la altura del de Lawrence de Arabia».

En «Insatisfaction», un soldado en la guerra de las Malvinas/Falklands se dejaba tomar prisionero porque —amante de The Beatles— odiaba a The Rolling Stones y sostenía que estos últimos eran los culpables de la deriva de *Let It Be* a *Let It Bleed* en su hoy inexistente país de origen. Su plan entonces era que se lo llevaran a Londres y una vez allí asesinar a la banda. O, por lo menos, no más sea, a esos «farsantes» Mick Jagger y Keith Richards. Pero acababa matando, por error, a la pobre Marianne Faithfull, quien pasaba por ahí.

En «It's Alive!!!», una especie de Victor Frankenstein con laboratorio en un barrio al sur de la capital profanaba las tumbas de padres de la patria. Aquí y allá. Las de Borges, Ernesto Guevara Lynch, Gardel, San Martín y Perón para, con sus huesos, construir «El Gran Autómata Argentino, Salud» *a.k.a.* «El Grito Sagrado». Todo esto se contaba con errores de montaje y bajo presupuesto típicos de un film clase Z. Y, al final, se descubría que todo eso no era más que el producto de la imaginación de un niño cuyos padres habían «desaparecido». El niño no lo recordaba; pero sí tenía flashbacks con otros rostros y otra casa que le inspiran la trama para la que será, en el futuro, su primera novela: *Homenaje a Philip K. Dick*. Y el niño (quien no deja de jugar con un pequeño muñeco de hojalata a cuerda y defectuoso al que bautiza como Perky Patrick) ahora convivía con una familia comandada por un coronel del ejército. El niño (adicto a la revista *Famous Monsters*

of *Filmland* y a los libros de la editorial de ciencia-ficción Teseo y a los films monstruosos de la Universal y a los radiactivos de la American International Pictures y, muy especialmente, a los sardónicos y temblorosos gimmicks de la William Castle Productions) era pálido y frágil y muy malo para los deportes y «demasiado intelectual» para su nuevo padre uniformado. Militar quien, todo el tiempo, se arrepentía de haber elegido «al varoncito en lugar de a la nena cuando me los ofrecieron». En cualquier caso —en paralelo, como si la pantalla se dividiese en dos— se leía a esa nena descartada en su momento crecer y convertirse, primero, en una de las leyendas del teatro under, y después en una modelo de renombre con una nada accidental tendencia a la catástrofe cuyo nombre artístico tal vez sea Piva o Diana y cuya hija —muy pero muy fea— acabaría encontrando pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas. O tal vez no, quién sabe.

En «Se busca», una agencia de casting y actores mediocres —con el slogan «Con vida se los devolvemos»— alquilaba hijos de desaparecidos para «amenizar/emocionar» fiestas y cenas.

En «Le dicen que fue un sueño» se abre —a modo de epígrafe— con ese tan citado fragmento de la «Autocronología» de Adolfo Bioy Casares (uno/otro de sus paladines literarios, para él muy por encima de Borges) donde se leía, a la altura de un infantil año 1918, eso de «En una rifa gano un perro que se llama Gabriel. Al otro día no está en casa. Me dicen que fue un sueño». (Muchos años después, en una noche color gris insomnio —acostado, al costado y de costado, en posición fetal y nonata pero buscando desesperadamente y no encontrando ese sueño eterno de siete u ocho horas— él se acordaría mucho de Bioy Casares, pero no de este detalle y de ese recuerdo del escritor, tal vez, para no distraer aún más al sueño.) Y, sí, pensó entonces él, allí, en esa anotación autobiográfica no sólo estaba todo lo de Bioy Casares sino también todo lo suyo y todo lo de todos: lo inventado, lo soñado, lo que a partir de entonces no se dejaría de recordar, las partes de una buena historia. Y, sí, no había nada más autobiográfico que lo que se inventaba acerca de la propia vida, pensaba él pensando en que tal vez lo de Bioy Casares no fuese del todo cierto pero que sí era indudablemente verdadero. Pensando en si acaso existiría algo más auténtico e incuestionable que algo que se creaba a partir de algo que ya ha sido creado. Y pensando también en que esta frase suya y no de Bioy Casares pero inspirada por él («No hay nada más autobiográfico que lo que se inventa acerca de la propia vida», ahora entre comillas y con un guión separando la palabra para subrayar aún más el gesto) sería un buen epígrafe para abrir el libro de otro a falta de libro suyo y propio. Y se acuerda de que la esposa de Bioy Casares, la también gran escritora Silvina Ocampo, llegaría a escribir una autobiografía titulada *Invencciones del recuerdo* y, leyéndola, él no pudo sino pensar en los modos muy variables y las maneras tan diferentes en las que recordaban los ricos y los pobres. Los recuerdos de los ricos tendían a ser desordenados y poco rigurosos y como invocados con la electricidad de los caprichos y de lo súbito: los ricos recordaban como quien elegía una joya o un bombón entre muchas joyas y bombones. Los pobres, en cambio, tenían el terrible don de la funesta memoria absoluta acaso

porque tenían menos cosas propias que recordar salvo los horarios del hambre y del frío y del calor. La clase media intelectual, en cambio, se dedicaba a la reinvención y reescritura de todo lo sucedido en el pasado remoto, o ayer, o dentro de unas horas. Y para él esa entrada en la «Autocronología» de Bioy Casares —entrada que, sostenía él en su cuento, comenzaba siendo una especie de ensayo en el que reflexionaba acerca de todo lo anterior— de algún modo sintetizaba lo que había sido la inauguración de todo el imaginario del autor de *La invención de Morel*. Esa novela organizada alrededor de esa idea: a un hombre —al héroe— le era obsequiada la sombra puntual de una mujer invocada por la prepotencia de una máquina histórica y decididamente hembra. Allí, en una isla fuera de los mapas, el protagonista era testigo de algo que no entendía del todo y lo que le restaba de vida lo dedicaba y sacrificaba a la comprensión de este misterio. La mujer es sueño, el hombre es soñador, la vida es una pesadilla. Así, de pronto y finalmente, el cuento de *Industria Nacional* que había titulado «Le dicen que fue un sueño» contaba todo eso, pero desde el punto de vista de Gabriel, el perro de Bioy Casares. Fugazmente ganado y adoptado por el pequeño Adolfo para enseguida —como despertándose de una breve felicidad con niño que no dejaba de abrazarlo y besarlo— ser devuelto a un costado del camino a las afueras de una estancia dinástica. Gabriel iniciaba entonces el largo camino a casa y, cuando por fin, luego de múltiples penurias y peligros, encontraba el sitio donde se alzó la feria en la que fue rifado, descubría que ya no había nada allí. Descubría que todos han desaparecido, que se fueron. Incluida su camada de cachorros hermanos. En un último twist metaliterario, Gabriel iniciaba una larga búsqueda de su familia, pasaba por varias manos y patadas, llegaba hasta México y terminaba siendo ese perro que arrojaban a un barranco tras el cadáver del Cónsul en la última página de *Under the Volcano*. Todo era relatado en plan nada Walt Disney y sí muy Bang!bi. Y puntuado —de nuevo— por otras citas de Bioy Casares relativas a los sueños considerados como las llaves que abrían las puertas de la invención y del recuerdo. «Hay algo muy íntimo en las noches. La cama es un nido. Los sueños dejan nostalgias de cosas nuestras que demasiado pronto olvidamos. Más exclusivamente que en la vigilia, en el sueño somos nosotros. Contribuimos con todo el reparto», «El escenógrafo del sueño se cansa pronto y concluye su trabajo de cualquier manera», «Yo sueño todas las noches. La idea de algo valioso que uno tuvo, perdió, luego recuerda apenas y quiere recuperar, corresponde a la experiencia del soñador que despierta consciente de haber soñado un momento maravilloso y en vano trata de recordarlo», «La realidad es fantástica en cualquier momento. En los sueños, en una enfermedad» y «Me gustaría escribir novelas que el lector recordara como sueños».

En «Mambrú», un ilusionista se convertía en colaborador de la Dictadura ayudando a «desaparecer» a los enemigos del régimen: con pases y palabras mágicas que no dejaban rastros incómodos y enviándolos a un sitio perfecto para ellos donde la revolución había triunfado y que «se parecía mucho a la Pepperland de *Yellow Submarine*».

En «Pases y tiros libres», se contaba la historia de dos jugadores de basketball de college norteamericano. Uno blanco y uno negro y ambos enviados a curtirse y foguearse en un club de la Patagonia. Allí, en un pueblo llamado Planicie Banderita, los jugadores importados eran recibidos como héroes y pronto se enamoraban de la profesora de inglés de un colegio secundario. La primera parte del relato era ligera y romántica y picaresca; la segunda —cuando estallaba «el conflicto armado del Atlántico Sur»— se volvía inquietante y paranoide, con ambos jóvenes acusados de ser «espías de La Margaret» que pasan información al ejército británico o algo así. Al final, uno y otro son linchados por una multitud que no sabe ni puede sospechar que la verdadera espía era la profesora.

Y en «Mi noche inolvidable» (acaso el mejor de los cuentos de *Industria Nacional*, también el menos teñido por humor negro y donde parecían ya atisbarse en el horizonte las tormentas formales de sus libros posteriores) se retrataba a un padre despertando a su pequeño hijo para que lo ayudase a quemar, en el jardín del fondo de la casa, su biblioteca conteniendo demasiados libros «prohibidos» por La Dictadura. Y mientras los va arrojando al fuego, el niño intenta leerlos a toda velocidad (los leía, sí, a todos simultáneamente y no uno después de otro; y para él no tenían principio, ni centro, ni final, ni suspenso, ni moraleja, ni causa, ni efectos y era como si aspirasen a la sorprendente y hermosa profundidad de momentos maravillosos contemplados al mismo tiempo) y conservarlos en su cabeza a partir de breves fragmentos que no son más que destellos de tramas y disparos en la oscuridad. Inventando a partir de esas piezas sueltas —y en el mismo acto de destruirlos— el cómo empezaban y de qué manera terminaban. Y así, de golpe, el niño acababa comenzando a convertirse en escritor cuando, en realidad, «iba para médico veterinario o corredor de Fórmula 1». Sobre el final, se revelaba que ese niño ya no era tal: que el niño era un adulto preservado en una nave espacial lanzada hacia el infinito; que se había convertido en el último de los escritores no sólo de su hoy inexistente país de origen sino también del mundo entero; flotando en el espacio y esperando alcanzar un planeta donde aún se leyese y se escribiese sin tener del todo claro si un planeta así sería más adelantado o más primitivo que la Tierra que había dejado atrás.

Detrás de todo lo anterior —de poder acelerar todas sus partículas o conseguir centrifugar sus hadrones, escondido como uno de esos *hidden tracks* grabados en una frecuencia sónica diferente — había otra historia que él no había escrito ni jamás escribiría aunque eso (a veces sospechaba que era posible) fuese a permitirle el volver a escribir, le devolviese el don de las palabras.

Aun así, era algo que él sí podía leer entre líneas: el cuento incontable y la confesión inconfesable de dos hermanos que, cansados de la volátil inestabilidad de sus padres, los delatan por teléfono para que sean capturados y desaparecidos y así, borrados del mapa, ya no verlos nunca más.

Y sí: el libro vendió mucho y se leyó aún más de oídas (*Industria Nacional* había alcanzado esa curiosa categoría literaria de «tema de conversación» en la que ya no hace falta leer bien primero para opinar mal después).

Y el «campo intelectual» elaboró complejas teorías explicativas para desacreditar a su autor en el contexto del «escribir para el mercado».

Y, de nuevo, más de un casi-desaparecido (categoría curiosa que incluía a los que se habían salvado por milagro o por casualidad o porque, en realidad, nunca habían resultado lo suficientemente riesgosos o arriesgados para los represores, aunque ellos asegurasen lo contrario) polemizó con él. Y lo llamó «torturador literario» y alguien de quien sus padres se avergonzarían por lo que había hecho.

Aunque, de nuevo, la triste verdad sea dicha: sus padres *tampoco* eran muy apreciados; sus desaparecidos progenitores *bon vivant* eran, también, política e ideológicamente molestos: una aberración subversiva tanto para la extrema derecha como para la extrema izquierda. Tanto para unos como para otros, sus padres provocaban la triste e insalvable incomodidad de un tatuaje con errores de ortografía.

Y así, súbitamente polémico —para furia de sus detractores quienes se habían convertido en sus mejores promotores por oposición—, *Industria Nacional* vendió aún más.

Y muchos escritores a secas, por supuesto, lo odiaron automáticamente. A él primero y enseguida a su criatura. Porque por entonces —desde siempre y hasta siempre— su hoy inexistente país de origen se caracterizaba por ser ese sitio en el que todo aquel al que excepcionalmente le iba más o menos bien debía rendir cuentas a cientos o a miles o a millones de aquellos a los que por retorcida regla general les iba menos o más mal.

Y él fue entonces a muchas fiestas de esas que se sabía a qué hora comenzaban pero no qué día terminaban.

Y en una de esas fiestas —lo que no ayudó demasiado a su perfil de nariz cada vez más y mejor empolvada— conoció a Pétalo: nombre artístico de Marita Roldán, sexy conductora de uno de los primeros programas televisivos de videoclips y supuesta hija (pero no) de uno de los más rabiosos y flamígeros y mesiánicos represores de La Dictadura: un coronel al que se consideraba directamente responsable del asalto final a la tienda por departamentos tomada por sus padres desaparecidos. Y al poco tiempo, el coronel en cuestión sería asesinado en una discoteca por un conflictuado músico de rock/compositor de jingles o algo así. Baleado por amor al arte. «Big Bang-Bang», tituló un mensuario más o menos contracultural de entonces. A su padre le habría encantado. «Tiene gancho y pega bien», habría dicho. En ese artículo su padre y su madre eran mencionados varias veces. Y hasta se incluía una foto de su familia al completo en la que él y Penélope —su hermana aún pequeña pero ya loca XL y todavía por convertirse en Gran Sacerdotisa Literaria— aparecían posando en la cubierta del célebre velero *Diver*, sosteniendo un

cartel, otro cartel, en el que se leía: «Oferta especial: incluye hijos». (Años después, escritor de éxito, *Industria Nacional* en su apogeo, él se había reído y tomado revancha de todo aquello fotografiándose en la portada de un semanario, entre los personajes del año, con un cartel que preguntaba: «¿Sabe usted dónde están sus padres esta noche?».)

Padres e hijos e hijos y padres, sí: juntos en ese lugar adonde van a dar unos para que salgan otros.

Todo parecía partir de allí para regresar allá.

Y en algún momento, algunos libros después, él perdió la cuenta de tantas cosas.

Y lo que desapareció fueron las ganas de seguir contando el cuento.

Ese cuento.

Que lo cuenten otros, se dijo.

Y otros no demoraron en contarlo a lo largo del siguiente cuarto de siglo, asegurando que lo hacían *así*, con reverente irreverencia, por primera vez; no como si *Industria Nacional* hubiese desaparecido (porque seguía allí y hasta se reeditaba cada tanto) sino como si jamás hubiese existido. *Industria Nacional* ya ni *novedoso* ni siquiera *novelty*: simplemente *ni*. Negado por nuevos jóvenes escritores de su hoy inexistente país de origen. Muchos de ellos más preocupados por la no-ficción y por la crónica que por ficciones e invenciones. Más interesados en ser realistas dentro de una literatura que siempre había sido de signo más bien fantástico. Todos ellos y ellas pidiendo justicia y surgidos de las cenizas de otra crisis económica y gubernamental y milenarista en la que, esta vez, no habían participado los militares. La Democracia no podía culpar a La Dictadura. Lo que complicaba mucho la trama de su hoy inexistente país de origen. Porque —de golpe y sin golpe— ya no había ningún indiscutible malo malísimo a quien responsabilizar de todo disimulando así la irresponsabilidad que se sentía porque, de pronto y para muchos, La Democracia era como ese pariente que empezaba a decir cosas raras y a hacer cosas más raras aún. A confundir fechas y a cagarse encima y en todos. Pariente para el que no había dinero suficiente para internarlo en un lugar donde lo cuidasen y lo convenciesen de que las cosas habían estado peor, de que las cosas no estaban tan mal, de que a cosas más terribles se había sobrevivido para contar la historia, para no perder la voluntad que era lo último que se perdía, porque era la última voluntad.

ÚLTIMAS VOLUNTADES

Recuerda que sus padres no dejaron testamento porque eran jóvenes. O porque pensaban que nunca iban a morir (y mucho menos envejecer) y, bajo ningún concepto, que su happening fashion-terrorista iba a acabar como acabó: acabando con ellos y con un grupo de adeptos a su rebeldía sin causa (incluyendo a su tan deseada por él Maestra de Actividades Artísticas) y, de paso, con unos cuantos clientes que pasaban por allí, por esa tienda por departamentos, para las compras navideñas de última hora y Ho Ho Ho.

Pero muchos años después, abriendo esas cajas que nunca deben abrirse, él se encontró, entre papeles varios, un folleto/mapa de Disneyland donde se enseñaban las diferentes «Lands» del parque de atracciones y allí —con la letra redonda de su madre y la letra angulosa de su padre— una serie de instrucciones en el caso de que el *Diver* naufragase (estaba claro que ésta era la única y posible forma de desaparición que concebían para ellos). Y donde se leía que «de ningún modo porque está expresamente prohibido» Penélope y él fuesen escritores al crecer proponiendo, en su lugar, una ocupación inmediata y futura: «Nunca escritores. Que sean publicitarios (si quieren, podrán escribir sus propios scripts) y/o modelos. Como nosotros. Conseguir, primero, la cuenta de una gaseosa internacional y publicitarla viajando por el mundo. Así hasta su mayoría de edad, en la que ocuparán los puestos que dejamos libres y se harán cargo de *nuestro* whisky a bordo del *Diver II*. Insinuar con elegancia el aire sutilmente incestuoso de su relación. No ser felices con nadie salvo el uno con la otra y la otra con el uno. No se preocupen por crecer. No se preocupen por el pasado (el pasado es un producto que siempre puede cambiarse y relanzarse al mercado con nombre y etiqueta y envase diferente). Y lo más importante de todo: ni se les ocurra escribir sobre nosotros».

Pero nada de eso, de eso nada.

Y el *Diver* había sido adquirido por un colega de sus padres: un publicista conocido como La Montaña García quien, también, desaparecería años más tarde, pero por su propia voluntad y junto a un amigo suyo (de golpe se acuerda de su nombre): Federico Esperanto. Músico y también publicista (y asesino de militar en discoteca), ambos levando anclas y a bordo y rumbo al horizonte. Y —a diferencia de sus padres— sin nadie que filmase su partida con una canción de moda sonando al fondo.

SHACKLETON / NEBEL

Recuerda que aun así, la publicidad... Estaba claro que no lo había hecho por obedecer a la memoria de su padre y de su madre sino porque en su momento pensó que había algo *ahí* que podía resultarle útil. Algo que podía funcionar, hacerle ganar tiempo y lanzarlo —luego de salir de allí antes de que fuese demasiado tarde, del mismo modo en que se huía del castillo de Drácula— hacia su auténtica y primera y única vocación. Porque la publicidad no era una vocación: era una diabólica ocupación que ocupaba a sus endemoniados ocupantes. Que los vampirizaba y abducía y poseía. Un lugar al que promisorios escritores y plásticos y directores de cine y músicos de su hoy inexistente país de origen acudían a hacer y a ganar dinero que, en teoría, luego les permitiese financiar sus respectivas artes. No agitar antes de su uso y, niños, no intentar imitarlos en casa. Nada se pierde, todo se transforma o —tal vez, para decirlo con argot-slang advertising— todo se relanzaba. Como se relanzaba la historia de su hoy inexistente país de origen una y otra vez.

Pero estaba claro que —como en casi todo— era fácil entrar allí pero tan difícil salir. Y no era que todos acabasen vendiendo su alma al Diablo sino que terminaban vendiendo su alma. A secas y a solas. O, incluso, regalándola. De nuevo: el alma como producto y así buena parte de los que empezaban como *mad men* acababan de mala manera y siendo nada más y nada menos que —oximorónica definición si alguna vez la hubo— *locos lindos*: tipos «creativos» que ya no creaban sino que recreaban alrededor de lo ajeno. Personas literalmente productivas al servicio —como caballeros y damas de fortuna— de marcas registradas. Seres que —como en las películas de Roger Corman— habían mutado a otra cosa, a criaturas volátiles dispuestas a lo que fuese para poder pagarse vicios y virtudes y, más tarde, funcionando como suerte de autoexilio interno durante La Dictadura y, en ocasiones, hasta colaborando con ella con «piezas» que distrajesen del espanto o, en ocasiones, que casi llegasen a celebrarlo casi futbolísticamente. Ahí dentro, sintiéndose *forever young* y *very few*. Después de todo, la publicidad no era otra cosa que la glorificación y profesionalización de aquel gran impulso primitivo e infantil para iniciados: el contar mentiras.

Cuentos de hadas a cargo de brujos.

Y la publicidad —aunque de un modo u otro todos lo hablasen, desde el primer consumidor hasta el último consumido— era el idioma secreto de su país.

En cualquier caso, pocos países tan «publicitarios» como su hoy inexistente país de origen. Y tan mentirosos. Y tan embrujados. ¿Por qué? Tal vez —por su insularidad rara y precisamente

desubicada, por su vocación europea y su realidad últimomundista— por esa necesidad de venderse *ad aeternum*, en una sucesión de «campanas», para así intentar dotar de cierto orden y sentido a una historia siempre convulsa. En resumen: su hoy inexistente país de origen era y fue un producto complicado pero interesante. Y sus nativos siempre fueron y eran complejos y acomplexados y consumidos consumidores compulsivos. Alcanzaba —como dato suelto pero significativo— con apuntar que uno de los programas televisivos más exitosos de la década de los ‘80s —mientras él se preparaba para escribir *Industria Nacional*— se emitía durante la febril traspase de los sábados y no era más que la emisión de avisos/publicidades de todo el mundo comentados por un par de conductores con aire de playboys crepusculares y que llegaba a incluir sección de concurso en la que los participantes entonaban inmortales jingles como si se tratasen de *standarts* de Frank Sinatra o Tony Bennett, esos dos formidables *rewriters* de canciones ajenas a su manera, esos reinterpretores de la autoría. Y él mismo y muchos de sus conocidos quedaban los sábados por la noche para drogarse y verlo y reír a carcajadas y, sí, cantar desde casa junto a los participantes.

Algunos de sus amigos estaban muertos, algunos acabaron siendo publicistas.

Pero él entró allí —en «el mundo de la publicidad»— pensando en que no caería en la trampa. Que su paso por ahí sería una buena forma de curtirse y deformarse para luego escapar de allí —o ser dado de baja, como si se tratase del más confortable y hedonista de los servicios militares— y escribir lo que sería *Industria Nacional*. Que su organismo era inmune a toda tentación porque desbordaba naturalmente de anticuerpos y sueros por ser hijo de quienes era (y por ser hijo de esas leyendas fue que se le abrieron las puertas custodiadas por amigos y colegas de sus padres) y que, entre lo que conseguiría económicamente en una agencia de publicidad cuyo nombre portaba más apellidos que un bufete de abogados más lo que consiguiese colocar/escribir como pseudo-neo-periodista a la revista *Volare* de Abel Rondeau (su mentor periodístico quien, también, había venido y vivido de la publicidad y lo seguía haciendo porque *Volare* no era otra cosa que una revista pensada en función de sus anunciantes) él podría *financiar* sin problemas y hasta con lujos y vicios variados la escritura de su primer libro.

Su mentor publicitario primero y luego uno de los más constantes detractores de *Industria Nacional* fue Guillermo Aleluya Nebel *a.k.a.* Guillermo Nebel *a.k.a.* Willy Nebel *a.k.a.* Nebel. Lo que para él siempre fue algo casi incomprensible. Porque él nunca podría haber escrito después —o al menos lo habría escrito de manera muy diferente— de no haber leído antes los libros de Nebel.

Nebel había nacido el 1 de septiembre de 1939 («Día y año del estreno de la Segunda Guerra Mundial; siempre tuve una cierta tendencia a relacionarme con catástrofes públicas y privadas», había bromeado alguna vez). Y —como lo sería él en su momento— Nebel parecía haber aparecido de la nada como escritor de la nada, caído del cielo, fuera de toda generación pero con

guiños a Borges y a Cortázar.

Nebel —publicista de raza venido de la sociología y finalmente poeta y escritor clave y bendito maldito— tuvo claro que lo primero que había que hacer era convertirse en marca. Así, casi enseguida, el tan polémico como polemista depuró su firma hasta quedar en Nebel a secas en la portada de sus libros. Nebel y punto final. O punto seguido o punto y aparte siempre y cuando la primera palabra de la frase a continuación no fuese otra que «Nebel».

Nebel y alcanzaba y sobraba.

Nebel y estaba todo dicho y escrito.

Nebel que en 1982 («Coincidiendo con otra guerra, ya saben», comentó) ganó un premio literario patrocinado por una marca internacional de chocolates con jurado de luxe y Nebel quien enseguida lo rechazó porque las condiciones para su edición y venta le parecían inaceptables. Y, al costado de sus libros cada vez más admirados —en un muy *brief briefing* posible para apenas una de muy afiladas y agudas aristas de la saga nebeliana y publicitaria—, Nebel enumeraba otras ocupaciones. «Actividades diversas» que incluían booms y cracks de varias agencias publicitarias (con un paso por la cárcel por un tema de dinero nunca del todo aclarado). Y la redacción de los horóscopos que acompañaban a turrónes chinos. Y la creación de slogans paradigmáticos y formulación de encuestas de mercado y opinión pública que le habían revelado que «Las personas no saben lo que hacen, no dicen lo que saben y jamás hacen lo que dicen. Lo sé porque yo soy una de ellas». Y el alumbramiento de varios hijos artistas (a los que, a su manera, parecía adorar) con varias mujeres histriónicas. Y la admiración por las armas de fuego y el amor por los deportes de agua (Nebel había sido quien había asesorado a sus padres en la compra y equipamiento del *Diver*; y lo suyo era navegar y nadar y naufragar metafórica y económicamente, y así arrastrar al abismo a tripulaciones enteras mientras él siempre conseguía aferrarse a un poema de rima libre o a un cuento de estructura original o a una novela de forma deforme: «Escribir, cuando puedo, me resulta muy fácil», había dicho Nebel). Y la difusión serial y constante de *boutades* en las que, por lo general, despreciaba a todo escritor mayor o menor que él, en especial a los más jóvenes, y en las que defendía el «disparar primero» porque «cuanto más le demostrás a las personas que no te gustan más les gustás a ellas». Y teniendo siempre muy presente aquello que advirtió François de La Rochefoucauld en cuanto a que los viejos empiezan a quejarse de la conducta de los jóvenes cuando se descubren incapaces de ya no seguir siendo un mal ejemplo para ellos. Y Nebel sólo quería ser el mejor mal ejemplo (y divertirse, como si jugase al ajedrez, enfrentando a unos escritores jóvenes con otros y —deporte nacional en el que descollaba y desnucaba— definiendo sus gustos más por lo que no le gustaba que por lo que le gustaba).

En particular Nebel lo despreciaba a él, quien pronto descubrió que nada enervaba más a Nebel que el que él lo celebrase y lo considerase influencia clave para lo suyo en general, y para el exitoso *Industria Nacional* en particular. Y no: no se trataba de una estrategia meditada de su

parte sino de verdadera gratitud. Porque lo cierto es que él jamás hubiese intentado o se le hubiese ocurrido escribir algo como *Industria Nacional* de no haber publicado antes Nebel relatos como los incluidos en su debut *Mis huesos rock* o en su novela breve *Plomo de soldaditos*, escrita —mítica y mitomaniáticamente, por propia y orgullosa admisión— a la velocidad de la cocaína.

Nebel era el único autor nacido en su hoy inexistente país de origen del que él tenía todos sus libros en primera edición y el único al que había seguido desde su primer libro. Nebel era el escritor que le había *tocado* a él. Y él —quien hasta entonces sólo podía narrar «cosas que transcurriesen lejos»— había leído esos libros de Nebel y había pensado «¡Ah, pero entonces *también* se puede escribir *así* sobre *aquí!*». Y los había estudiado con cuidado y afecto y a partir de sus autopsias había conseguido algo suyo y diferente, pero no por eso menos agradecido para con Nebel.

Nebel, por supuesto, había despreciado desde el principio a él y a *Industria Nacional*. «Ni siquiera llega a boludo, apenas es esfericudo», había dicho con la misma voz con la que luego se lo escucharía recitar uno de sus poemas como versos de fondo en una publicidad televisiva de la misma marca de chocolates que lo había revelado como narrador.

Con los años, los dos se habían cruzado varias veces —en almuerzos y cenas de festivales literarios— y Nebel siempre lo había tratado con la más cordial de las displicencias subiendo el volumen del sarcasmo si se encontraba algún testigo presente. En cambio, si estaban a solas, Nebel se mostraba casi cariñoso. Y le reprochaba el que jamás sería un verdadero escritor mientras no fuese antes padre. «Porque uno siempre escribe mejor si sabe que hay un hijo que quiere matarlo. Vos ni siquiera mataste a tu padre, a tu padre lo mataron» (y él pensaba «Ah, si supieras: yo sí que maté a mi padre, y a mi madre, yo maté a los dos»). Y entonces Nebel, de paso, insinuaba con un juego de cejas digno de Groucho Marx que alguna vez había tenido alguna «noche loca» con su madre modelo bajo cubierta del velero *Diver* en una escapada a Punta del Este. Y le decía que *Industria Nacional* era «un buen producto pero no es literatura de la buena; yo sé por qué te lo digo, chiquito».

Y él lo escuchaba siempre con cariño y aprecio y se preguntaba cómo era posible (lo mismo sucedía con el tema del fútbol) el que nadie hubiese escrito aún una historia o una novela de la publicidad en su hoy inexistente país de origen y de sus *mad men* —titularla, sí, *Locos lindos*— con Nebel como hilo conductor y cable de alta tensión. A veces hasta había pensado en hacerlo él; pero eran más las veces en que pensaba que mejor lo hiciese otro. Alguien que no estuviese tan pegado al ambiente de esas doradas Shangri-Las y Neverlands y que llegaban para reencarnarse en individuos volátiles, peligrosos, decididamente peterpánicos creyéndose por siempre jóvenes y posiblemente geniales surgidos durante los *swinging/esmowing sixties* de la escena artística-cultural-publicitaria de la ciudad.

La última vez que había coincidido con Nebel fue en un país junto a su hoy inexistente país de

origen.

Allí, Nebel languidecía con un sueldo vip como gurú del marketing, apuntaba sus sueños cada vez más despiertos y realistas en libretas Moleskine (Nebel había sido imagen de la marca en un aviso publicado en revistas de líneas aéreas latinoamericanas con la frase ingeniosa e inmediatamente inolvidable y a olvidar «Yo no escribo: tacho»).

Esa noche fría y húmeda fueron a cenar con el por entonces editor de ambos (Nebel ya había pasado por casi todas las editoriales y en todas había «causado problemas» menos, «por ahora, en ésta y con éste»). Y Nebel los había deslumbrado con el relato supuestamente verídico de un francotirador patrio y amigo suyo y *bon vivant* en Vietnam. Había sido como si Nebel les contase una novela de Nebel escrita en el momento, en el aire, zanjando la narración con un «Ahí tenés otra historia para tu primer librito cuando vuelvas a reeditarlos agregándole páginas».

Pero entonces, por una vez, Nebel había estado extremadamente afectuoso con él frente a un testigo. Y así prefería recordarlo y no le cabía duda de que se trató de un afecto sincero; porque a él no le cerraba el que alguien con la buenísima mala fama transgresora de Nebel se portase bien con él tan sólo y simplemente porque allí estaba quien por entonces los publicaba a los dos. Nebel no se hubiese perdido semejante ocasión de destruirlo frente a su amigo y benefactor.

A la hora de la despedida (y fue la última vez que lo vio; él no estaba en su ciudad durante la última visita de Nebel en la que, le contaron, le advirtió a todo escritor joven local de que no se juntase con él porque lo suyo «es contagioso» y declaró a la prensa que él «era un canalla por no mencionarme entre los grandes escritores norteamericanos») se abrazaron por primera vez y Nebel rompió ese abrazo con un «Hasta aquí llegó la tregua, la guerra continúa». Pero entonces, minutos después, saliendo de ese comedero de langostas, Nebel lo llamó aparte y le dijo: «La verdad que lo tuyo no está *taaan* mal. Lo que pasa es que no puedo soportar que les guste tanto a mis hijos».

Y después Nebel le pidió que caminasen juntos unas cuadras (a Nebel el aire contaminado de la ciudad le hacía un ruido en los pulmones como de cascabeles y de serpientes) y conversaron acerca de ese inexplicable o completamente comprensible hecho de que los spots de teléfonos celulares retratasen a sus usuarios/adictos como a unineuronales idiotas felices. Y Nebel propuso que se tomaran una última copa en el bar del hotel. Y ahí —entre esas penumbras artificiales— Nebel le dijo: «Tengo otra buena historia para contarte y, aunque nunca te hayas dado cuenta, el protagonista sos vos».

Y siguió:

«El único buen escritor nacido en nuestro país es el escritor nacido muerto en nuestro país muerto —había empezado Nebel—. Y la cosa se hace todavía más evidente si el escritor es joven. Ser joven, en nuestro país, es gozar de la posibilidad de que te puteen durante más años y que, además, te consideren joven para siempre. Por eso yo tuve la astucia de empezar a publicar

después de los cuarenta. Así, yo gocé de lo mejor de ambos mundos: fui precoz porque no me tenían fichado cuando ya era lo suficientemente maduro para que no se animasen a meterse conmigo habiendo en oferta y disposición tantas casi púberes piltrafitas como vos... Tampoco es que fueses *tan* joven entonces. Pero lo cierto es que no había más jóvenes que vos con un libro de éxito... Pero está claro que no se trata de un oficio para maricones. Yo lo entendí muy claro cuando leí por primera vez ese aviso de periódico que publicó Ernest Shackleton solicitando hombres para su expedición al Polo Sur... ¿Lo leíste alguna vez? Está considerado el mejor aviso de todos los tiempos... Me lo sé de memoria. Es como si fuese mi credo y mi único mandamiento. Dice así, en inglés, y ahora vas a ver y a oír la buenísima pronunciación que tengo en inglés, mucho mejor que la tuya, porque yo fui a colegio primario británico y no como vos, que te formaste en un estatal “de moda” cuyo principal atractivo era el de ser casi gratis. Atención, *pay attention*, nenito. Dice y decía así: “MEN WANTED for hazardous journey, small wages, bitter cold, long months of complete darkness, constant danger, safe return doubtful, honor and recognition in case of success”... No hace falta que te lo traduzca, ¿no? Porque vos lees nada más que en inglés y te gusta meter en tus libros todas esas palabras en itálicas y en otro idioma, ¿no? En cualquier caso, ahí está todo: viaje peligroso y mala paga y mucho frío y trabajar en completa oscuridad durante mucho tiempo, peligros insospechados, dudas en cuanto a volver a buen puerto y, quién sabe, algo de honor y reconocimiento si todo va bien... Y esto es lo más interesante de todo, ésta es la mejor parte: es uno de los avisos más famosos de la Historia, pero nunca nadie lo vio impreso. Se lo ha buscado por todos los periódicos ingleses del año 1900. Hasta se ofreció recompensa económica en internet a todo aquel que pudiese presentar evidencia física e impresa de su existencia. Y nada. No está, no estuvo... Se perdió todo rastro, como si el propio aviso hubiese sido en sí una de esas excursiones malditas rumbo a lo desconocido. ¿Entendés lo que te quiero decir con esto? ¿Sí? ¿No? ¿Se comprendió lo que quiero explicarte? ¿Lo que simboliza? ¿Querés otra raya?».

COCAÍNA Y GRANDES CHICAS

Recuerda que Nebel había sido quien lo había presentado a la cocaína. Y que él estuvo más que encantado de conocerla. Y de invitarla a entrar en su nariz y en su cerebro como quien invita a un vampiro (a otro vampiro) de esos que pide permiso la primera vez pero que ya nunca volverá a pedirlo todas las tantas veces a volver de visita con los colmillos afilados y desnudos y con el hocico aspirando todo aquello creado para pasar las noches como si nunca pasasen.

Y se acuerda de que con la cocaína él había conocido el insomnio que se buscaba y no, como ahora, tanto después, el insomnio que lo encontraba a él.

Ahora, en sus noches de insomnio (sí, el insomnio hace que una noche sea sólo de uno, que se la posea porque se pertenece a ella que reclama y no deja dormir), él, esquilado de sueños dormidos, contaba fragmentos despiertos como si fuesen ovejas. A veces eran fragmentos ajenos y a veces eran propios y, para enaltecerlos, les añadía comillas a manera de cencerros. Para que sonasen mejor.

Por ejemplo: «Se acuerda de que en sus noches de insomnio jugaba a intercambiar el significado de palabras entre ellas hasta crear un nuevo idioma que se hablase igual pero que fuese distinto. No podían ser, claro, intercambios gratuitos o irracionales. Tenían que tener una cierta lógica sónica/etimológica/significativa. A saber, a alterar: que “exhaustivo” significase “extenuante” y que “extenuante” significara “exhaustivo”».

Y él ahora estaba tan exhaustivo de ser tan extenuado.

Y no hacía mucho, en el centro de una de sus muchas noches de insomnio, apagó el libro que estaba leyendo y abrió el televisor.

Y, luego de hojear varios canales, se detuvo en una película que ya había visto. *The Human Stain*, dirigida por Robert Benton y basada en una novela de Philip Roth que en su momento le había gustado mucho. La película no estaba mal, la novela era mejor, pero él no estaba con ganas de volver a leerla. Sin embargo, siempre se puede volver a ver una película como si fuese un libro a base de ilustraciones movedizas y no de letras quietas. Y para qué iba a engañarse: él hizo un alto allí porque allí estaba Nicole Kidman. Y Nicole Kidman incluía al cuerpo de Nicole Kidman: el cuerpo del que él atesoraba fotogramas de memoria extraídos a películas como *To Die for* y *Birth* y *Eyes Wide Shut* (en la que Stanley Kubrick, se decía que en faceta mitad científico loco y mitad enloquecido enamorado había filmado una y otra vez, para escenas jamás utilizadas en el montaje final de la película, a una Nicole Kidman monolítica y adorada por y con otros hombres, para así torturar a Tom Cruise, quien se merecía todo eso y mucho más). Pero a él lo que más le

gustaba de ella en sus películas eran esos momentos en los que la actriz no se desvestía sino que se vestía (y él siempre pensó que ver a una chica vestirse era algo mucho más íntimo y erótico que ver a una chica desvestirse).

Y en todas esas películas, el rostro de Nicole Kidman todavía tenía cara de Nicole Kidman y aún no había sido arrasado por veneno para ratas marca bótox.

Y ahí, en *The Human Stain*, Nicole Kidman se parecía tanto a tantas ahora imposibles chicas de su hoy inexistente país de origen o de ese país para el que él ya no existía.

Chicas que en realidad se parecían aún más a otra Nicole y que la Kidman bien podría ya no interpretar pero sí haber interpretado: la perturbadora y perturbada Nicole Diver de *Tender Is the Night* parlotando como en trance acerca de «la mente dividida del mundo».

Chicas con las que había bailado y bebido y se había drogado bajo las luces y músicas de una discoteca llamada Coliseum donde, también, tocaban las últimas y de moda y efímeras bandas de rock frente a personas que aún alzaban encendedores encendidos mientras miraban y escuchaban en lugar de teléfonos iluminados para filmar y mirar y escuchar a través de sus pantallas. Un sitio del que —los viernes al caer la noche, el día de la verdadera fiebre en el que el pasado y el presente y el futuro eran lo mismo por un puñado de horas— todos decían que «abre a las 23.30 pero recién va a estar bueno a las 2.00 aunque mejor ir a eso de las 22.00 a hacer cola porque luego va a ser imposible entrar».

Y estaba bueno, sí.

Y el dueño del lugar —apellido patricio que había invertido ahí la herencia de una de sus muchas tías, amigo de Nebel, sobrino de militar golpista— tenía pretensiones de escritor. Y hasta había habilitado una especie de afterhours/salón literario subterráneo donde los jóvenes narradores que habían recibido una tarjeta dorada para entrar gratis y beber sin fondo y aspirar cortesía de la casa leían sus textos inéditos mientras las paredes vibraban por los agudos y los bajos que llegaban desde más arriba. Y él recuerda haber leído allí, por primera vez y en voz alta, el preferido entre todos los relatos que alguna vez había escrito. Un largo cuento que, sí, finalmente escribió aunque en ocasiones se le aparecía como escrito por otro, por ese otro escritor con el que a veces lo confundían y al que se cruzaba muy seguido y junto a Enrique Vila-Matas (OK, de acuerdo: no era un cuento suyo pero lo leyó como si lo fuese porque, sentía, él había influenciado a ese otro cuentista como alguna vez Nebel lo había influenciado a él). Un cuento con nena fea (muy parecida a la hija de unos amigos de sus padres, modelos también, a la que había conocido durante su infancia) y top-models muertos y la necesidad de que existiesen pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas o, al menos, más inteligente que aquella con la que los escuchaban todos esos casi zombis de pupilas dilatadas y mandíbulas en movimiento y cuerpos espasmódicos y, aun así, entonces, prestándole toda la atención y tensión de las que disponían sin importarles las muchas páginas pasadas y por pasar. Y recuerda que entonces él se

había dicho: «Ah, ésta es una vida maravillosa: he conseguido que se olviden por un rato de sus narices... Esto es la prueba que no hay nada más adictivo y tentador que el que te cuenten un cuento».

Y, después, entonces —todos apretados— bailaban música que, se suponía, no era para bailar pero que acababa siendo la más inesperadamenteailable. Música pensante para bailar pensando en que estás bailando. Música para bailar como burlándose del mismo acto y de la precisa idea de bailar. «Memories Can't Wait», de Talking Heads, como una fiesta en su mente. Y esperando que nunca se acabase. Y que siguiera todo el tiempo. Y que se fueran los que huyen, pero él iba a seguir ahí para siempre. Ahí, con su cabeza hablando sola o hablándole a él, solo, porque aunque todos sus amigos bailarines ya habían huido, él no podía dejar de bailar. Con su cabeza parlante hablando en lenguas y pensando en cosas absurdamente (in)coherentes como que Marcel Proust hubiese sido un gran letrista de Talking Heads: las ideas sintéticas de David Byrne aumentadas en extended-plays y remixes y desplegándose en *paperolles* sinuosos e hipnóticos y seseantes como lenguas de serpientes encantadoras. Entonces Coliseum —nombre de donde fueron sacrificados gladiadores y cristianos— se convertía, para él, en ese Heaven al que se iba luego de morir. El sitio donde los besos se continuaban en el mismo beso. Y nada cambiaba y nada sucedía y eso era tan excitante y divertido y la fiesta continuaba hasta que todos se iban al mismo tiempo.

Todo eso y mucho más con cocaína de tantas variedades y muchos más nombres que los cincuenta nombres que los esquimales atribuían a la nieve en la más larga noche de las narices frías. Líneas de cocaína que él nunca trazaba largas y compactas sino que las prefería como líneas en clave Morse: interrumpidas y espasmódicas y punto-rama-rama-rama.

Cocaína que él buscaba y consumía para, por un rato, alcanzar la felicidad de tener una sola idea fija —cocaína, sexo, cocaína, una única idea para un posible cuento— en lugar de la desesperación de sentirse tironeado por las demasiadas ideas sueltas que se le ocurrían cuando no estaba bajo ninguna influencia (efecto opuesto al que la sustancia parecía producir en productores hollywoodenses de entonces quienes no dudaban en dar luz verde a películas en las que un auténticamente aterrador Arnold Schwarzenegger aparecía, luego de experimentar en sí mismo con una droga llamada Expectane, como el primer hombre embarazado de la Historia).

Cocaína que, por eso, le parecía tanto más útil que tantas drogas visionarias: él tomaba cocaína para dejar de mirar (de leer) y poder concentrarse en ver (escribir). (Y él siempre recordaba esa anécdota en la que un muy joven Ray Bradbury se encontraba en Los Angeles con el ya curtido portero de la percepción Aldous Huxley y que este le recomendaba el que experimentase con LSD para «tener miles de visiones». A lo que Bradbury le respondía: «Lo que yo necesito es una droga que me controle y me haga tener nada más que una visión, porque miles de visiones tengo todo el tiempo sin necesidad de drogarme». Y, sí, para él la cocaína era *esa* droga.)

Cocaína que lo concentraba y que le permitía tener relaciones sexuales mientras pensaba en esa

frase en la que justo se había quedado lo que estaba escribiendo o en qué era más irrespetuoso: ¿pensar en otra persona mientras se hacía el amor o pensar en algo que ni siquiera era una persona como, por ejemplo, otra raya de cocaína o una línea de texto?

Cocaína cuya química lo volvía físico y adormecía un poco lo mental al menos por unos minutos.

Cocaína que otros inspiraban para inspirarse (y los llevaba a hacer uso de esa primera manifestación de este futurismo hiper-comunicativo que fue el fax con su sonido maxilar al imprimir y esa lengua de papel saliendo, a veces, a las tres de la mañana, cortesía de algún «colega» cocainómano que había resuelto enviar su novela inédita y chuparse toda esa tinta que se vendía a precio de oro negro y líquido y ahora no: ahora comunicarse no costaba a no ser que se considerase esfuerzo la sospecha de que nadie te hacía caso al otro lado) mientras que él la respiraba primero nada más que para suspirar después.

Cocaína con la que él estaba seguro de «no tener problemas», aunque le inquietase un poco el modo en que comenzaba a hacerse agua no la boca sino la nariz cada vez que miraba fijo los pasos de cebra en las esquinas con las que se cruzaba (y, sí, la cocaína era —como tantas cosas de la vida— algo muy divertido hasta que dejaba de serlo y entonces él no tuvo que hacer esfuerzo alguno para dejarla atrás porque su aspiración pasaba más por leer y escribir que por aspirar y aspirar).

Cocaína adquirida en los baños de esa misma discoteca a un dealer conocido como Juan John: alias más que merecido, porque allí dentro se pasaba toda la noche silbando «My Bag» de Lloyd Cole and The Commotions con su «Meet me in the john, John»).

Cocaína que le hacía ver a todo lo que lo rodeaba no como algo de una pieza sino de a partes diferentes —fragmentos, instantes, momentos, todos los tiempos al mismo tiempo, encimándose como en el más pegoteado de los pogos— de un collage.

Y allí, en Coliseum, las chicas bailaban como esos árboles en esas filmaciones de árboles —doblados como si de pronto fuesen de goma pero nunca rotos o quebrados— por la onda expansiva de una bomba atómica. Y él bailaba como una de esas casas arrasadas por la onda expansiva de una bomba atómica. Y los árboles estaban más fuertes que las casas. Y luego las fuertes chicas y él se iban a su arrasada casa (un piso estratégicamente cercano a Coliseum; y entonces eso de reunir chicas era algo tan artesanal y en vivo y en directo y nada que ver con lo que, le decían, se estilaba ahora, cuando todos los emparejamientos y apareamientos se convenían desde lejos y pensando en que todo estaba más claro y caliente cuando en realidad se seguían los fríos dictados de un algoritmo) y olisqueaban polvo blanco alineado sobre una mesa circular y negra. Y él les recomendaba mezclar el polvo de la cocaína con el gel gélido Vicks VapoRub y meterlo en la nariz, como hacían los forenses antes de presentarse a un cadáver más o menos descompuesto o a un muerto de funcionamiento perfecto; sólo que allí y entonces el cuerpo cada

vez más frío era el suyo. Y dejarlo ahí, en reposo y descansando en paz. Y que fuese causando efecto lentamente, en pequeños y sucesivos espasmos, en lugar de ese latigazo de una raya a secas.

Y él les postulaba sus teorías pop (sus «poperías»; tenía una columna de cierto éxito en la que se ocupaba de estos temas) como, por ejemplo, la importancia ominosa y tanática de las naranjas en la saga de *The Godfather*: «Alguien compra o come o exprime naranjas en la familia Corleone y eso significa que pronto se matará o se morirá; si quieren se los puedo demostrar ahora en VHS». Y, ah, costaba tanto embocar el videocassette para demostrárselos en esa ranura como de Bocca della Verità cercana al verdadero Coliseum. O como «cada generación de dibujos animados está íntimamente relacionada con la droga/guerra *du jour*. Así Tex “Bugs Bunny & Co.” Avery era el alcohol/delirium trémens de la Segunda Guerra Mundial mientras que Friz “Pantera Rosa” Freleng (y mejor no hablemos de *Scooby-Doo*) era la heroínica vietnamarihuana y ahora, sí, estamos en plena era Prozac y de ahí que a alguien se le haya ocurrido el que los *cartoons* tengan casi la obligación de conmovier y de resultar inspiradores». O un «estudio comparativo de servicios y tarifas y ubicación y atracciones turísticas en los alrededores del hotel en el que Jack Torrance enloquece en *The Shining* y el hotel en *The Wall* en el que enloquece Pink y el hotel junto a la cascada en *Twin Peaks* en el que todos —telespectadores incluidos— enloquecen».

Y, mientras tanto —en esas horas que pasaban a toda lentitud y a ultravelocidad al mismo tiempo—, él les sacudía cocktails de su invención con nombres como Bloody Martini y Gin Cata-Tonic bajo sus alias de barman siempre on the rocks de Conde Drunkula o Dr. Drunkenstein.

Todo eso para todas esas chicas que le hacían sentirse, aunque aún joven, ya un poco démodé o añejo; un poco como esos patéticos depredadores de apenas ex-nífulas en aquellas canciones de los tan cocaínicos Steely Dan.

Chicas con las que entonces él escuchaba en modalidad non-stop vinilos de antes de que el vinilo volviese a estar de moda (vinilos que enseguida grababa y escuchaba en cassettes marca Memorex para que los discos no se rayasen). Discos como *Station to Station* de David Bowie y *Tusk* de Fleetwood Mac, algo así como los equivalentes a sendos *white albums* en sus respectivas carreras: «Los dos más grandes pop-rock soundtracks de la cocaína, ambos grabados en la demoníaca Los Ángeles, música de fondo para el cerebro al que se le ha metido polvo hasta el fondo vía conductos nasales», les explicaba poperísticamente y vibrando como un tommyknocker a todas esas que sólo querían un poco más de eso que no era ni él ni nada de lo que tenía para enseñarles pero sí para convidarles. Y él les acercaba una pequeña cucharita a sus pequeñas naricitas sin dejar de hablarles acerca de Bowie, de quien admiraba a la vez que le irritaba su capacidad para reinventarse y robar/mutar y collagear/cut-uppear cosas como su Major Tom tan Philip K. Dick en esa canción que se aprovechaba de *2001: A Space Odyssey*. O el hasta haberse dado el lujo de componer su propio réquiem y publicar horas antes de su muerte. Aunque su faceta de Ziggy Stardust —para muchos la mejor de todas— siempre le había dado bastante vergüenza

ajena. Su favorito, en cambio, era el decadente y casi translúcido Bowie modelo Thin White Duke de *Station to Station*, por entonces autosometido a una dieta exclusiva de leche y pimientos y coca. Aquel Bowie al que Bowie (años después, mientras grababa «Absolute Beginners»; acaso la *love song* más eficaz de todos los tiempos a la hora de cantar eso que él sólo había sentido una vez) aseguraba apenas poder recordar así como tampoco recordaba casi nada de *Station to Station*: «Sé que lo grabé en Los Ángeles porque he leído que así fue». (Muchos años después, a finales de milenio, un Bowie de aspecto impecable y robusto daría una entrevista televisiva donde evocaría todo eso con un «Sólo me acuerdo de que no recuerdo nada». Y en la misma entrevista —mirando hacia delante, en la dirección que más le gustaba mirar; y eso, esa obsesión por lo que vendrá en lugar de por lo que fue, eso, según él, era lo que le había impedido ser tan grande como Bob Dylan o The Beatles o The Kinks— Bowie profetizaba que internet había llegado para cambiarlo todo, que tendría efectos «tan formidables como espantosos» y que, en verdad, no era una herramienta del hombre sino una forma de vida extraterrestre. «¿Hay vida en Marte? Sí, y ya está entre nosotros», se pregunta y respondía allí Bowie entre carcajadas. Y él vio esa entrevista casi un cuarto de siglo después, on line, con Bowie muerto y él mucho más desmejorado de lo que había estado el artista a su edad e, incluso, justo antes de morir.)

Mientras que —continuaba— las parejas cruzadas de Fleetwood Mac hubiesen dado cualquier cosa por olvidar esas sesiones en el estudio de noches y noches sin dormir.

Y él escuchaba una y otra vez *Station to Station* y *Tusk* y les contaba la historia de sus respectivas grabaciones a esas chicas pasajeras. Y había ocasiones —suponía que esto tenía que ver con la calidad y pureza del polvo blanco— en las que creía escuchar su propio nombre entreverado en los versos de «Word on a Wing» («In this age of grand illusion / You walked into my life / Out of my dreams») o de «Walk a Thin Line» («And I said “Fate takes time” / But no one was listenin’ / I walk a thin line»). Y les preguntaba a todas esas chicas de paso por su piso si ellas también lo oían y, por supuesto, nada le importaba menos que su respuesta del mismo modo en que a ellas nada les importaba menos que su pregunta.

Chicas de todos los tamaños y colores y modelos.

Chicas de las que siempre se despedía con un «Remember me... this way», frase que años más tarde le había robado —estaba seguro de que así era aunque fuese cronológicamente imposible, él ya más plop que pop— Morrissey en aquel video de un concierto en el Hollywood Bowl. Morrissey la decía allí, muchos años después de que él la hubiese dicho, con una pequeña reverencia, justo antes de arrancar con «There’s a Light that Never Goes Out», una canción que ya cantaba y que él bailaba en Coliseum. Frase que a él le parecía tan emocionante aunque, en su boca (tal vez porque le faltaba el contexto, le faltaban Morrissey y esa canción donde se empujaba al éxtasis de morir aplastados por el amor y por uno de esos autobuses ingleses de dos pisos), nunca parecía conmovir a esas chicas de, de nuevo, narices pequeñas pero con tan profundas

aspiraciones.

Chicas que, consumido lo consumible, se iban y lo dejaban solo, al amanecer con las persianas bajas y los párpados en alto y con la paranoia de que ese saxofonista musculoso y sin camisa de los videoclips de Tina Turner estuviese escondido dentro de su placard y listo para salir para tocarle el más largo y atronador de los solos a su soledad.

Entonces, para bajar o para caerse, él ponía en *repeat* —para bajar, para aterrizar— las *Goldberg Variationen* de J. S. Bach en versión de Glenn Gould. No la primera —la que se oía en el soundtrack de la adaptación cinematográfica de *Slaughterhouse-Five*— sino la que vino después. La última de las dos versiones que grabó el pianista canadiense, la favorita de, otra vez, Hannibal Lecter: música para gente que consigue no parpadear sin la ayuda de cocaína para conseguirlo (aunque se sabe que Glenn Gould era un eximio intérprete y compositor de las diferentes combinaciones de pastillas acelerantes y lentificadoras), música para insomnes interpretada por un insomne, música para —en caso de que siguiesen allí tal vez porque, confundidas, creían sentir *algo* por él— insinuarles a las chicas que ya era hora de que todos regresasen a sus respectivos ataúdes y de que ellas se llevasen sus cuerpos duros y afinados alejándolos de la más fuga que tocata de su reblandecido y desafinado órgano sexual.

Chicas fugaces que a veces se desnudaban y a veces no y no importaba demasiado (y él, recordándolas, comprendía que ya es un hombre de una cierta edad cuando comprueba que todas sus fantasías sexuales ya no están protagonizadas por seres de su presente súbito o de su futuro inmediato sino de su pasado cada vez más lejano; por esas chicas que ya no son chicas pero que siguen siéndolo, porque hace años que no las ve ni las ha visto envejecer y en las que hacía tanto que no las pensaba y mejor así, mejor así; aunque conmovía e inquietaba un poco el descubrir de pronto que el ayer ahora era tanto más excitante que el mañana).

Chicas con más ganas de ser escritas que escritoras. Muriéndose (pero sin la obligación de morir) por ser legendarias y más narrables que narradoras, en plan Leonora Carrington o Sylvia Plath o Clarice Lispector o Lucia Berlin o...

Chicas a las que, al poco tiempo, acabaría acompañando a reuniones de adictos anónimos; no porque se sintiese responsable de nada sino porque allí se escuchaban muy buenas historias que siempre le podían «servir para algo». Y allí, escuchando eso de la Serenity Prayer (lo de «Dame la serenidad para aceptar las cosas que no puedo cambiar, coraje para cambiar las que puedo cambiar, y sabiduría para distinguir entre unas y otras»), él se decía que en esas pocas líneas había más sentido común e instrucciones más prácticas y útiles que en años de esos talleres de literatura (donde se iba para «arreglar» algo roto que, en verdad, sólo podía componerse acudiendo a una biblioteca literaria sin moverse de casa y leyendo mucho) siempre limitando con una especie de terapia psicoanalítica o religión alternativa de esas que besan cristales y acarician vasijas en lugar de acogerse al tanto más efectivo *serenity now*. Y que era lógico que así fuese —

lo del quehacer literario como equivalente a la dependencia a alguna sustancia controlada y descontroladora— porque, después de todo, leer era una de esas drogas «blandas» y recreacionales que acababan llevando a la droga «dura» y demandante del escribir. Y así, para cuando se era consciente de ello, ya se estaba enganchado. Y el problema era que la mayoría de los adictos no sabían manejar el vicio y acababan mal y escribiendo aún peor por los rincones y leyéndose en voz alta como quien delira o alucina. Y, claro, las redes sociales no habían hecho más que potenciar la epidemia con esa ilusión de lo gratuito que no era más que gratuidad.

Chicas —la nueva versión de aquellas chicas— que descubrirían los libros de Renata Adler y Joan Didion (cuyo célebre «*We tell ourselves stories in order to live*» había devenido en un degradado «Contamos nuestra historia a todos los demás, a cualquiera, para así poder convencernos de que tenemos una vida interesante») y Elizabeth Hardwick y pensarían que era tan fácil escribir *así* —frases cortas, párrafos breves, elipsis elásticas— y que se convencerían de lo muy interesante de sus vidas y publicarían libros sobre chicas en las que, de tanto en tanto, él tendría un cameo triste.

BREVE HISTORIA DE LA *PERIPETEIA*

Recuerda a todas esas chicas que darían cualquier cosa por ser como Nicole Kidman en aquella película.

En *The Human Stain* y en la que cada uno de sus gestos y mohínes era como un pequeño terremoto pero terremoto al fin para todo aquel que, estremecido, la miraba hacer lo suyo. Y — nada era casual, el apellido de la actriz lo advertía—, viéndola y mirándola, él se sentía como un hombre súbitamente añado o como un niño de pronto listo para lo que le propongan.

Un kid-man.

Y él las miraba a ellas, a sus chicas, a sus nicolettes.

Y las miraba y le gustaba tanto mirarlas con pupilas dilatadas y narices vibrando como los hocicos de las lobas.

Y justo cuando su recuerdo lo arrastraba hacia atrás y con riesgo de caer (como quien se apoya sobre el respaldo de una silla que se mece sobre sus patas traseras), por suerte, enseguida volvió a seducirlo la película que estaba viendo y Nicole Kidman en esa película. La historia del decano Coleman Silk caído en desgracia (de un tiempo a esta parte todos los desgraciados eran para él como hermanos de sangre o miembros del único club que lo había aceptado; porque su única condición era la de previamente ser expulsado de todos los clubes existentes).

Y Silk había caído por un exceso de corrección política.

Silk —en una clase sobre literatura clásica— había invocado la cólera funesta del Pelida Aquiles (la máquina de matar más sensible y poética que jamás blandió espada o arrojó lanza y que causó infinitos males a los aqueos) y recitaba en voz alta el primer verso de su mito en griego antiguo: μήνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἥμυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν. Y luego, interesándose por un par de alumnos que nunca habían asistido a clase se preguntaba si acaso los ausentes no serían criaturas ectoplasmáticas. Y pronunciaba la palabra *spooks*. Los definía, sonriendo, como a *spooks*. *Spooks* queriendo decir seres sin luz o espectrales o inasibles (*spooks* también era el apelativo en código para ciertos cromos escasos y figuritas difíciles combatiendo como espías en la invisible Guerra Fría, le comentaría al poco tiempo una vez un pasajero, en un avión, General Electric en el asiento junto al suyo); pero entonces, en esa clase, todos entendían o preferían entender su segunda acepción: la de sinónimo de *niggers*. Y así Silk se convierte en *persona non grata* en el campus y en súbito viudo y en casi inmediato enamorado crepuscular. Y Silk visita una y otra vez al también malogrado y ermitaño Zuckerman (recuperándose de un cáncer de próstata que lo ha dejado impotente) y conversan y bailan y se hacen tan amigos. Y Silk

le propone a un Zuckerman impotente también en sus ficciones que —como ya no se le ocurre nada que contar— cuente su vida. Y en un momento Zuckerman le pregunta a Silk cómo era que los antiguos griegos llamaban a ese momento en que el héroe se da cuenta de que estaba equivocado en todo. Y Silk le contesta que los griegos le decían *peripeteia* o περιπέτεια. *Peripecia*: un cambio de las circunstancias o momento decisivo o alteración radical de situación en la que la suerte vira para bien o para mal. Según Aristóteles, la *peripeteia* era la herramienta más eficaz cuando se trataba de plantar un drama o cosechar una tragedia. *Edipo Rey* era el caso clásico. O *Ifigenia entre los tauros*. Pero también la súbita conversión de Pablo en el camino a Damasco o el relato de «Las tres manzanas» en *Las mil y una noches* son ejemplos paradigmáticos de *peripeteia*. Y acerca de eso y de tantas otras cosas departían Zuckerman y Silk. Y el presente de la película era interrumpido por sucesivos flashbacks de la juventud del decano (y él siempre envidió eso de las películas: la potencia de un recuerdo tan decisivo para la comprensión del ahora que podía, incluso, anular el presente y cubrirlo del todo con el pasado, a veces en blanco y negro o una textura diferente de la iluminación o fotografía; porque en las películas no se podía recordar y vivir al mismo tiempo). Y en uno de esos varios flashbacks, un muy guapo y joven Silk se llevaba a su casa primero y a su cama enseguida a la bella valquiria de college Steena Paulsson con la excusa de prestarle «un libro que va a cambiar tu vida». Y aquí vienen en su busca y a su encuentro de nuevo los fantasmas de navidades pasadas (que hacen sentir más *screwed* que Scrooge). Los recuerdos suyos y muy personales, los de sus padres más desaparecidos que aparecidos asustándolo no con un *spooks!* sino con un *¡buuuuh!*: porque el libro en cuestión, en la película, el libro que Silk le presta a Steena, era *Tender Is the Night*. Y él se dice que no recuerda mención alguna a la malhadada novela de Fitzgerald en la afortunada y ganadora de varios premios novela de Roth. Tampoco tiene fuerzas para levantarse del sofá e ir hasta la biblioteca y comprobarlo. Tampoco tendría sentido. Porque está casi seguro de que esa mención al libro talismánico de sus padres no es otra cosa que un mensaje desde el Más Allá. Sólo para él solo y sólo visible por él en la película.

No era la primera vez que le sucedía.

Ese libro siempre se le aparecía en los lugares más inesperados y en los momentos menos previstos, como alguien que asustaba dando una palmada en la espalda que se recibe como si se tratase de una bofetada. No hace mucho *Tender Is the Night* (el libro al que Fitzgerald —su desilusionado autor ante la desilusionada recepción de crítica y lectores, en sus propias palabras — había acabado precisando como a algo que «me ha demandado nueve años y todas mis tripas... Es la novela de un novelista») se le había aparecido mencionado en una biografía de Nabokov. Allí, el ruso se presentaba —*épaté* con *boutade*— a un biógrafo de Fitzgerald con las palabras: «*Tender Is the Night*, magnífica. *The Great Gatsby*, terrible» (aunque la apreciación de Nabokov podía entenderse mejor si se leía a Rosemary Hoyt como una proto-lolita y a los Diver como a una

especie de Humbert Humbert de dos sexos y dos cabezas). Y en otra biografía, una de John Cheever, se lo mencionaba como frustrado proyecto de guión del creador de «El nadador» ahogándose en alcohol y por entonces casi suicida en Hollywood.

Y ese libro ahora volvía.

Volvía a volver.

Y no iba a ser la última vez.

Tender Is the Night como bola de cristal y mesa de tres patas y tablero ouija. Así y a través de esa novela, sus padres comunicándole que no lo olvidaban y que ahora, desde el otro lado, sabían qué fue lo que él y Penélope hicieron, lo que les hicieron para deshacerlos. Sus padres diciéndole que ahora sabían que sus hijos habían sido los autores de su *peripeteia*.

Y lo más perturbador de todo para él: idos pero volviendo en sí así, él sentía que —en sus maniobras y sorpresas— por fin él se parecía más a sus padres. O tal vez sean los muertos quienes, con el paso de los años, se van pareciendo más a los vivos porque, después de todo, son los vivos quienes los piensan y los reescriben y corrigen (y uno de sus sueños recurrentes era el de encontrarse por las calles brumosas de una ciudad sin nombre con alguno de «sus» muertos, con algún muerto al que alguna vez había conocido cuando aún no lo estaba, y querer ponerlo al tanto de las vidas de los vivos mientras éste lo miraba con una mezcla de piedad y de dulzura como diciéndole «Ya lo sé todo», como diciéndole «Nada ni nadie me interesa menos»). Sí: los muertos dejaban espacio para los vivos pero, al mismo tiempo, reclamaban —con pesados pésames— más lugar en las mentes de quienes les seguían y acabarían siguiéndolos. Así, a medida que se envejece los muertos parecían cada vez más vivos porque estaban cada vez más cercanos, más cerca de los vivos a medida que éstos se acercaban a la muerte. Los muertos que recién hechos (cuando se contempla a un ex vivo poco después de morir) ya no eran el recuerdo de lo que alguna vez fueron —un envase vacío de vida— sino otra cosa muy distinta y opuesta: algo nuevo y lleno hasta los bordes de posibilidades. Algo que —en su ausencia e incapacitados para la protesta o el desacuerdo— de inmediato podía comenzar a ser alterado a voluntad. Así, las personas vivas acababan transformándose en muertos personajes más vivos que nunca. En inmortales, siempre y cuando se los recordase y se les permitiese volver y morder, como vampiros.

DRÁCULA: UNA TRANSFUSIÓN

Recuerda que alguna vez pensó en que cuando se decide empezar a recordar —a recordar *en serio*— era como si se le abriese la puerta a Drácula. El pasado era el Gran Vampiro. Y el invocarlo era como si se lo invitase a pasar y se le preguntase si tiene sed y si desea algo de beber. Así, ese recuerdo se metía en la propia casa y la casa se convertía en palacio (o castillo, porque se trata de Drácula) y ya no salía más de allí y, sí, iba a ser uno de esos huéspedes inolvidables para un anfitrión que de pronto sólo soñaba con ser olvidadizo.

De y por ahí, uno de los detalles —para él y desde que la leyó por primera vez— más interesantes de la novela. Algo que es revelado a los otros perseguidores del Conde por boca del doctor Abraham Van Helsing. Una cláusula casi siempre desterrada en las adaptaciones cinematográficas por razones tan obvias como incómodas, ya que ralentizaría demasiado la trama y las entradas del Conde en dormitorios de damiselas victorianas de pechos amplios y cerebro pequeño con el que sólo piensan en *eso* aunque prefieran no pensar en que *eso* es y se hace *así*.

Sí: en el gran clásico de la novela vampírica es el vampiro quien debe ser invitado a las casas porque, hasta que no lo hagan sus habitantes, él no puede atacarlos en la seguridad del hogar ajeno. Invitar al vampiro equivalía a creer en él. Y una vez que se le abrió la puerta, todos están perdidos, contagiados, invadidos. (Y piensa, también, que él y Penélope abrieron una de esas puertas cuando hicieron aquella llamada telefónica. Y que lo hicieron porque sus padres se metían en todo lo suyo: se alimentaban de ellos. Ya habían filmado un comercial inspirado en *Wuthering Heights* y ya estaban planeando otro basado en *Drácula* y con un look más Roman Polanski que Tod Browning y más Christopher Lee y sus vampiresas escotadas que ese casi frígido Bela Lugosi.)

A partir de entonces, el vampiro —una vez dentro de la morada de sus vidas— iba a meterse a muerte con ellos y en ellos cada vez que quiera; como lo hacen esos súbitos recuerdos a los que se consideraba olvidados pero que siguen allí, esperando la salida de la luna y la música de las criaturas de la noche que no es el aullido de los lobos sino el zumbido de los sanguíneos mosquitos del verano. Así, no era el vampiro quien elegía a sus víctimas, sino las víctimas quienes, consciente o inconscientemente, elegían al vampiro para así sentirse elegidos por él. Ser vampirizado era un placer a oscuras y un oscuro privilegio. Ser vampirizado era algo que quitaba el sueño pero daba tantas cosas a cambio. De ahí que a él no le pareciese nada casual —lo había investigado años más tarde y tantas noches sin dormir después— que en la génesis ancestral de *Drácula* estuviese *The Vampyre* de John William Polidori: paciente médico del posesivo y

demoníaco Lord Byron y autor antes, en 1815, de una tesis de graduación redactada en latín sobre diversas perturbaciones del sueño con el título de *A Medical Inaugural Dissertation which deals with the disease called Oneirodynia, for the degree of Medical Doctor*. Una explicación para insomnios y trances y sonambulismos y escrituras y lecturas con los ojos cerrados.

Lo mismo —perder el sueño para encontrar otro tipo de conciencia— sucedía con toda vocación y, muy especialmente, con la vocación literaria, piensa él.

Aunque en su caso, *Drácula* recibió una ayuda exterior para entrar en su vida y vampirizarlo y quedarse allí para siempre. No del mismo exclusivo y omnipresente modo en que *Wuthering Heights* ocupó la vida y obra de Penélope; pero, aun así, siempre ahí, mostrando los colmillos y lamiéndose los labios tan rojos entre las sombras de su prehistoria.

Recuerda (porque ciertos comienzos acaban resultando inolvidables y se imponen más allá de todo final, inicios arrancando una y otra vez, como en un loop de memoria recurrente) que *Drácula* empieza así: un 3 de mayo a finales del siglo XIX, el agente de bienes raíces y pasante de procurador Jonathan Harker escribe en Bistritz —en su diario y con modales taquigráficos— que parte de Munich a las ocho de la noche y llega a la mañana siguiente a Viena.

Y él viajó junto a Harker hacía muchos años y vuelve a viajar ahora y al mismo tiempo, como si él fuese Harker; aunque lo haga tanto después y tan lejos de allí, rumbo a Monte Karma, en Abracadabra. Su parte favorita del libro (todo un libro en sí misma) y la parte más extraña de su vida. Pero con una diferencia más que atendible y definitiva: lo que en el libro son los preliminares, en su vida serán las conclusiones.

Porque cuando viaja por primera vez, sentado en el asiento de al lado junto a Harker, él tiene entonces unos siete años de edad (la edad en que buena parte de sus compañeros están eligiendo un equipo de fútbol para el resto de su vida —fútbol que a él, como a The Beatles, no le interesaba en absoluto y que, como mucho, le despertaba pensamientos del tipo «eso del off-side es incomprensible» y «Golem sería un gran nombre para un goleador centroeuropeo»— o dejando de decir ¡*Bang!* para empezar a decir ¡*Kapow!*!) y más o menos unos casi tres años de lector. Vive y obra en esa época maravillosa en la que se es joven y se es un lector joven y por delante queda toda la vida por leer y todos los libros por vivir. Entonces leer era como viajar, y nunca el efecto es más claro y poderoso en este sentido que cuando una novela comienza con un viaje.

Y, sí, la novela se titulaba *Drácula* y fue publicada en 1897.

Y es el primer libro que él lee —así lo anuncia, en rotundas mayúsculas, porque hasta entonces el libro había sido editado en su primer idioma y en su hoy inexistente país de origen con cortes varios— en PRIMERA VERSIÓN COMPLETA. Libro que superaba audaz y ampliamente la frontera de las doscientas páginas y que le pesaba en las manos al sostenerlo y que, detalle importante, no incluía ilustración alguna que no fuese la de la portada donde el Conde aparecía bajo letras

chorreando sangre y abriendo la boca con un cierto aire a galán de cine mudo.

Y él empieza a leerlo rumbo a la casa de sus —como los escribiría/recordaría después— «findemundistas abuelos del verano». Los padres de su madre: una pareja de *émigrés* rusos, al sur del sur, en Canciones Tristes, donde a su llegada abrieron la primera librería y distribuidora de periódicos, en una casa de dos pisos con negocio en los bajos donde late un reloj de péndulo. (Los padres de su padre viven en la capital y son también rusos y jugadores profesionales de póker y de blackjack por los casinos del mundo; y, a diferencia de los padres de su madre, tan quietos y establecidos, no dejan de moverse como si los empujase un viento invisible hasta que todo eso acaba cuando, desaparecidos sus hijos, deben hacerse cargo de sus nietos.) Y sobre el mostrador (objeto ideal a ubicar en una de las estanterías del palacio de su memoria donde mirarlo con los ojos cerrados, como a otra Dreamachine, mientras suenan las campanadas del reloj que en ocasiones imagina es un vertical y draculino ataúd) hay uno de esos almanaques ya entonces antiguos. Uno de esos almanaques con tres ranuras/visores donde, al girar unas rueditas en uno de sus flancos, cambian el número y nombre del día y del mes (no del año, que se modifica sacando y poniendo un pequeño rectángulo de cartón). Almanaque en el que, por lo tanto, se puede hacer retroceder la fecha y con el que él juega a que es el control de una máquina del tiempo. Pero lo único que consigue es que el tiempo parezca pasar aún más lento de lo que pasa en esos veranos hechos de pausas. En una casa grande y cúbica que, en sus fondos, incluye hasta un gallinero donde cacarean y hacen huevos y cagan los pequeños ya no dinosaurios a los que, seguro, los asaltan flashbacks de tiempos prehistóricos donde eran los reyes de la Creación o, al menos, así lo imaginaba él, quien está estudiando todo eso en el colegio y fantasea con un microrrelato kafkiano en el que un *Tyrannosaurus rex* se despierta convertido en una *Gallus gallus domesticus* de la variedad araucana (o tal vez, cuando él era niño, no se sabía aún que primero había sido el dinosaurio y después la gallina y sólo se estudiaba el orden que habían seguido el huevo o la gallina y que era un poco como el misterio de si lo primero que se había contado era el lector o el escritor, misterio que él ya había resuelto, que resolvería mucho después, cuando ya no escribiese nada y leyese muy poco).

Penélope y él pasan las vacaciones allí (Canciones Tristes es su Illiers/Combray), casi donde acababa el mapa de su hoy inexistente país de origen, junto a su Tío Hey Walrus.

Tío Hey Walrus que no es exactamente su tío sino —como dicen sus padres— un «tío adoptivo». Un tío que no es exactamente su tío pero que —siendo sus padres hijos únicos— cumple un poco esa función. Su tío que «tiene problemas»; aunque sería más acertado decir que son los problemas quienes tienen a su tío y quienes lo poseen, lo vampirizan, como a Renfield en *Drácula*. Tío Hey Walrus quien odia a Canciones Tristes en particular y odia a la Patagonia en general y quien se define como «pata/agónico». Tío Hey Walrus quien alguna vez «trabajó» con The Beatles. Tío Hey Walrus quien —días atrás, en la capital, en una de esas salidas nocturnas

entrando y saliendo de librerías que no cierran hasta casi el amanecer, recién cuando los vampiros lectores vuelven a sus lechos luego de haber chupado toda esa tinta, junto a las estanterías, leyendo de parado aquello que no pueden comprar y que a veces roban— les ha hecho un regalo. Son, sí, librerías vampíricas: no es que estén cerradas de día pero sí que permanecen abiertas cuando ya el día ha cerrado. Y es durante las largas noches (recuerda especialmente las noches de invierno) cuando los clientes parecen tener un aire decididamente nosferatu: largos abrigos de bolsillos amplios en los que en más de una ocasión deslizar un libro por el que no se pagará, piel pálida, ojos enrojecidos por diferentes cepas de gripe, buscando alimento para un apetito que, saben, jamás podrán saciar del todo.

Tío Hey Walrus les ha regalado *Drácula* de Bram Stoker a él y *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë —también en traducción y edición completa— a Penélope. (Sus padres también les compraban libros, pero no con el amor con que lo hacía Tío Hey Walrus. Sus padres se los entregaban como quien arrojaba pedazos de carne a través de los barrotes de una jaula o como quien —había padres amigos de sus padres que lo hacían, a él no le consta que los suyos lo hiciesen pero, ah, dormía tan profundamente durante su infancia— molía Valiums y los mezclaba con el polvo de las gelatinas. Los libros suyos, para sus padres, son letras que calman o que hacen dormir a las bestias.)

Él pide *Drácula* porque le intriga eso de dormir de día y no tener familia. Penélope pide *Cumbres Borrascosas* porque, descubre, en ese libro está basada la telenovela que miraban día tras día junto a la más reciente pero jamás última de las Rosalitas.

Cumbres Borrascosas comienza con un viajero que llega y *Drácula* con un viajero que sale.

Drácula empieza con un viaje, sí; y él comienza a leerlo viajando rumbo a la casa de sus abuelos, en Canciones Tristes. Durante un largo viaje en tren lento, cruzando un paisaje tan vacío que allí cabe todo y al que sólo corresponde llenarlo con todo aquello que se lee, mirando a través de la ventanilla de ese libro, el más voluminoso que sus manos jamás han sostenido hasta entonces.

Desde entonces, él había considerado al tren como su medio de transporte ideal (no había volado por primera vez hasta años después y recuerda su decepción cuando, al despegar por primera vez, no sintió que él también volaba del mismo modo en que, en los trenes, uno se sentía parte del asunto, se sentía que *en/trenaba* o algo así).

Y podría argumentarse (lo pensará varias décadas después, ya escritor además de lector; en realidad escritor luego de haber sido escritor y nextcritor; porque ahora ya no escribe sino que tan sólo piensa en lo que podría llegar a escribir pero nunca llega a eso, como si imaginara viajes que cancela y enseguida olvida) que toda trayectoria de novela se apoya sobre dos impulsos temáticos básicos: el quedarse en familia o el salir de viaje. Y que muchas veces se parte a la aventura por la única necesidad de dejar atrás y bien lejos al propio clan, mientras que en otras ocasiones se

sale de casa sólo para tener la oportunidad de volver junto a ellos.

Dentro de este esquema —ya se sabe y como bien postuló Lev Tolstói— hay familias felices y tristes causantes de odiseas tormentosas o de paseos plácidos.

Y se conoce que también figura y abunda la opción de la familia loca que vuelve loco o que, genéticamente, hace enloquecedor.

Su caso, sin ir más lejos.

Y que en ocasiones, como en *Drácula*, se construye una casi alucinada familia nueva en base a desconocidos pero todos reconociéndose en un objetivo común y, en ocasiones, mucho más poderoso que el apellido y la sangre.

Así, en *Drácula*, Jonathan Harker y Wilhelmina «Mina» Murray Harker y Lucy Westenra y Arthur Holmwood y John Seward y Quincey Morris y Abraham Van Helsing (esa cruce de Sigmund Freud con Sherlock Holmes) se unen para combatir y derrotar al monstruo que, si se lo piensa un poco, es como si en realidad los adoptase a todos ellos. Drácula como un padre terrible pero indispensable que les da a todos —tan aburridos hasta entonces en sus monótonas vidas— una razón de ser y de pertenecer y de sentirse tan unidos. Una causa y un sentimiento compartidos. Como lo que se supone debe tener y sentir una familia.

Y entonces él lee todo eso y avanza y con cada página que pasa siente cómo atrás van quedando Sandokán y D'Artagnan y Nemo y tantos otros en versiones «aligeradas» para facilitar su digestión por las pupilas de niños, en clásicos por siempre juveniles de la colección Peter Pan. Volverá a encontrar a todos ellos en películas, supone entonces; pero ya nunca en letras negras sobre papel blanco.

«Todo era nuevo para mí», piensa con letras Harker.

Y en realidad todo *no es* tan nuevo para él, viajando con Harker: porque ya ha visto la clásica versión cinematográfica de *Drácula*. Pero lo que aquí reencuentra por primera vez es algo muy diferente.

Al llegar al cruce del Borgo, no hay ningún coche del Conde esperando. Todos dicen que mejor irse de allí ya mismo y le recomiendan a Harker el seguir con ellos hasta Bucovina y volver por la mañana y... Pero de pronto, entre la niebla, surge una calesa tirada por cuatro caballos espléndidos «de un color tan negro como el carbón» conducida por «un individuo de aventajada estatura, provisto de una larga barba oscura y tocado con un amplio sombrero negro que le ocultaba las facciones». Aun así, rostro duro y sonrisa de labios muy rojos y dientes afilados y voz poderosa que ordena apurarse a transferir el equipaje de un coche al otro. Y uno de los pasajeros cita entonces un verso de Bürger en un alemán que Harker traduce: «Denn die Todten reiten schnell...» o «Ya que los muertos van deprisa...». Y Harker sube al carruaje enviado por el Conde y mira hacia atrás y contempla cómo todos (antepasados directos del a partir de entonces lugar común del lugareño-que-advierde-acerca-de-lo-que-vendrá; de ellos descenderán todos esos

sinistros empleados en gasolineras en las carreteras secundarias del resto del mundo) lo saludan con una mano y se persignan con la otra mientras el cochero le comenta que hace mal tiempo y que bajo el asiento hay una ardiente botella de Slivovitz. Y entonces la sensación de galopar siempre en línea recta pero pasando siempre por el mismo sitio, como en esas proyecciones de fondo en las películas en blanco y negro.

Y él, entonces, leyendo y viajando, él piensa: «¡Por fin! ¡Éste seguro que es Drácula! ¡El cochero es Drácula!». Y medianoche. Y los perros aullando en las granjas fundiéndose con los aullidos de esos lobos que consideran a los perros traidores a su causa: unos cobardes domesticados y cómodos que alguna vez fueron lobos (y fueron fieles de verdad, porque los lobos se emparejan de por vida) y que ahora llevaban la más perra de las vidas. Y un túnel de árboles y el viento y medianoche y un ascenso interminable por desfiladeros afilados.

Y por fin el castillo en ruinas.

Y Harker aguardando junto a su equipaje junto a los portales y, de pronto, sonido de cerrojos al descorrerse. Y allí, «un caballero anciano, recién afeitado, excepto por el bigote blanquecino, ataviado de negro de pies a cabeza, sin la menor nota de color en parte alguna». Y —¡Drácula tiene bigote!— nada que ver con la ilustración de la portada y quien, «con un acento inglés impecable, aunque provisto de un extraño tono», dice: «¡Sea bienvenido a mi morada! ¡Entre en el castillo por su propia voluntad! Entre sin temor y deje aquí parte de la felicidad que lleva consigo. Sí, soy el conde Drácula, y le doy la bienvenida a mi casa, señor Harker».

Y leyó esas palabras y es como si se las dijesen a él.

Y sintió que había llegado al sitio que debía llegar, que lo estaba esperando y del que ya nunca saldría.

Y, recorriendo el castillo junto a Harker, la sorpresa de que haya allí una muy bien provista biblioteca. Sí: Drácula lee mucho y a él no le extraña que los vampiros lean. Porque ya lo dijo y lo volverá a decir: leer y escribir tiene algo de vampírico. Sangre o tinta, da igual; y muchos años después verá otra película con vampiros cansados de serlo pero poseedores del envidiable don de agotar libros en cuestión de minutos. Vampiros que leen pasando las yemas de sus dedos por las páginas, como si las acariciaran, veloces, en una especie de braille que, a no olvidarlo, antes se llamó «écriture nocturne» y fue creado con fines militares a pedido de Napoleón Bonaparte para que sus tropas pudiesen decodificar códigos de batalla a oscuras y en la profundidad de sus trincheras como tumbas.

Y entonces él imaginará a los vampiros confinados en la tregua de sus ataúdes, en los largos días de verano, yaciendo allí como si estuviesen durmiendo dentro de árboles. Leyendo en sombras cómo Drácula le comenta a Harker: «Me alegro de que haya entrado usted en esta biblioteca, ya que estoy convencido de que aquí hallará cosas muy interesantes. Esos libros siempre han sido para mí amigos preciados». Y luego Drácula se refería a la propiedad que acaba

de adquirir en las afueras de Londres como si ya la extrañase, como si fuese su nuevo palacio de la memoria a decorar: «Me encanta que sea grande y antigua. Yo también pertenezco a una familia muy antigua, y me moriría muy pronto si me viese obligado a residir en una mansión moderna. Una casa no se torna habitable en un solo día... y un siglo se compone de muchos días y años... En lo que a mí concierne, no busco ni la alegría ni la diversión, y menos aún la felicidad que obtienen los jóvenes por un bello día de sol y el murmullo del agua. ¡Ah, ya no soy joven! Mi corazón, que ha pasado muchos años llorando a los muertos, ya no se siente atraído por el placer. Por otra parte, los muros de mi castillo se desmoronan, hay muchas sombras y el viento helado se cuele por sus almenas y los resquicios de puertas y ventanas. Me gustan las sombras y la oscuridad, y nada me complace tanto como estar a solas con mis pensamientos».

Y él leyó todo eso —lo recuerda como si fuese ahora, como si lo relejera— en un tren de los que ya no existen. Un tren que pasa y que era parte del pasado. Un tren donde no resonaban los teléfonos portátiles (y donde aún no había que pagar un extra para acceder al santuario del «vagón silencio») como si fuesen murciélagos mordiendo orejas y donde, en cambio, son muchos los que conversan entre ellos en voz baja o duermen o leen. Un tren en el que muchos de sus pasajeros parecían vestidos con las telas de esa ya en desuso expresión: parecen «vestidos de domingo» por los días en que el domingo aún era un día importante y diferente a los demás y cuando viajar era un acontecimiento poco común. Cuando viajar era una fiesta en la que se agudizaban los sentidos como se sacaba punta a un lápiz con el que escribir todo lo que sucede o deja de suceder en un viaje, en un tren.

Un tren rumbo al sur, a sus vacaciones, lejos de sus padres de costumbres vampíricas (duermen de día, festejan de noche) donde lo esperan los vientos sin límites, los aullidos de lobos (marinos) junto al mar y a los acantilados y las misas de sus abuelos y, sí, Canciones Tristes bien podría ser el escenario perfecto para «una de terror». Y él entonces pensando en que el Jesucristo de las misas a las que los arrastraban a Penélope y a él sus abuelos era, a su manera, un vampiro: un no muerto inmortal y un espíritu santo que venía y moría y volvía de la muerte para poseer a todos diciéndoles que beban de su sangre.

Pero, también —y ya razonando como el escritor que alguna vez será, como el nextcritor que ya es—, maravillándose y diciéndose que, a lo largo de toda la novela, Bram Stoker se las arreglaba para provocar terror manteniendo al agente de este terror, al sangriento y sanguíneo Conde en cuestión, lejos de la vista del lector durante la mayor parte de la trama. Como Dios en el Antiguo Testamento, el Conde aparecía durante los primeros cuatro capítulos del libro, en el diario de Jonathan Harker, para desaparecer casi por completo durante las siguientes trescientas páginas y volver a ser visible en apenas seis breves oportunidades hasta su final, en un paso entre los Cárpatos, al final del libro. Y nunca hablaba en persona y de viva voz sino a través de los oídos de quienes lo escuchaban y no podían dejar de transcribirlo y describirlo y de escribirlo como no

del todo confiables pero sí muy dedicados narradores. Tan excitados. Tan entregados. Tan, a su manera, felices. Como si fuesen apóstoles y evangelistas. Porque de acuerdo: el vampiro bebía la sangre de sus perseguidores pero, también y a cambio, les da una transfusión de vida y pasión como jamás tuvieron o sintieron. Les da una razón de vivir y, también, de escribir. Porque de pronto, en *Drácula*, sí, todos eran escritores. Así, Drácula los convertía primero en lectores de su sobrenatural persona para que luego lo redactasen en largas parrafadas de diarios íntimos y en cartas de prosa casi histérica en su adoración por aquello a lo que más se temía. El verdadero y admirable logro de Stoker —quien no fue un gran escritor; pero sí fue genial en su libro más justamente célebre— es ese *trompe-l'oeil* sediento de vida ajena, omnipresente y, sin embargo, casi invisible. Drácula es, sí, una *peripeteia*. Una sombra transformadora del paisaje y de quienes lo habitan a la que —cuando ya es demasiado tarde para denunciarla a las autoridades— sólo puede y vale describírsele como lo que es casi sin ser: como una sombra dentro de una sombra dentro de una sombra.

Y entonces, Tío Hey Walrus le jugará a él la más pesada de las bromas en lo que hace a Drácula y a su obsesión con el libro. Y él llegará a escribir un prólogo a la novela de Stoker en los tiempos en que escribía prólogos con una compulsión casi evangélica y hasta escribirá un cuento acerca de todo eso.

(Y así escribió él sobre la mala pasada y broma pesada que le jugó Tío Hey Walrus: «Algo muy parecido fue lo que descubrió a la mañana siguiente en su propio cuello el hijo que cuando fuera grande quería ser escritor. Se despertó y ahí, bajo una torpe venda, estaba la inconfundible mordida del muerto vivo, el principio del fin. Una herida que pronto [otra vez las palabras del doctor Seward, página 223 de la primera versión completa de *Drácula*] tendría “los bordes sumamente blancos y tumefactos”... El hijo que cuando fuera grande quería ser escritor decidió no bañarse ese día y esconderle la verdad al mundo. Buscó una camisa de cuello alto y se sentó sin decir palabra frente a las sonrisas de su familia. “Hoy estás un poco pálido...”, le dijo su tío mientras mordía una tostada...

»No fue antes del mediodía cuando el hijo que cuando fuera grande quería ser escritor se atrevió a inspeccionar la herida una vez más. Cerró la puerta del baño con llave, abrió el cuello de su camisa frente al espejo que aún le regalaba el reflejo de su rostro pero que no tardaría en negárselo cuando fuera un vampiro, cuando se hubiera completado la transformación en un nosferatu con todo el tiempo del universo para escribir novelas. Apretó un dedo contra una de las punciones y le sorprendió no sentir dolor alguno. Se llevó el dedo a la nariz y más le sorprendió descubrir que la herida tenía un olor conocido. Se llevó entonces el dedo a la boca y, sí, era pintura... Se lavó el cuello con una rara mezcla de furia y alivio mientras escuchaba, afuera, al auto de su tío arrancar y perderse a toda velocidad por las calles de Canciones Tristes».)

Pero antes de llegar a eso Tío Hey Walrus le avisa de que ya falta poco para llegar a Canciones

Tristes; pero a él le falta tanto por leer y cierra el libro en el momento en que Harker escribe las últimas líneas de su *journal* castillesco y transilvano y se dispone a intentar la fuga que intuye más suicida que exitosa: «Trataré de deslizarme por el muro, hasta donde no me he atrevido jamás, y cogeré algunas monedas de oro... que más adelante podrán servirme. Es absolutamente preciso que abandone este lugar espantoso. Entonces, ¡regresaré junto a los míos! El primer tren, el más rápido, me conducirá velozmente lejos de este sitio maldito, lejos de esta tierra siniestra, donde el demonio y sus criaturas viven como si fuesen de este mundo. Felizmente, la misericordia de Dios es preferible a la muerte bajo los colmillos de esos monstruos, y el precipicio es alto y escarpado. Allá abajo, un hombre puede dormir... como un hombre. ¡Adiós a todos! ¡Adiós, Mina!».

Y a él nada le interesa menos que despedirse.

O volver junto a «los suyos».

Él quiere seguir allí, viajando.

Harker regresará a Transilvania junto a sus amigos, tras los pasos del Conde cada vez más asustado por esta banda de obsesos que no le dan un respiro aunque él ya no respire exactamente.

Y con ellos también viajará él.

Y, ahí, el final de *Drácula* y el fin de Drácula. No es una mala conclusión, pero sí se le hizo un desenlace un tanto decepcionante. Apenas un puñado de líneas en las que el Conde es fulminado de una puñalada y decapitado de un golpe de machete. Su cuerpo se convierte en polvo y el sol se pone e ilumina las ruinas del castillo transilvano (con los años se enterará de que en la primera versión del manuscrito, mucho más operística, con el último aliento del vampiro, el castillo se derrumbaba en un cataclismo entre agónico y extático, demostrando que propietario y propiedad —y *Drácula* es también una gran novela inmobiliaria— estaban unidos hasta que la muerte los separase; pero los editores le dijeron a Stoker que quitase toda esa parte para no complicar así a una posible secuela). Luego, lo único que se añade es una nota final en la que Jonathan Harker informa del nacimiento de su hijo, de los respectivos matrimonios de Seward y de Holmwood. Y final feliz, o eso se supone. Pero, sospecha él, todos han sido de algún modo vampirizados y en las noches de luna llena no podrán sino recordar y añorar cuando y cuanto más vivos estaban y cuando lo que los despertaba era algo mucho más grandioso pero menos molesto que el llanto de un bebé que le chupaba la leche a su madre y la paciencia a su padre: cuando vivía Drácula, cuando —como él entonces, recuerda ahora— tenía todo el viaje por delante y todas las puertas por abrir para que primero entrase el vampiro y después, enseguida, salir a jugar.

Ya no.

Ya nunca.

Ahora —casi llegando a destino— el viaje sólo puede recordarse.

Y él volvería a releer *Drácula* muchas veces.

Una de ellas no hace mucho —imaginándose como si se viese desde fuera, como los

perseguidores de la novela imaginaban a su perseguido perseguidor—, metido en esa supercama de la que ya casi no salía y de la que finalmente se levantó para huir como un vampiro perseguido por sanguinarios e ignorantes aldeanos que consideraban llegado el momento histórico de independizarse de él. Y entonces recordando que el propio Stoker no salió de su camita, aquejado por una misteriosa enfermedad, hasta sus siete años de edad (la edad en la que él leyó *Drácula* por primera vez), evocando que «en mi infancia nunca supe lo que era estar de pie». Y que Stoker dio a luz a su criatura de la noche entre sueños luego de una indigesta cena con cangrejos fritos y tal vez mutantes y radiactivos (aunque hay biógrafos que aseguran que Stoker se inventó esto último, porque deseaba parecerse a Robert Louis Stevenson creando a su Dr. Jekyll/Mr. Hyde durante una pesadilla).

En cualquier caso, cuando a él ya no le quedó droga por consumir o método por aplicar para volver a encender los motores de la escritura, llegó incluso a lo de probar lo del exceso de cangrejos fritos en homenaje a una de sus primeras grandes lecturas y lo único que consiguió fue vomitar a lo largo y ancho de una noche interminable.

Y, de nuevo, cada vez que volvía a abrir esa novela, buscaba y encontraba ese momento clave, ahí. Van Helsing instruyendo a los suyos en cuanto a que «Cuando ha encontrado el camino, Drácula puede entrar o salir de cualquier lugar, por más pequeño que sea o más cerrado que parezca. Y éste es un poder nada despreciable, en un mundo en el que tantos lugares están cerrados. Pero escúchenme hasta el final. Puede hacer todas estas cosas, pero no es libre. No, es un prisionero, como el esclavo de una galera, como el recluso en su celda. No puede ir a cualquier lugar donde se le ocurra. Pese a ser un ente antinatural, debe obedecer algunas de las leyes de la naturaleza. Por qué, no lo sabemos. No puede entrar en ningún lugar por primera vez a menos que haya alguien de la casa que lo invite a hacerlo; después de esto, sin embargo, puede entrar tantas veces como se le ocurra».

Eso es todo y tal vez eso y esto era y es la literatura.

La literatura como ese vampiro al que —encandilados por las posibilidades de su poder— se le abre la puerta y se lo invita a pasar sospechando que a partir de entonces será imposible contenerlo.

La literatura como ese vampiro capaz de convertirse en cualquier cosa: en lobo, en murciélago, en sólido jirón de niebla bailando y, ah, es tan engañosamente fácil y gratificante entregarse a la danza que enseña.

La literatura como ese vampiro y llave capaz de entrar y salir de cualquier lugar «por más pequeño que sea, por más cerrado que parezca».

La literatura como ese vampiro al que se hospedaba para que contase su historia con el implícito compromiso de volver a contarla algún día a otros que no la conozcan y para así —una y otra vez, en versiones más o menos completas— sobrevivir a los rigores de su tiempo y al espanto

de su maldición.

La literatura como ese vampiro que exigía sangre para después, si se era digno de ella, devolverla en los labios de quien la donó desde un tajo en su propio pecho. Y así —si había suerte o se hacía justicia— conseguir volverse inmortal. Y poder convertirse en cualquier cosa. Poder cruzar toda entrada sabiendo que una parte se quedará allí, dentro del libro, por toda la eternidad, por el tiempo que se siga contando esa historia que ahora, por el simple acto y la compleja ciencia de haberla leído, era también la propia historia.

Y escoger allí y de ella las partes favoritas a recordar para siempre. Saltar de una en otra sintiéndolas inolvidables mientras algunas se olvidan, se convierten en zonas blancas y desérticas que pueden ocupar minutos o siglos, nombres o rostros, hechos o deshechos. Todas esas partes a las que, a la hora de recontarlas, no se las considera importantes y se las omite con un «y entonces no me acuerdo muy bien de qué sucede». Partes que, aun así, como trabajadores invisibles en la sala de máquinas en el sótano del palacio de la memoria, continúan sucediendo para que así pueda suceder aquello que jamás podrá olvidarse, como esos recuerdos saltarines y esas elipsis inolvidables aunque no se las vea y lea.

EL FINO ARTE DE OMITIR ALGO

Recuerda que «elipsis», de pronto, se convierte en una de *esas* palabras. En una palabra *importante* para él. Como «epifanía». Como esas palabras antiguas que suenan, todas, a nombres —como Anomalía, como Serendipia— de chicas muy guapas y muy misteriosas como alguna vez lo fueron las vampiresas de Coliseum.

Busca y encuentra que *elipsis* es una figura retórica cuyo sonido y letras provienen del griego (ἔλλειψις, *élleipsis*) y que equivale a omitir o a dejar de contar algo pero que, aun así, ese algo ausente se intuye, está ahí, aunque no se lo vea o se lo mencione. Puede tratarse de un hecho, de una persona, o hasta de millones de años; como en ese segundo donde él es por primera vez consciente de la potencia invisible pero descomunal de la elipsis: en *2001: A Space Odyssey* un primate arroja un hueso al aire y el hueso se convierte en un vehículo espacial orbitando alrededor de la Tierra (y luego, cerca del final de la película, el astronauta Dave Bowman envejeciendo en una serie de planos encadenados hasta su muerte y transmutación cósmica). Y —de nuevo, no algo sino alguien arrojado al aire— el padre de Vladimir Nabokov, en *Speak, Memory*, vivado y elevado a las alturas por mujiks agradecidos por algún favor del patronal *barin*. El padre de Nabokov lanzado hacia arriba y apareciendo y desapareciendo en el marco de la ventana y contemplado por su pequeño hijo. El hombre subiendo y bajando, en un «pasmoso ejemplo de levitación», una y otra vez, con las manos cruzadas sobre su pecho hasta que, de pronto, ya no estaba vivo y es un muerto, «en medio del mar de luces, en el abierto ataúd» rodeado por «los cirios que sostienen las manos de los mortales». Y de las llamas se viene y a la llama se vuelve. Y, enseguida, otra: T. E. Lawrence soplando ese fósforo para encender un amanecer en *Lawrence of Arabia*. Pero, a su manera, el personaje de Drácula *también* es una especie de elipsis omnipresente en la novela *Drácula*.

Y con el tiempo se entera de que la elipsis no está sola cuando se trata de omitir. Están también el *asíndeton* (que evita las conjunciones y nexos dentro de una enumeración); el *zeugma* (que utiliza una sola vez una palabra común para varias unidades análogas de una oración), la *paralipsis* (que consiste en declarar que se omite o pasa por alto algo, cuando de hecho se aprovecha la ocasión para llamar la atención sobre ello), la *silepsis* (un caso extremo de *zeugma*, consistiendo en la omisión de un elemento que rige unidades diversas, semántica o sintácticamente), la *braquiología* (el empleo de una expresión corta y simple equivalente a una más larga y compleja), y la reticencia o *aposiopesis* (que se usa para dejar incompleta una frase, ejemplo: «Si yo escribiese...»).

Así él —quien en ocasiones se siente el Rey de la Elipsis y en otras el Esclavo de la Elipsis— ha aprendido la definición y uso de todos estos términos. Porque su vida entera y su obra al completo (desde aquella playa donde casi se ahoga para dar un salto en el tiempo y, por unos minutos, poder leer y escribir sin que nadie se lo hubiese enseñado aún y luego, un salto aún más largo, al imaginar a una joven pareja cámara en mano y en esa misma playa intentando aclarar el misterio de su obra y de su vida) están marcadas por la presencia constante de la omisión permanente: por ese espacio en blanco oscurísimo, por esa noche terrible que empezó durante su infancia y que, como si fuese un eclipse en cámara lenta, aún no termina.

La elipsis como una de esas líneas puntuadas en las que falta una palabra para que la frase adquiriera sentido.

O como los cortes en las películas por la censura de la dictadura militar.

O como la última opción en un test *multiple choice* siendo ésta:

X. X

Siendo X la letra en la que se posa aquella noche que recuerda durante esta noche. Esa noche que ya no anochece pero que es como si volviese con cada anochecer a partir de entonces: una noche vampira.

Así que ahora él arroja páginas al fuego —las páginas de esa novela a la que finalmente ha leído elípticamente— como si fuesen huesos al aire.

Y se acuerda de un cartel en una ciudad que anunciaba «De Ciudad Lineal a Plaza Elíptica en 11 minutos»; y de entonces haber pensado: «Ah, tal vez yo debería vivir aquí. Tal vez en este sitio se solucionarían todos mis problemas de estilo. Pero haciendo el trayecto de vuelta. Marcha atrás. Como Mr. Trip».

Y se acuerda también de que, luego de tantos años de esperar a que sucediese, neó por primera vez en la capital de su hoy inexistente país de origen, y se puso de moda una canción con el proustiano título de «Las intermitencias del corazón», y él escribió o leyó (daba igual; la lectura y la escritura eran las orillas opuestas pero complementarias de una elipsis que era como un río que fluye) acerca de una nena muy pero muy fea que soñaba con encontrar pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas y sobre una chica muy pero muy hermosa que se dejaba caer en una y en otra y en otra y en otra piscina.

Y que todo eso sucedía o parecía suceder —en una lineal elipsis en reversa— mientras él cerraba los ojos para no acordarse de cómo era eso de poder dormir y para recordar ese día en que casi se ahogó y de aquella noche en la que sus padres desaparecieron como por arte de la más negra de las magias.

Y para acunarlo para soñar con un pasado (la elipsis no era el idioma pero sí tenía el fraseo y

la dicción de los sueños) en el que aún se le ocurrían cosas como las que siguen, cosas como las que lo siguen a él.

Y que las ponía por escrito como si se las dictase una voz desde el futuro ordenándole destruir el mundo entero y acelerando todas y cada una de sus partículas para —interconectando células— reducirlo a fragmentos, a instantes, a momentos, a piezas sueltas, a manchas abstractas que alguna vez fueron figurativas y que, por eso, siempre recordaban algo y a algo.

RORSCHACH: UNA INTERPRETACIÓN

Recuerda que alguna vez pensó en si la práctica del muy teórico Test de Rorschach no sería un sistema de recapturar memorias limitando directamente con la parte inventada y la parte soñada. Una de esas pequeñas repúblicas casi invisibles y elípticas pero lineales en un mapa y cuya única función era la de ser limítrofe con grandes naciones a la vista de todos. Una especie de *multiple choice* con infinidad de posibilidades donde todas las calificaciones no eran exactamente sobresalientes o insuficientes. Una ciencia inexacta, que son las ciencias que a él más le gustan e interesan y que, finalmente, comprende o cree comprender. O que quiere comprender.

El Test de Rorschach como variación adulta y patológica de aquellos tormentos interrogativos como «Veo-veo. ¿Qué ves?» o «La Buena Pipa» de su infancia. Y lo que se veía en este test compuesto por diez láminas son manchas que, se suponía, podían evocar automáticamente murciélagos o mariposas, dos payasos o un animal de cuatro patas, piel o alfombra, gato o perro o gorila, orugas o arañas, una mujer sin cabeza y dos mujeres con pechos prominentes, órganos sexuales o flores en flor, o un escudo de armas de esos que predicen el hacer la guerra y no el amor. Y que podían significar y equivaler a tantas cosas a interpretar como por ejemplo —y como aseguraban en los inicios del tarjeteo— tendencias homosexuales latentes o la semilla de psicosis lista para brotar. El test en cuestión hoy por hoy era considerado una de las formas más graciosas de la pseudociencia; pero se utilizó en los interrogatorios de los juicios de Nüremberg y seguía siendo consultado en algunos países a la hora del interrogatorio del criminal interesante (así se lo contó General Electric, aquel vecino de asiento en aquel avión, aquel *spook* retirado pero siempre en alerta de The Company) o para los castings de posibles parejas en agencias matrimoniales.

Y el test había sido diseñado —a partir de un popular juego de salón decimonónico— por un tal Hermann Rorschach en 1921.

Sí, más de esos datos que él había ido almacenando a modo de capas y capas de pintura para disimular la metástasis de esa otra mancha, mancha de humedad (manchas que siempre recuerdan al rostro de alguien a quien se ha intentado tachar en vano) en las paredes de su historia, en el palacio de su memoria.

Así, foto de Rorschach con aire de galán de Hollywood, apodado Klecks (Mancha) por sus amigos, buen dibujante y con una infancia de esas que dan ganas de crecer lo más rápido que se pueda.

Y en algún momento Rorschach se fue a Alemania, frecuentó a Jung, y murió a los treinta y siete años, en 1922, consecuencia de una peritonitis.

Y en los lisérgicos años '60s el test se volvió aún más popular como variante del Tarot o del I Ching o del rúnico y tolkienístico Silmarillion a consultar masticando cebollas de vidrio entre nieblas púrpuras a las puertas del amanecer a finales de la Era de Acuario y...

Ahora él miraba una de esas tarjetas y se preguntaba a sí mismo a qué le recordaban esas espirales de tinta y se respondía: a cómo lucirían —de contemplarlos con los ojos cerrados y mirando fijo una Dreamachine— los hadrones en el momento de colisionar dentro de un acelerador de partículas segundos antes del fin de todas las cosas de este mundo tal como se las conoce hasta ahora, hasta ahorita, hasta ahoritita mismitito.

EN PARTICULAR

Recuerda que entonces él siguió las absurdas instrucciones de aquel hombre al que, en una terraza de Montreux, le había pagado varios bullshots. Ese hombre le había contado algo increíble pero en lo que valía la pena creer: que, de niño, había conocido a Vladimir Nabokov. Y que había sido así porque su padre —alguna vez agente del FBI, y recuerda que General Electric le contó o le contaría algo al respecto en un avión que pasó o en un avión que pasaría— se había obsesionado con el escritor y lo había seguido hasta allí y...

Así que él lo escuchó con mucha atención y tomó nota y pagó la cuenta y tomó por asalto el acelerador de partículas del CERN. Y mantuvo a un científico de primera/tercera fila como rehén. Y le comentó su gran y definitivo plan con esa compulsión inexplicable y exhaustiva a la hora de revelar sus planes que suelen tener todos los villanos a los que se enfrenta un James Bond a quien, en esa infaltable larga escena en cada una de sus películas (nunca había leído sus novelas, pero sospechaba que allí las cosas se hacían de otra manera, como en ese país extranjero que era el pasado) se suponía entonces vencido, pero en realidad escuchando muy atentamente para así poder desactivar todo más rápido en la siguiente escena y a último momento, en el último segundo de esa cuenta regresiva que siempre contaba algún panel de controles listo para abortar el estallido.

Entonces él anunció al científico —y, enseguida, al mundo todo a través de las cámaras de seguridad— que, imposibilitado de escribir e ignorado por todos, iba a centrifugarse y ser parte del todo para estar en todas partes y reescribir al universo a su imagen y semejanza yendo y viniendo a voluntad a través del tiempo. (Y se acordó de ese cómic tan justamente venerado en su hoy inexistente país de origen: nevadas mortales, invasores líricos e interplanetarios enternecidos por la forma de un terrena cafetera y, sobre el final, el héroe —un tal Juan Salvo, otro cronoviajero como Billy Pilgrim— diciendo «Que salga lo que salga». Y presionando un botón y tirando de palancas y cruzando épocas para acabar escuchando a un último alien de su especie exclamando un «¡Qué importa la destrucción de todo un planeta, el aniquilamiento de toda una especie! Lo que importa es la supervivencia del espíritu».) Él iba a ser un escrinauta, sí. Iba a ser —CERN o no CERN, ja ja ¿ja?— un creador «de verdad». Él iba a dictar tramas y manejar multitudes como si se tratasen de sus criaturas. Pero sus visiones y audiciones no serían tan obvias y vulgares como —se leía en esas viñetas cuadradas y rectangulares— «el fragoroso avanzar de dos cañones por una calle de piedra» o «la cabeza espantosa de un dinosaurio gritando de terror» o «el tremendo estampido de un supercohetes al despegar». No. Él no iba a reacomodarse a la

Historia universal sino que iba a reordenarla como vida privada y suya. Los días históricos públicos de aquí en más serían los más importantes de su historia privada. Iba a reescribir todo lo sucedido como sólo le sucedió a él. Iba a volver a escribir con tinta de hadrones sobre el Big Sky de su escritorio. Iba a interconectar sus células con las moléculas del juguete de hojalata que llevaba en el bolsillo de su abrigo. Sí, iba a fundirse en comunión interdimensional con su fiel compañero de tantos años Mr. Trip, hasta ser uno y retornar a este plano de existencia como un divino gigante a cuerda llevando su maleta, marcha atrás pero sin nadie ni nada que lo detenga, como esos misiles atómicos a ser neutralizados por aquel Star-Child volviendo a casa para ponerla en orden. Iba a ser un dios vengativo que no iba a dejar de crear y no se tomaría libre el séptimo día.

Y así fue y así lo hizo y el científico lo dejó hablar como quien soportaba el arrebatado de un niño maleducado, lo miró en silencio con más pesar que temor, y finalmente le dijo que estaba equivocado. Muy. Le informó de que lo que pretendía era imposible insinuando que, tal vez, él había leído demasiados cómics o visto muchas películas de ciencia-ficción clase B durante su infancia. Le explicó que «las cosas no funcionan de ese modo». Y que lo que pretendía llevar a cabo no sólo no conseguiría sus objetivos de dominación total y mesiánica sino que, además, sería muy peligroso para su propia salud.

Lo que dijo el científico también había sido captado por las cámaras de seguridad (era lo único que él optaba por recordar, habiendo editado y extirpado de su memoria, por vergüenza, su participación en la escena) y emitido en vivo y en directo a la población preocupada por la creación accidental pero a propósito de un agujero negro que se tragase todo.

Y lo que el científico le dijo fue lo siguiente:

«No me parece muy recomendable lo que intenta hacer, amigo... No hay, afortunadamente, demasiados antecedentes en cuanto a los efectos de lo que usted se propone... Pero sí puedo advertirle de que, en 1978, una partícula acelerada por el U-70 ruso golpeó en la nuca a un tal Anatoli Bugorski. Recuerdo su nombre porque por aquí utilizamos mucho la expresión “Ten cuidado: no vayas a hacer un Bugorski” y porque ésa es su foto colgada en la pared, ahí, lo tenemos para tener siempre presente lo que le sucedió. A Bugorski la molécula le salió por su nariz. El hombre dijo ver un flash de luz “tan brillante como mil soles” o algo así. De inmediato Bugorski fue examinado por médicos que pensaron que moriría casi en el acto. Pero no. Apenas algo de parálisis facial, pequeños brotes epilépticos, y niveles de radiación un poco altos. Ah: y un pequeño orificio atravesando su cabeza. Pero, atención, aquella máquina contaba con menos del 1 % de la potencia de la que tenemos aquí... En resumen: mayor radiación (y tenga en cuenta que eso fue lo que finalmente mató a Bugorski) que envenenará todo su cuerpo y su visión registrando sólo el color malva, consecuencia de la radiactividad afectando el fluido ocular. Y náuseas y el número de glóbulos blancos descendiendo hasta casi cero y desactivación absoluta

del sistema inmunológico. El pronóstico es el de una supervivencia de entre cuatro y ocho semanas bajo circunstancias muy desagradables. Por lo que más que sentirse como Dios usted se sentirá como el demonio, amigo».

Él escuchó todo eso y sólo pensó en que el color *mauve* era el favorito —y era también la palabra favorita— de Nabokov. Y que su mención/aparición en lo que le comunicaba el científico no podía sino ser una señal de seguir adelante, de ganar el Juicio Final.

Minutos después, él fue reducido a patadas por las fuerzas del orden y encerrado en un calabozo no muy diferente a una habitación de un hotel cuatro estrellas (del que lo sacó IKEA pagando su fianza); el científico recibió una oferta de un canal de cable norteamericano para conducir su propio programa de documentales científicos; y el mundo entero respiró aliviado y envió tweets con pulgares en alto y aplausos y emoticonos y corazones y emojis de rostros sonrientes.

Y paradoja e ironía: la transmisión en todos los canales de televisión de su arranque mesiánico lo convirtió a él —por un rato— en trending topic. Hubo un sketch de *Saturday Night Live* (el segmento no era muy bueno; pero no pudo evitar el sentirse orgulloso a pesar de todo de que, coincidiendo con que esa semana era *host* del show, Bill Murray hubiese sido el encargado de interpretarlo a él). Y, por supuesto, enseguida, lo suyo generó una tan intensa como breve moda de utilizar laboratorios top-secret para bromas apocalípticas a ser grabadas y ascendidas a YouTube. Incluso *su* propio acelerador de partículas suizo al poco tiempo fue escenografía para video de un falso ritual satánico incluyendo sacrificio humano de una mujer apuñalada por un grupo de encapuchados en honor al Gran Viajero de Hojalata o algo así. Y las autoridades difundieron un comunicado/disculpa donde se especificaba que «recibimos cada año a miles de científicos y está claro que en esta ocasión unos pocos entre ellos llevaron demasiado lejos su particular sentido del humor inspirado por los recientes lamentables acontecimientos conocidos por todos y que tuvieron lugar en nuestras instalaciones». Él vio esos videos en internet y le asombró —tratándose de seres «fríos y calculadores»— el grado de ingenuidad y humor infantil demostrado por los involucrados. Túnicas rojas y máscaras con cuernos y cánticos ululantes y así confirmó lo que siempre había sospechado: las grandes mentes científicas del presente *también* se habían educado con películas clase B o Z durante sus muy fantasiosas infancias, y no podían ni querían olvidar todo eso que era lo que los había inspirado para descifrar los misterios insondables del universo.

(Y El Vivo Muerto —un artista multimediático o algo así, otro de los tantos conocidos suyos tanto más conocidos que él— había compaginado, antes de morir, una suerte de cortometraje/hiperactivo/performático con todo el videometraje que había producido la noticia. Allí, la idea era que —muy al estilo Philip K. Dick— él conseguía su cometido y se reescribía como un escritor sin padres desaparecidos ni hermana alucinada sino con hijo propio y felizmente casado y amigo de Enrique Vila-Matas y con una reputación literaria respetable y lectores no muy

numerosos pero sí fieles y de tanto en tanto merecedor de algún premio honesto y de prestigio: una buena y modesta vida que a él, al ver la película, le había parecido un tanto insuficiente para alguien todopoderoso y capaz de alterar destinos y así se lo había dicho a El Vivo Muerto: «Le falta ambición... Me falta ambición...», se quejó. Y entonces El Vivo Muerto pareció fluctuar y disolverse y de pronto ya no estaba allí. Comprendió —de golpe y como si lo golpearan— que El Vivo Muerto no había estado nunca allí, a no ser como uno de esos posibles personajes que él alguna vez pensó en poner por escrito pero nunca lo hizo. Y que contaba cada vez con menos personas en su vida y cada vez con más personajes que él no había contado. Y que, como ya le había sucedido con otro de sus mentores paternos y fantasmales, con Eames «Chip» Chippendale, ahora eran ellos los que lo reescribían a él. Y en las noches más oscuras de los hoteles él, en ocasiones, temblaba preguntándose si tal vez Ella no sería también nada más que eso: otra construcción edificada sobre las arenas movedizas de su imposibilidad de escribir, otro fragmentario collage de partes sueltas muriéndose por vivir como un todo completo.)

Y —después de todo El Incidente con el acelerador de partículas— hasta pareció posible el que alguno de sus libros vendiera algún ejemplar extra y se considerase la posibilidad de reeditar algunos de sus títulos en colección propia y con su nombre. Un revival, un redescubrimiento, esas cosas que le gustaban tanto a editores y a periodistas.

Y él, impulsado por la onda expansiva y residual de todo eso, había llegado a escribir *La Historia Inventada* como si lo hubiese escrito otro, ese otro él.

Y eso fue todo.

Luego volvió a seguir sin escribir. Y sentir cada vez más eso que sentían los que ya no escriben pero que alguna vez escribieron. Lo mismo que, dicen, experimentan aquellos a los que les han amputado un brazo o una pierna: como si todavía estuviesen allí, como partes fantasmas de un cuerpo vivo todavía capacitados para agarrar o para patear algo o para rascarse la cabeza. Esa cabeza suya que ya había dejado de pensar en ciertas cosas salvo que lo que le había ocurrido en Suiza era algo digno de ser escrito pero, mejor, escrito por otro. Incluso por ese otro que alguna vez había sido y escrito tanto y sin aparente esfuerzo él mismo. Ese otro del que no quería acordarse pero que —en el acto mismo de intentar no recordarlo— no lo pudiese olvidar aunque, cada vez más seguido, sintiese que su *mind is going*.

INTERMEDIOS Y EXTERMEDIO

Recuerda que la última vez que vuelve a volver a ver *2001: A Space Odyssey* —en pantalla grande, como nació para ser vista esa película— lo hace acompañado de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado.

Ya la han visto juntos —varias veces— en televisores de diferentes tamaños.

Y han conversado mucho acerca del film y de sus varias pero todas posibles interpretaciones.

Le ha contado lo que dijo Stanley Kubrick cuando, en el momento del estreno, los periodistas le pedían explicaciones: «¿Cuánto apreciaríamos *La Gioconda* hoy en día si Leonardo hubiese escrito en el reverso del lienzo: “Esta mujer sonríe levemente porque tiene los dientes podridos” o “porque esconde un secreto a su amante”? Anularía la apreciación del que la observa y lo encadenaría a una “realidad” distinta a la suya. No quiero que esto ocurra con mi *2001*».

Pero a Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado nada le parece «críptico» o «difuso» en la película. Todo lo contrario. La trama se le hace de una claridad transparente.

«El monolito aparece una y otra vez en cada ocasión en que el hombre da uno de esos pequeños pasos para el universo pero grandes saltos para la humanidad... El descubrimiento del uso de herramientas y el erguirse sobre sus dos piernas, el hallazgo de pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas y, finalmente, la evolución del ser humano», le explica con esa voz con la que, cree, imita a HAL 9000.

Pero ésta es la primera vez que Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado va a verla en gran pantalla y copia de 70mm restaurada a partir de negativos originales y, también, la primera vez que él la verá así desde el estreno de la película y de su propio estreno con la película, en 1968.

La película había vuelto a los cines por un par de semanas para conmemorar sus cincuenta años de flotar en el espacio. Y todo estaba en su sitio y, sí, él se acordaba de todo. *2001: A Space Odyssey* era una película que se sabía de memoria porque su memoria sabía que esa película era parte importante de su vida.

Aun así, la sorpresa de que —en el cine— la película tuviese intermedio. No se acordaba de eso y eso no aparecía delimitado en las sucesivas copias de VHS y de DVD en las que había vuelto a verla.

El intermedio —que ya aparecía como concepto/idea en las primeras representaciones de las obras de Shakespeare, en los clásicos del teatro kabuki en los que el intermedio podía durar hasta una hora— era, se suponía, descanso no para los personajes sino para los espectadores. Pero él

no lo tenía tan claro. Él podía adivinarlos a todos ahí: detrás de telones o de pantallas espiando a la audiencia y jugando con la posibilidad de cambios en la trama.

El intermedio era esa forma de elipsis desde donde se volvía de donde se estaba por unos minutos para, enseguida (luego de un paso por los baños para hacer allí tantas cosas que iban de lo fisiológico a lo químico, o de una escala al kiosco de golosinas o besarse y meterse mano como poseídos sin dejar los asientos), volver a estar allí. El intermedio era esa zona fantasma — inventiva y soñadora y a recordar— en la que el espectador era, de alguna manera, parte del reparto de la película.

Así, él, cuando era niño, rara vez se levantaba para *usar* el intermedio. Y prefería permanecer con los ojos cerrados para que la luz de la sala no lo distrajera de la oscuridad de la que venía y a la que volvería enseguida. El intermedio era para él algo parecido a cuando, en el medio de la noche, salía de un sueño para volver a dormirse luego de unos minutos y —sorpresa o no tanto— el sueño interrumpido continuase en el punto exacto en el que ese sueño había sido despertado para que, a la mañana siguiente, él apenas recordase fragmentos, como si se hubiese tratado de los avances de una película retrocedida para siempre.

Se acordaba, sí, de que durante su infancia y juventud varias de sus películas favoritas (o muchas de esas películas que todos volvían a ver una y otra vez tal vez para, sin saberlo, disfrutar de sus pausas como partes clave de las historias que contaban) incluían intermedios.

No estaba seguro (creía que sí) de si *Les Aventuriers* incluía intermedio. Pero sí había intermedio en *Lawrence of Arabia* (que, además, había traído esa novedad de empezar por el final, empezar con la muerte del protagonista, como le había sucedido a él al nacer), *Fantasia*, *Gone with the Wind*, *Doctor Zhivago*, *Around the World in 80 Days*, *The Ten Commandments*, *My Fair Lady*, *The Sound of Music*, *The Fiddler on the Roof*, *Chitty Chitty Bang Bang* y, años después, *Barry Lyndon* y *Once Upon a Time in America*. (¿Tendría originalmente intermedio *It's a Wonderful Life* —otra de sus favoritas y a la que siempre había considerado como un episodio anticipado y XXL de *The Twilight Zone*— cuando se la proyectaba en cines y no en televisores navideños para que él llorase año tras año viéndola? Podría jurar que sí. O, al menos, que así debería ser. Y que su intermedio debería clavarse en ese punto exacto en que concluye el largo flashback de lo que fue para que se iniciase esa terrible *pause* del nunca haber sido y alcanzar ese tan extático como ahora sí en verdad irreal fast-forward recuperando la felicidad de estar de vuelta corriendo por las calles de esa prisión privada y sin murallas de Bedford Falls. Esa ciudad que ya nunca dejaría salir a George Bailey obligándolo a cumplir allí cadena perpetua en libertad pero tras los amorosos barrotes de todos aquellos que lo habían salvado a último momento. Y no era un final feliz ese que piensa que, para funcionar aún mejor, debería no transcurrir el fatídico 24 de diciembre sino el 31 de diciembre, cuando y donde se promete todo aquello que jamás se cumplirá. No: quien tiene amigos no era el hombre más rico del mundo, quien tiene amigos era el

hombre más endeudado del mundo. Y él no tiene amigos.)

Y todas esas películas tenían el intermedio en el sitio justo, en el instante dramáticamente preciso en que se acababa un antes para que comenzase un después.

Pero el intermedio en *2001: A Space Odyssey* estaba en un sitio raro. Era más un exintermedio que un intermedio. Algo parecido a lo que sucedía en algunos libros cuando, de pronto, todo se detenía para que, en ese pequeño y último alto, se encontrase el impulso para alcanzar el *grand finale* (en cualquier caso E. M. Forster advertía y se quejaba en su *Aspects of the Novel* de que ninguna novela alcanzaba un final satisfactorio por una falla insalvable en sus engranajes: la vida siempre continuaba y las novelas no).

Y él se acordaba de esos dos momentos en Proust y en Vonnegut y en los que sus respectivos protagonistas —en *Le temps retrouvé* y en *Mother Night*— tropiezan con una baldosa irregular de camino a una fiesta de los príncipes de Guermantes o salen a caminar por New York. Y —más allá del tiempo transcurrido y del lugar lejano— ambos perciben entonces cómo todo se detiene para que, por fin, ellos puedan avanzar en una dirección precisa (rumbo al final de su vida a morir o al principio de la obra a escribir) luego de años de dar vueltas o de sentir que no tenían ningún motivo para dirigirse a ninguna parte.

El intermedio en *2001: A Space Odyssey* se proyectaba luego de esa escena en la que HAL 9000 —sin que Bowman y Poole se dieran cuenta de ello— leía los labios de los astronautas y se enteraba de que pensaban desconectarlo.

Entonces, pausa y continuación y pocos minutos después eso de «Open the pod bay doors, please, HAL. Open the pod bay doors, please, HAL. Hello, HAL, do you read me? Hello, HAL, do you read me? Do you read me, HAL? Do you read me, HAL? Hello, HAL, do you read me? Hello, HAL, do you read me? Do you read me, HAL?».

Y HAL respondiendo: «Affirmative, Dave. I read you».

Y entonces él pensando en ese *read* que una cosa era *leer* y otra muy diferente era *entender* u *obedecer*. De hecho, *leer* no es necesariamente *obedecer*, aunque se lo hiciese siguiendo el orden preestablecido de palabras y de oraciones y de frases y de capítulos. Leer era como respetar la programación pero, al poco tiempo, interpretándola a la manera de cada uno, afirmativamente.

Leer era desobedecer.

LLUVIA EN LAS LÁGRIMAS

Recuerda que la primera vez que salió de ver *2001: A Space Odyssey* llovía más que en la Biblia y que el mundo le pareció, de improviso, repleto de infinitas posibilidades.

Lo mismo le sucedió —volvió a sentir lo mismo— varios años más tarde, en 1982, al salir de otra de esas salas palaciegas e inmemoriales donde aún los teléfonos sonaban nada más que en las pantallas y no en los bolsillos o, peor aún, en las manos de los espectadores que se resistían a soltarlos siquiera por unos minutos, prefiriendo esa lucecita en sus pantallitas a ese espectacular resplandor de nova en la gran pantalla donde alguien levantaba el tubo y atendía llamada para recibir una noticia siempre importante: una noticia de vida o muerte o de vida y vida o de muerte o muerte. Recintos que en sus puertas aún avanzaban fotos de lo que se proyectaría adentro, como fragmentos, como partes de un posible collage, como pistas de una trama que se desconocía pero que se comenzaba a imaginar a partir de esas casi postales de ese sitio que aún no se conocía y que era la película completa. Cines como santuarios que ya casi no existían a no ser que se los preservase como catedrales nostálgicas de una época en que el cine era el rey de las pantallas gigantes y no había sido aún derrotado por pantallas cada vez más pequeñas y cortesanas e intrigantes.

Llovía otra vez y era otra película de ciencia-ficción proyectándose desde el año 2019 en el que todo transcurría.

Y era probablemente la película más lluviosa en la historia de la ciencia-ficción: *Blade Runner*, de Ridley Scott, basada libremente en una novela de uno/otro de sus autores favoritos, Philip K. Dick. La novela de Dick se titulaba *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, había sido publicada en 1968 y él la había leído no hacía mucho. La película no se parecía demasiado a la novela, no se parecía casi en nada. En realidad, la película (cuyos títulos de trabajo habían sido *Android* y *Dangerous Days*) le había robado su título definitivo a un *treatment* de William S. Burroughs para otra película basada en otra novela: *The Bladerunner* de Alan E. Nourse al que Burroughs, cortando y despegando y volviendo a pegar, había cambiado por el de *Blade Runner*. La novela de Nourse era un thriller que trataba sobre servicios médicos ilegales a ofrecerse en un futuro cercano (esterilización y eugenesia; dos cosas con las que él está cada vez más que de acuerdo, en este avión, teniendo en cuenta la decreciente calidad y hábitos del pasajero promedio). Burroughs no había dudado en añadirle a su versión (y él también apoyaba esta moción) un virus de diseño, una de las inconfundibles marca de su casa.

En las páginas de la novela de Dick todo lucía lento y doméstico y sórdido. No había grandeza.

No figuraban en esa novela ninguna de las muchas cosas increíbles que él acababa de ver en el cine. El año tampoco coincidía: en el libro era 1992 y la Tierra casi un baldío postatómico y de atmósfera polvorienta que había provocado migraciones estelares en masa y la extinción de todos los animales: su recuerdo ahora apenas sobreviviendo como robots de gran valor que determinaban el status social de sus dueños. Cuantos más y más grandes animales cibernéticos se poseía, más poderoso se era. También aparecían numerosos humanos que habían mutado para peor (con bajísimos coeficientes intelectuales) y una religión llamada mercerismo que predicaba el sufrimiento comunal a partir de la manipulación de «cajas empáticas» y cuyo mesías, Wilbur Mercer, ascendía por toda la eternidad una colina mientras era lapidado por masas rabiosas o, de nuevo, algo así (o tal vez no podía el ahora evitar el acercarse a Mercer a sí mismo, perseguido colina abajo). También había «órganos anímicos» que alteraban la conciencia y que tenían el efecto de producir unas ganas impostergables e incontenibles de ver la televisión «sin importar lo que se esté emitiendo». Y por ahí iba y venía un tipo llamado Rick Deckard con problemas matrimoniales y tantas ganas de adquirir algún animalito de esos y por eso se dedicaba a cazar, a cambio de dinero, a androides que se habían fugado de Marte. Androides (y no replicantes) creados por la Rosen Associates de Seattle (y no la Tyrrel Corporation de Los Ángeles) a los que se llamaba «andys». Y todo era feo y torpe y cansador. Y el replicante Roy Batty estaba casado y finalmente era acorralado y ejecutado por Deckard. Y su muerte era vulgar y nada emocionante. No había emocionantes últimas palabras, tan sólo un «gemido de angustia». Y en ninguna parte se oían esos teclados sintéticos y ese saxo sintetizado que él, recién salido de ese cine, no dejaba de escuchar todo el tiempo dentro de su cabeza mojada por la lluvia. Y nadie parecía tener ya problema alguno con la inquietud provocada por aquello conocido por los neosociólogos como el *uncanny valley*: ese desértico «valle inquietante» que tanto les costaba cruzar en el presente a los humanos (aunque ya se había superado la fecha alguna vez anticipatoria en la que transcurrían tanto la novela como la película) a la hora de relacionarse e interactuar con réplicas antropomórficas demasiado parecidas a ellos. Pero el problema central de ambas máquinas —por escrito o filmada— era el mismo: la obsolescencia programada. La fecha de vencimiento de un producto. El momento de expiración de un ser humano que sólo contaba con la ventaja o desventaja de no ser preciso y que, en el caso de los replicantes, llegaba puntual y no admitía postergaciones o arreglos. Todo estaba programado para romperse y dejar de funcionar y morir. A él le pasó con su vida como escritor, como escritor que ya no replica, como escritor. Lo mismo que les sucedía a tantos supuestos amores, que se supone son hasta que la muerte separa, en salud y enfermedad, en perfecto funcionamiento y en imperfecta avería que tal vez pueda repararse o no pero ahora, desde hace un tiempo, mejor buscar y comprar algo nuevo. O al menos eso es lo que sugería amablemente y ordenaba de manera apenas subliminal el fabricante.

Así, la obsolescencia programada que en *Blade Runner* estaba en el futuro ya era signo

distintivo de los tiempos presentes. Una de las tantas aplicaciones de la implacable Ley de Murphy. Todo lo que funcionaba lo hacía, simplemente, para tarde o temprano dejar de funcionar. Cada vez más temprano y más rápido. Y a propósito. Lo que antes se vendía apoyado en la inestimable virtud de su resistencia y durabilidad ahora ofertaba el cuestionable don de lo efímero.

Él recordaba que cuando se fue a vivir solo por primera vez y cuando era muy joven (sí, antes se podía; antes, hasta eso de irse podía andar y funcionar) recibió de regalo un viejo refrigerador de sus abuelos que, décadas después del estreno, seguía enfriando a la perfección, sin recalentarse ni estallar súbitamente en llamas. Ahora no. Ahora lo funcional pasaba por romperse. Ahora el ocio y el negocio radicaban —desde que el mundo se había informatizado desinformándose— en que los productos durasen cada vez menos para así poder experimentar la excitación de cambiarlos por un modelo nuevo que, en más de una ocasión, resultaba peor que el modelo anterior. Ahora a él sus ordenadores se le desordenaban y dejaban de obedecerle dos o tres años luego de activarlos por primera vez. Y rara vez soportaban el escribir más de uno de sus libros por los tiempos en los que los escribía.

Todo eso a lo que ya acostumbraban como «normalidad» de manera ni siquiera encubierta las grandes compañías (el secreto no a voces pero sí a chips de que todo estaba fabricado para autodestruirse y por el que de tanto en tanto las megacorporaciones pedían desganas y cínicas disculpas cada vez que alguien volvía a contarlo y denunciarlo en voz apenas alta o que a nadie le interesaba demasiado escuchar) no era otra cosa que parte de una cuenta regresiva y regresora. Los números descendentes rumbo a un supuesto ascenso de la especie y avisando de que de aquí a unos años el hombre y la máquina se fundirían cortesía de La Singularidad (tal vez de ahí, piensa él, este interés de las diferentes compañías en convertir a todos en adictos a pequeñas máquinas, a modo de introducción y aperitivo para hacer más soportable el inminente Big Crack). Entonces el *Homo sapiens* tal como se lo conoce sería discontinuado y dejaría de fabricarse y de distribuirse y de venderse. Había leído que entre las muchas ventajas de la fusión de la carne con el silicio estaría la de la inmortalidad. Pero a él no lo engañaban. Y no es que fuese un luddita para todo (aunque lo que anticipaban películas como *Terminator* y *Matrix* le parecía cada vez más probable), pero sí que le preocupaba un tanto no la inteligencia artificial sino la estupidez artificial que se desprendería de ellas para aún hacer más imbéciles a sus usados usuarios. Seguro que allí habría letra pequeña y Catch 2.2 y delictivo pero legal recambio de las carísimas partes clónicas para los *very few*. De nuevo: lo que se expide, expira. Y siempre se alcanzará la categórica categoría de ex. La dura vida dura lo que dura, piensa. Mientras que la muerte —el grado cero y el punto sin retorno de la obsolescencia programada— dura para siempre.

Y, sí, a él siempre le había gustado la ciencia-ficción.

No tanto la ciencia-ficción con cohetes rumbo a otros planetas sino la ciencia-ficción que,

vencida, se lanzaba al estudio del espacio interior de los cuerpos y mentes de los propios humanos devenidos en aliens de sí mismos y adictos a sustancias como los recuerdos ajenos. Esa ciencia-ficción que parecía mirar más hacia atrás y hacia dentro: un futurismo nostálgico y melancólico. El rock también era ahora un poco así: algo supuestamente adelantado pero en reversa y donde lo más revolucionario ya estaba atrás.

Y le seguía gustando Philip K. Dick en especial (y él se había tomado el trabajo de averiguar que a Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* se le había ocurrido a partir de la conferencia del matemático y lógico y científico de la computación y criptógrafo y filósofo y maratonista y corredor de larga distancia y suicida británico Alan Turing titulada «Computing Machinery and Intelligence» así como de la lectura del diario personal de un oficial de la SS donde se describía el llanto desesperado de los niños judíos próximos a ser ejecutados que no lo dejaba dormir y que, por lo tanto, para distraerse, para pensar en cualquier otra cosa, «se veía obligado a recordar cosas agradables hubiesen sucedido o no»). Y él nunca había considerado a la ciencia-ficción literatura de evasión sino de invasión (y nunca había comprendido del todo el desprecio de Nabokov hacia todo el asunto; era de las pocas cosas en las que no estaba de acuerdo con él; pero tal vez eso se debía a que al ruso le interesaba mucho más el Más Allá sobrenatural que el infinito espacial).

Desde niño, a él le había atraído ya incluso el nombre, la etiqueta. Esas dos palabras unidas por el cordón umbilical de un guión: una alimentándose de las letras y significado de la otra. Estas dos palabras que, en principio, le parecía imposible hacer coincidir en un mismo ambiente. «Ciencia» y «Ficción» se le antojaban como términos irreconciliables y contradictorios, como polaridades opuestas. Y que, claro, sólo podían unirse en el nombre de la literatura y en una infancia en la que, todavía, el futuro estaba lejos y era futurista.

Para él, la ciencia-ficción era novela de idea y no de ideas: lo que importaba allí era tener una buena idea antes de que se le ocurriese a otro. Y, así, paradójicamente, hacer historia dentro de uno de los géneros donde —paradójicamente otra vez— no había límites en cuanto a lo que podía llegar a fantasearse o anticiparse pero que, a la vez, era de los más tradicionalistas y represores para con sus practicantes y aficionados. La ciencia-ficción era lo transgresor dentro de lo conservador. Algo flotando a solas en el más absoluto de los vacíos; pero en un vacío infinito y, por lo tanto, rebosante de posibilidades aunque siempre obedeciendo a las leyes precisas e infranqueables de otros mundos o de otra Tierra.

Pero pronto, claro, las fechas de los clásicos del cine y de la literatura de ciencia-ficción — 1992/2019 y 2001— comenzaron a ser superadas por las de los calendarios de la realidad y del futuro. Y cansado de correr y de que lo persiguiesen, el género se dio triunfalmente por vencido y se sentó sobre el presente para expirar y así alcanzar su fecha de vencimiento triunfal. Ya se acabó

eso de *next century*. Ya nadie pensaba en el siglo XXII.

Lo que no le impide ahora a él recordar ese momento, en 1982, donde todavía se fantaseaba con cosas como en «el próximo milenio».

Allí y entonces, él saliendo al anochecer de un cine en una calle de la capital de su hoy inexistente país de origen donde lo único que había eran cines. Una especie de mutación freak y peatonal de Times Square y Piccadilly Circus, pero en delgada línea recta y como elevada a la millonésima y más histérica potencia. Entonces, la tormenta (la primera gran tormenta de ese otoño) y todo lo que lo rodeaba parecía una continuación de la lluviosa escenografía de *Blade Runner* que acababa de dejar atrás. La luz gaseosa y ascendente del neón distorsionada por el agua cayendo del cielo, los carteles gigantes con rostros de actores y actrices contemplando a los espectadores como dioses desde el Olimpo. Todos ellos flanqueados, seguro, por más de un reclamo de alguna de las por entonces grandes compañías que, como muchas de las que aparecían en la para muchos publicitariamente maldita *Blade Runner* (Atari, Pan Am, Bell), ya no existían ni cotizaban en ninguna Bolsa a este lado del hombro de Orión y la Puerta de Tannhäuser.

Y entonces él —que no llevaba paraguas ni tenía ganas de volver a la realidad— volvió a entrar al cine para ver *Blade Runner* por la segunda de muchas veces.

Ahora volvía a verla.

No bajo la lluvia sino sobre la tormenta. Entrando y saliendo de nubes pesadas metido en el que será (no lo sabe pero lo presiente) el anteúltimo avión de su vida, cruzando el océano, volando hacia Abracadabra.

Y en el menú de películas alguien había tenido la buena idea (la poco original pero agradable idea) de, entre tanto superhéroe y comedia y biopic, programar *Blade Runner* y *Blade Runner 2049*: juntas y separadas por un documental sobre la inminente robotización del ser humano. Ve primero el documental y no aprende nada nuevo. Allí hablaban científicos surtidos con ganas de ganar el sueldo de Carl Sagan o de Neil deGrasse Tyson, autores surtidos de ciencia-ficción (y fans de Philip K. Dick), el elenco de la segunda *Blade Runner*... Se aburre pronto de que sus curiosidades coincidan con sus temores y empieza a ver la primera de las películas. Y se la sabe de memoria, de memoria interna e íntima. No necesita de ningún gadget externo para recordarla. Sin embargo, algunas cosas en las que no reparó la última vez en que volvió a verla —¿diez años atrás?— le divierten y le inquietan ahora. Por ejemplo: Rick Deckard lee el periódico, en papel. Y todos fuman en oficinas y sitios públicos. Y las videollamadas se hacían desde cabinas y no desde eso que late en bolsillos y manos. Y, ah, ni en la distopía más pesimista alguien se había permitido el soñar —o mejor dicho *pesadillear*— la idea de que los más grandes avances tecnológico-domésticos pasasen para quedarse por y en el teléfono para que así las personas estén cada vez más in/comunicadas entre ellas. Otras cosas le conmueven más que nunca. En especial,

la obsesión amorosa que tienen y sienten los replicantes por las pocas fotografías (también en papel) que llevan con ellos. Las fotos que conserva la replicante Rachael (la instantáneamente icónica actriz Sean Young quien al poco tiempo caería en desgracia y protagonizaría hechos casi tan lamentables como su frustrado asalto al acelerador de partículas suizo; *casi*, se dice) y las fotos que conserva el replicante Leon a quien no le gusta que lo sometan a test y lo interroguen con preguntas y enunciados *multiple choice* del tipo: «Usted está en un desierto, caminando sobre la arena cuando, de pronto, ve una tortuga sobre su caparazón». Y qué desierto y qué es una tortuga y que haría usted al verla y bang bang y flash flash.

Fotos todas —se entiende, se *siente*— muy pensadas y reflexionadas. Fotos —fotos en papel— que se tomaron con extremo cuidado y dedicación. Fotos que son mucho más que el acto reflejo y compulsivo de tomar fotos indiscriminadamente. En el futuro que ya pasó de *Blade Runner*, pensó él, todavía se pensaba mucho antes de que algo hiciese click con un click. Las fotos eran, para los replicantes, la ilusión desesperada y la necesidad casi amorosa de creer en que tenían un pasado digno de ser preservado, un ayer inolvidable. Esa necesidad tan humana de que no los olvidasen, de que los recuerden. Los replicantes soportaban con orgullo el dilema existencial de existir pero no ser del todo reales: eran invento del sueño de los hombres. De ahí su necesidad de recordar, de defender a muerte —las muertes de los otros hasta la muerte de ellos— la preservación de sus memorias y la certeza de que no funcionarían bien si no podían recordar. Los replicantes no reían esa risa pregrabada en las llamadas automáticas y comerciales a las que —para desenmascararlas y poner en evidencia su artificialidad— se les pedía que dijese la frase/confusión prohibida «No soy un robot» y que entonces, imposibilitadas de mentir, se defendían con un nervioso «Soy una persona real». Enfrentados al asunto, los replicantes desenfundaban para disparar a quemarropa a su interrogador. Los replicantes tenían claro todo lo que no eran. Así, los replicantes —como los escritores que, a su manera, no eran otra cosa que replicantes, que constructores de réplicas muy personales de la realidad; y a él siempre le había intrigado que, estando tan preocupados por el pasado y por la memoria, entre los replicantes no hubiese uno que fuera o que quisiera ser escritor, alguien viendo cosas que nadie había visto en su mente— pensaban más en el amplio ayer que en el breve mañana. Pensaban en que, sí, habían «visto cosas que ustedes no creerían» y de ahí y por eso el memorable e inolvidable soliloquio final del Nexus-6 de nombre Roy Batty (improvisado por el actor Rutger Hauer quien a partir de entonces, dicen quienes trabajaron con él, insistía con resultados catastróficos en el insertar parrafadas de despedida para sus personajes en todas las casi siempre mediocres películas en las que participó después). Y él no podía el evitar pensar en que no puede ser del todo casual que las dos películas más imprescindibles e influyentes e inolvidables en la historia de la ciencia-ficción culminen con sendos monólogos de despedida a cargo de implacables máquinas sensibles —dolidas y atemorizadas y desilusionadas por todo lo que se perderá en el olvido una vez desactivadas sus inteligencias artificiales— y más

bien decepcionadas por la falta de miras de los humanos quienes, en el momento de sus respectivas *premières*, no vacilaron en dedicarles malas críticas.

Ambos films —*2001: A Space Odyssey* y *Blade Runner*— les parecieron a los críticos de entonces, en 1968 y en 1982, lentos y crípticos. Todos acaso pensando en que lo futurístico —así había sido anticipado hasta entonces— tenía la obligación de ser vertiginoso y didáctico y aclarar algo en cuanto a ese mañana que profetizaba. (Y él piensa en que cualquier blockbuster de hoy comparado con cualquier película veraniega del ayer es como la diferencia de los efectos de la anfetamina con un opioide: entonces, hasta la acción y los efectos especiales se movían con la parsimonia de quien se adentraba en una mansión que no recuerda del todo, en un palacio de la memoria.)

Pero lo que más lo impresionaba y lo conmovía esta vez al volver a ver *Blade Runner* — abstrayéndose de ese sonido esperántico que no deja de oírse dentro de los aviones, un fundido de motores con idiomas con el rumor que hace el nylon en las piernas de las azafatas yendo y viniendo por los pasillos— era ese momento en el que Deckard, en su apartamento, se ponía a «investigar» una de las fotografías de los replicantes en esa especie de scanner/computadora portátil. Deckard allí y entonces moviendo y ampliando la imagen y modificando su perspectiva mediante órdenes de dicción casi robótica, hablándole a una máquina como se debe hablarle: como a una máquina y no con la voz meliflua con que se les hacen preguntas a esos asistentes inteligentes y virtuales de voz sospechosamente obsequiosa y con nombres breves y fáciles de recordar. Allí Deckard diciendo y ordenando: «Enhance 224 to 176... Stop... Move in... Stop... Pull out, track right... Stop... Center and stop... Enhance 34 to 36... Pan right and pull back... Enhance 34 to 46... Wait a minute. Go right. Center and pull back... Enhance 15 to 23... Give me a hard copy right there...».

Y el resto de la película transcurría para él como un sueño soñado demasiadas noches.

En cambio, ahora, en el aire, es la primera vez que ve *Blade Runner 2049*. Optó por no verla en su momento. ¿Para qué exponerse voluntariamente a una nueva decepción y, para colmo, teniendo que pagar una entrada para experimentarla?

Sin embargo, sorpresa: a los pocos minutos descubrió que la película no estaba nada mal y que, a medida que avanzaba la trama, incluso estaba cada vez mejor, estaba muy bien, era muy buena.

Y, sí, *Blade Runner 2049* era lenta y críptica y estaba muy bien que así fuera y lo fuera. Y — leyó él en el momento de su estreno, como sucedió con *Blade Runner*— no complació mucho a la crítica y no recaudó demasiado dinero en entradas vendidas.

Y le gusta la ambientación, que es como un natural regresivo progreso de la anterior. Y también llueve (y, mejor aún, también nieva). Y también esa pesada música de sintetizadores sonando como nubes cargadas evocándole la armonía de truenos y rayos de aquellas otras melodías futurísticas y ya añejas.

Y, por encima de todo, era una película sobre la paternidad y la alteración de los recuerdos.

Y le parece tan inteligente como astuta la idea de que ahora el protagonista, Constant K (número de serie KDC-3.7, luego conocido como Joe), no sea sólo blade runner sino, también, replicante y, como él mismo, también obsesionado por un juguete (un caballito de madera tallada) cabalgando por los senderos de una memoria ajena pero que se ha hecho propia.

Y le emocionó la reaparición de Deckard casi como un Kurtz, apocalíptico y ahora, en una Las Vegas de aire amarillo sepia y memorioso donde los fantasmas virtuales de Presley y Sinatra le cantan a la soledad de las tres de la mañana y al fluir como un río enamorado. Deckard como ex blade runner y —como lo define Gaff, en un asilo— «alguien quien no estaba hecho para este mundo... había algo en su mirada» y que ahora estaba, en húngaro, *nyugdijas*: retirado.

Como lo estaba él. Viviendo de recuerdos y rodeado por hologramas nostálgicos y, según Gaff —quien ahora hacía origamis de ovejas y ya no de unicornios—, habiendo conseguido lo que quería: «Estar solo».

Y le interesa mucho la idea de que todo transcurriese años después de que, en 2022, haya tenido lugar (y tenía gracia o daba miedo el que alguna vez siempre retro Penélope se lo hubiese profetizado) algo conocido como The Blackout: el gran acto terrorista de un replicante rebelde que detonó una cabeza nuclear sobre Los Ángeles provocando un poderoso pulso electromagnético borrando así buena parte de la memoria de la humanidad almacenada en ordenadores. (Y él se hubiera conformado con menos, con que borrarse apenas su memoria y ni siquiera toda: tan sólo una llamada telefónica y esa noche y, ah, de pronto recuerda el título del relato de Forster anticipando otro The Blackout y del que alguna vez no había podido acordarse: «The Machine Stops». Y se acuerda también de que había una canción de David Bowie de su época más psicótica-cocainómana titulada «Blackout».)

«Todos recordamos dónde estábamos durante The Blackout... Yo estaba en casa con mis padres... Toda máquina se detuvo en seco... Diez días a oscuras... Cuando volvió la luz todo se había borrado... Fotos, archivos, todos los datos... Teníamos todo en discos duros... Todo, todo, todo... Mi madre todavía lamenta haber perdido mis fotos de niño... Lo curioso es que sólo perduró lo que estaba en papel», le informa un funcionario a K. Y lo más interesante era que el megaatentado (viendo *Blade Runner 2049* él pensaba que algo así sucedería pero que no haría falta atentado alguno sino un inevitable agotamiento del espacio disponible para tanta tontería virtual e innecesaria acumulada on line) no hacía perder la memoria sino que certificaba como algo inolvidable a la memoria perdida: porque para entonces, antes de la explosión, ya todos eran amnésicos voluntarios que habían regalado y relegado sus recuerdos a gigantescos bancos de datos externos que, súbitamente, quebraban, se hacían pedazos. Y era y sería recién entonces cuando la humanidad se acordaba de que ya no se acordaba, de que había cedido sin resistencia y por propia voluntad ese acto y tarea y capacidad a las máquinas. «Todos los recuerdos de aquella

época se dañaron durante *The Blackout*. Pero conservamos algunos fragmentos», le informa a K la secretarial Luv, mortífera replicante Nexus-9 y mano derecha y «primer ángel» del magnate mesiánico Niander Wallace, obsesionado por conseguir que sus replicantes puedan reproducirse y al que Deckard le pregunta «Usted nunca ha tenido hijos, ¿verdad?» con tono entre el reproche y la acusación.

Y a él le emocionaba ese momento en que Joi —algo así como una novia sintética de K— se liberaba de las ataduras de su proyección hologramática y doméstica con la ayuda de un *emanator* y salía al exterior y siente por primera vez la lluvia. Y entonces Joi —quien no dudaba en afirmar que «la mera data es lo que hace a un hombre»— podía ir a donde quisiese, a cualquier parte del mundo, a cualquiera de sus posibles finales.

Y le excitaba también esa escena en la que Joi le decía a K que «quiero ser real para ti» y se «sincronizaba» con una mujer replicante para poder hacer el amor con K y, ah, a cuántas réplicas había sincronizado él con su recuerdo de Ella para poder volver a poseerla.

Y le gustaba que a Deckard le gustase descubrir —a partir de una frase de *Treasure Island* en boca del abandonado por los suyos a su suerte Benjamin «Ben» Gunn soñando con el sabor del queso desde hace tres años— el que K leía porque «eso es bueno. Yo también leo. Y no hay mucho más que hacer aquí por las noches». Y que le explique a K que «a veces para amar a alguien tienes que ser un desconocido» y que su muy importante parte en el plan fue la de «irse».

Y le emocionaba aún más el que allí existiese una joven inolvidable que no olvida: la muy joven Dra. Anna Stelline —subcontratada por Wallace pero independiente y al frente de los Stelline Laboratories— imaginando y recordando como si lo que imaginaba fuesen recuerdos desde dentro de una cápsula hermética y estéril y tras un cristal, porque su sistema inmunológico «está comprometido». Stelline quien —*spoiler, spoiler*, que aúllen los *spoiled*— era en verdad la hija de Deckard y de Rachael.

Y Stelline —con un aspecto de solitaria narradora victoriana o de modelo prerrafaelita— se dedicaba a la «escritura» de recuerdos ajenos a ser implantados con la ayuda de un *memory orb* que tenía todo el aspecto de lente de cámara. Recuerdos como si se tratara de órganos vitales, como pedazos de un collage, como momentos e instantes y fragmentos para poder sentirse humano. Recuerdos éticamente diseñados. Stelline era la mejor fabricante de recuerdos en actividad. Y sus recuerdos imaginados eran tan auténticos porque, explicaba, «siempre hay algo del artista en su obra. Me encerraron en esta cámara a los ocho años; así que, si yo quería ver mundo, tenía que imaginármelo. Así me convertí en alguien que era muy bueno imaginando».

«Todos los mejores recuerdos son los de ella», le decía K a Deckard al final de *Blade Runner 2049*, antes de morir —¿moría?— no bajo la lluvia sino bajo la nieve. Y K no sentía necesidad alguna de despedirse con gran soliloquio porque, piensa —y piensa bien, y es un modelo mucho más avanzado que el que fue el Nexus-6 Roy Batty, K es un Nexus-9—, le alcanza y sobra con,

sonriendo, decirle «Ve a conocer a tu hija».

Y sí: *Blade Runner 2049* era otra película sobre padres extraviados e hijos perdidos.

Y no: Stelline no hacía auto-ficción con sus recuerdos imaginados. Stelline creaba a partir de lo vivido por ella: porque imaginar era crear y crear era vivir.

Stelline, se dijo él, era algo parecido al puente sobre esa grieta en el inconsciente colectivo del mundo antiguo a la que se conoció como «La Gran Interrupción». Entonces, por varios siglos, se olvidó la lectura del griego antiguo, y ya no se pudieron comprender y seguir los muy avanzados mapas de los grandes marinos mediterráneos. Y por un largo y elíptico paréntesis el mundo dejó de ser esférico para volver a ser plano. Hasta que alguien aportó la memoria necesaria para poder comprender de nuevo todo ese conocimiento olvidado. Stelline era quien —en *Blade Runner 2049*— salvaba y saltaba esa grieta negra y profunda.

Y él apreció la explicación que la joven doctora Stelline (que a él le recordó mucho a alguien y no se acordaba de a quién hasta que sí se acordó: le recordaba a esa tan creativa y volátil Maestra de Actividades Artísticas suya del Gervasio Vicario Cabrera, colegio n.º 1 del Distrito Escolar Primero quien, seducida por sus locuras, acabaría desapareciendo junto a sus padres) le ofrecía al replicante K, una lección en cuanto a la naturaleza de su oficio: «Los replicantes llevan unas vidas tan difíciles obligados a encargarse de lo que nosotros no queremos hacer. Así que yo no puedo mejorar tu futuro pero sí proporcionarte buenos recuerdos en los que pensar con una sonrisa... Si tienes recuerdos auténticos entonces tienes... reacciones humanas auténticas, ¿no estás de acuerdo?... A la hora de diferenciar entre lo que sucedió o no, se tiende a pensar que la diferencia reside en la calidad de los detalles. Pero no es así como funciona nuestra memoria. Recordamos con nuestros sentimientos. Cualquier recuerdo verdadero es como la niebla. La realidad es, en verdad, confusión».

Y a él le inquietó un poco el que uno de los recuerdos implantados en la memoria artificial de K —un recuerdo real, un recuerdo de Stelline y, por lo tanto, ilegal; un recuerdo que hace llorar a Stelline al recordarlo— tuviese que ver con un juguete de su infancia y, sí, comentó K, «se siente raro compartir con alguien un recuerdo de cuando yo era niño no habiendo sido nunca un niño». Y él —viéndolo y escuchándolo en esa pequeña pantalla— pensó: «No te quejes, K. Tal vez sea mucho mejor así». Y entonces K dijo: «Tengo un recuerdo de un juguete que tuve alguna vez».

Pero lo que más le sorprendió —y no le sorprendió porque nada era casual— era la aparición en la película de un ejemplar del *Pale Fire* de Nabokov en manos de Joi, quien le pedía a K que se lo leyese porque «hará que te sientas mejor». «Odias ese libro», le respondía entonces K. Y Joi dice «Yo tampoco quiero leer» y arrojaba el libro por los aires. Y era un libro de papel, un libro de verdad. (Y era comprensible que a K y a Joi ese libro los irritase o les disgustara, porque ése era un libro que, al leerlo, todo el tiempo obligaba a preguntarse quién es quién, quién creó a

quién, quién existe y quién no, quién recuerda lo que recuerda y quién recuerda lo que le han obligado a que recuerde.)

Y, antes de eso, le sorprendió aún más el que el Baseline Test (el «test de referencia») al que se sometía por reglamento K cada vez que regresaba de una misión en una cabina del cuartel de policía (para demostrar así la autenticidad y obediencia de sus intenciones) fuese el recitado y repetición de varios de los novecientos noventa y nueve versos (con un último y fantasmal verso que no era otro que el primero de ellos, repetido como en un eco, y volver a empezar) del formidable poema de John Shade en esa novela de Vladimir Nabokov: «Cells interlinked within cells interlinked within cells interlinked... Within one stem... And dreadfully distinct... Against the dark, a tall white fountain played...» insertando entre uno y otro preguntas del tipo «Cells / ¿Alguna vez ha estado recluido en una institución? / *Interlinked*» o «Cells / ¿Qué se siente al tomar la mano de alguien amado? / *Interlinked*» o «Cells / ¿Le enseñaron qué se siente al cruzar los dedos? / *Interlinked*» o «Cells / ¿Qué se siente al tener a un niño en los brazos? / *Interlinked*» o «Cells / ¿Lo meten dentro de una pequeña caja si no cumple con sus obligaciones? / *Interlinked*» o «Cells / ¿Desea tener sus pasiones interconectadas? / *Interlinked*» o «Cells / ¿Se siente incompleto de alguna manera? / *Interlinked*» o «Cells / ¿Sueña con estar interconectado? / *Interlinked*».

Y no dejaba de tener gracia la súbita aparición de lo de Vladimir Nabokov en *Blade Runner 2049* (y acababa de ver también, en *Blade Runner*, que una de las preguntas del Voigt-Kampff Test aludía a una nabokoviana colección de mariposas y al frasco que un niño utiliza para asfixiarlas). Porque, de nuevo, Nabokov siempre dijo sentir un cierto desprecio por la ciencia-ficción como género moderno —asegurando que nada de eso era para tanto, y que ya *The Tempest* de Shakespeare había estado allí antes y, por supuesto, lo había hecho mucho mejor— pero sin por eso privarse de varios de sus recursos: la historia alternativa en las primeras páginas de *Ada, or Ardor*, la teletransportación en «The Visit to the Museum», las manifestaciones ectoplasmáticas en «The Vane Sisters», los desplazamientos temporales en «Time and Ebb» («Como tantos ancianos he descubierto que lo que está cercano en el tiempo es algo fastidiosamente confuso, mientras al fondo del túnel hay color y luz»), el horror de los viajes espaciales en «Lance» y la exploración de muy *fantasy* reinos imaginarios en *Pale Fire*. Pero también era verdad que Nabokov adoraba la fragancia del celuloide; que había pensado varias de sus novelas como películas (llegando a fantasear una colaboración con Alfred Hitchcock en la que una estrella de cine descubría que su pretendiente astronauta ya no era el mismo de regreso y luego de un largo viaje por otras estrellas); y que en sus años en Ithaca se la había pasado entrando y saliendo de sus cuatro salas de cine a las que —de acuerdo a su distancia de casa y despacho— había denominado «the near near», «the near far», «the far near» y «the far far». Y que, seguramente, a Nabokov le hubiese agradado este guiño a lo suyo en *Blade Runner 2049*.

Y él estaba cerca cerca y cerca lejos y lejos cerca y lejos lejos, pero esperaba llegar pronto, piensa. Porque ahora arribaba a ese momento terrible en ninguna parte y en todas partes al mismo tiempo en el que los pasajeros —«células interconectadas en el interior de células interconectadas en el interior de células interconectadas en el interior de un único vástago»— comenzaban a despertarse y a sentirse inquietos por demasiadas horas en el cielo incierto lejos de la tierra firme.

Y se acuerda de uno de sus relatos preferidos de Philip K. Dick —«I Hope I Shall Arrive Soon», uno de los últimos que publicó antes de morir— en el que un viajero espacial despertaba de su animación suspendida antes de tiempo por un desperfecto mecánico y se veía obligado a pasar insomne e inmovilizado los siguientes diez años. Para que no se volviese loco, la computadora central de la nave le ofrecía entonces al astronauta repetir una y otra vez un mismo recuerdo (esta idea, como tantas otras de Dick, había sido luego utilizada una y otra vez por escritores de menor talento y más ejemplares vendidos: todas esas drogas recordadoras o todas esas amnesias inducidas para soportar mejor un presente espantoso y todo eso y todo *esto*). Entonces la computadora le pedía al viajero que escogiese uno en particular, algo que le hubiese resultado muy placentero. Pero todos los recuerdos del cosmonauta estaban teñidos, siempre, de alguna sombra traumática que, aunque pequeña, podía resultar fatal para su psique al ser revivido una y otra vez. La computadora se daba por vencida y entonces generaba artificialmente un recuerdo por venir: el momento del fin del viaje. Lo que acababa provocando que, claro, una vez llegado a destino, el viajero ya no pudiese diferenciar su presente de su pasado (y hubo un tiempo en que él viajaba tanto que se despertaba en su hogar preguntándose dónde estaba y se dormía en aviones y hoteles como si se tratara de hogares). Entonces el recuerdo por adelantado ya era parte de su memoria y no coincidía con la realidad, mucho menos feliz, y entonces...

Él, para bien o para mal o para regular, sabía que hay demasiadas cosas que ha visto que no se perderán en la lluvia. Porque para algo se había inventado el paraguas de la memoria (aunque a veces no se abriese bien o el viento lo diese vuelta o tuviese algunos agujeros). Él sentía entonces que sólo quería no que todos esos momentos de su viaje se perdiesen como lágrimas en la lluvia —no estuvo mal volver a ver *Blade Runner* y ver por primera vez *Blade Runner 2049*— pero sí que ya fuese hora no de morir pero sí de llegar para no empezar a pensar cosas. Cosas como que, es más que seguro, él no estaría vivo en 2049 y que sí lo estaba y lo estuvo en 2019 en el que transcurre la primera *Blade Runner*, pero vaya a saber por cuánto tiempo más funcionarían sus baterías.

Y, en el menú de películas, ve que se ofrece otra con otro Blackout. Una comedia donde lo único que olvidan todos —menos el protagonista— es que alguna vez existió algo llamado The Beatles y que, con ellos, han olvidado también todas sus canciones; y el único memorioso es un músico fracasado y mediocre y entonces... Y otra en la que la activación en órbita de un

acelerador de partículas causa una «paradoja» interdimensional y liberadora de monstruos; sí, otra de esas pertenecientes al subgénero de tripulación gritando y corriendo por los pasillos circulares de una estación especial; y todos tanto más sensibles que aquellos astronautas de *2001: A Space Odyssey*. Tanto menos profesionales y eficientes y la sensación de que —al humanizarlos tanto para volverlos más próximos al espectador, ¿la culpa de esto había sido de la primera *Alien*? — parecía como que cualquiera pudiese andar dando vueltas en el espacio del mismo modo en que, en la Tierra, cualquiera andaba escribiendo y creyéndose escritor y provocando toda clase de desperfectos.

Pero decide que ya ha tenido suficiente de amnesias planetarias y que no es conveniente añadirle a eso, según la sinopsis/preview de la otra película, «colisiones espacio-temporales de multiversos en interacción» para un viaje (además, él más de una vez había fantaseado que lo mismo sucedía con ciertos libros, *Pale Fire* o *Slaughterhouse-Five* y tantos otros, y que entonces él los copiaba y los publicaba bajo su nombre en una realidad alternativa). Y que le alcanzaba y le sobraba con todo aquello que —aquí, en este plano existencial— él no podía olvidar y que nadie podía recordar porque nadie sabía qué era eso que él recordaba.

Para distraerse, aceptó una revista de esas que ahora repartían los sobrecargos de vuelo. Una versión local y abracadabresca de ese semanario de páginas satinadas y fotos grandes y breves textos donde familias de apellido y abolengo mostraban sus casas y posaban como replicantes satisfechos de sí mismos y mentían sus edades (que aparecían, siempre, como números entre paréntesis) pensando que así postergaban la caducidad de sus baterías. Fotos que ellos mirarían una y otra vez hasta sabérselas de memoria. Fotos con las que se alabarán en público y criticarán en privado los unos a los otros. Y varias de esas páginas de fotos de esa revista están dedicadas a la familia Karma a propósito de la inminente beatificación en simultánea con su beatificación (¡milagro!) de una muerta familiar vivísima a la que todos llamaban Mamabuela con una mezcla de amor obligado y terror reflejo. Y también se mencionaba que uno de los Karma casi había sido Papa pero que no pudo asumir semejante honor «por motivos de salud». Ahí estaban. En manada y planeando un viaje al Vaticano. Y todos —y son muchísimos— también posando frente a una casona monstruosa llamada Monte Karma. Y de pronto, en esa foto a doble página en la que apenas cabían tantas personas (los editores del semanario habían hecho una especie de croquis de siluetas numeradas a su lado para que se pudiese identificar a cada uno de los incontables miembros de la familia, como si se tratase de ese diagrama explicativo de la portada que acompañaba a las sucesivas ediciones conmemorativas de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* según iban pasando las décadas), él descubrió algo extraño. Algo casi fuera de foco y medio escondido. Un destello rojo. Un fragmento, un jirón de color sangre de su sangre, sí. Y «Enhance 224 to 176... Stop... Move in... Stop... Pull out, track right... Stop... Center and stop... Enhance 34 to 36... Pan right and pull back... Enhance 34 to 46... Wait a minute. Go right. Center and pull

back... Enhance 15 to 23... Give me a hard copy right there...» y «Cells interlinked within cells interlinked within cells interlinked... Within one stem... And dreadfully distinct... Against the dark...».

Y entonces lo vio.

Y lo entiende.

Y —como K— de golpe comprende que él tiene una misión, una búsqueda, alguien a quien buscar y encontrar.

Y arrancó la foto como alguna vez arrancó fotos de revistas para sus collages. Y la dobló y la guardó junto a la fotocopia facsimilar de una ficha con letra manuscrita de Vladimir Nabokov y la de su recorte mexicano y findemundista. Aquel del del hombre-meteoro donde se advertía de que «EL MUNDO SE VA A VOLVER TODITITO CHICHARRÓN» y de que se avecina una «catástrofe horrorosísima» que causaría un «astro malévolo que chocará con la Tierra haciendo mil averías».

Y comprendió que, tal vez, ésta sea su segunda y definitiva posibilidad de bailar como Shiva y de acelerar partículas y de repartir fragmentos y de que ya nada sea como alguna vez fue.

Y supo que después de tanto tiempo tenía algo que se parecía a una historia digna de poner por escrito.

STILL WISHING YOU WERE HERE

Recuerda cuando era joven y, no, él nunca había brillado como el sol pero sí que todo sí había sonado como ese sonido *Wish You Were Here* de Pink Floyd. El álbum definitivo sobre el tema de la ausencia, según los componentes de la banda. Un disco ensamblado a partir de fragmentos hasta conseguir un todo. Una elegía en vida para el diamante loco Syd Barrett, erosionado por los vientos corrosivos del ácido lisérgico a finales de los '60s y expulsado o autoexpulsado de Pink Floyd; pero siempre ahí. Su memoria de víctima del «fuego cruzado entre el estrellato y la infancia» y de haber «dilapidado el ser bienvenido con azarosa precisión» y todo eso. Y, también, un disco surgido a partir del bloqueo creativo producto del éxito mundial de *The Dark Side of the Moon*. Un canto al ya no saber qué hacer creado a partir de un autosequestro en el estudio en el que los miembros de Pink Floyd se la pasan jugando mucho al squash y drogándose un poco y preguntándose adónde se había ido y si alguna vez volvería su capacidad para inventar, si el sueño se había terminado, si ya no podían recordar cómo se hacía todo aquello que alguna vez habían hecho cuando fueron los jóvenes que ya comenzaban a dejar de ser.

Él siempre había sido un niño pálido y apenas fogoso robando su poca luz como esa luna que ahora brillaba sobre él, sobre el desierto; sobre él más desierto que nunca, silbando las melodías de ese disco sonando todo el tiempo en los oídos de su infancia cantándole —con acompañamiento de magnífica vaca verde— a la omnipresencia de ciertas ausencias, al vacío lleno hasta los bordes que sólo podía disimularse inventando y soñando y recién después recordando.

El disco perfecto para llevarse no a una isla desierta sino a un desierto desierto. Y como no lo tiene con él ahora, sí lo recuerda y lo canta desde la primera nota hasta la última palabra.

ADA, O LO QUE ARDE

Recuerda de inmediato lo que acababa de leer en las últimas páginas de *Ada, or Ardor* a medida que las quemaba en esa noche desértica con vaca verde (las últimas que lee y, sí, este libro que siempre pensó que no leería al final es el último que va a leer), son las correspondientes a «The Texture of Time». Ese tratado que está escribiendo Van cuando recupera a su muy extrañada Ada y donde se propone «examinar la esencia del Tiempo, no su transcurrir, porque no creo que su esencia pueda reducirse a su transcurrir. Deseo acariciar al Tiempo».

Van lo dividía en «Tiempo Puro, Tiempo Perceptivo, Tiempo Tangible, tiempo libre de todo contenido, contexto y comentario corriente —ése es *mi* tiempo y *mi* tema. Todo lo demás es sólo símbolo numérico, o algún aspecto del Espacio. La textura del Espacio no es la del Tiempo, y el anormal y abigarrado juguete de cuatro dimensiones que han producido los relativistas es un cuadrúpedo, una de cuyas patas habría sido reemplazada por la sombra de una pata. Mi Tiempo es también el Tiempo Inmóvil... El único Tiempo por el que me intereso es el Tiempo detenido por mí y del cual mi mente se ocupa en una intensa atención voluntaria».

Y Van procedía a «considerar el Pasado como una acumulación de *sensa*, objetos de percepción, y no como esa disolución del Tiempo implicada en ciertas metáforas inmemoriales que expresan la transición. El “paso del tiempo” es sólo una ficción de la mente, sin contrapartida objetiva, pero que se presta al juego de las analogías espaciales. Sólo se ve en el espejo retrovisor, en las formas y las sombras, los alerces y los pinos, que se alejan en montones confusos. El perpetuo desastre del tiempo que se va, de la caída de piedras, de los deslizamientos de tierras, de esas carreteras de montaña en las que siempre hay piedras que caen y hombres que trabajan. Construimos modelos del Pasado que utilizamos más tarde espaciológicamente para materializar y reconstruir el Tiempo... El Tiempo es cualquier cosa menos este tríptico popular: un pasado que ya no existe, el punto sin duración del “presente”, y un “todavía no” que puede no llegar jamás. No. No hay más que dos paneles. El Pasado (existente para siempre en mi espíritu) y el Presente (al que mi espíritu confiere duración, y, en consecuencia, realidad). Si consideramos un tercer panel de la esperanza satisfecha: lo previsto, lo predestinado, la capacidad de previsión, de pronóstico perfecto, seguimos aplicando el espíritu al Presente... Si se percibe el Pasado como un almacenamiento del Tiempo, y si el Presente es el proceso de esa percepción, el futuro, por el contrario, no es un elemento del Tiempo, no tiene nada que ver con el Tiempo y la gasa vaporosa de su textura física El futuro no es más que un charlatán en la corte del Tiempo...».

Y él leía todo eso sintiendo un poco de vergüenza ajena y un poco de propia pena por Nabokov:

porque se lo veía y se lo escuchaba tan preocupado por superar entonces a Proust en su propio terreno. Y allí, por una vez, Nabokov sonaba no como un relector sino como un reescritor; como alguien que había cometido el error de buscar el tiempo perdido ajeno en lugar de permanecer en su merecido y señorial palacio de su memoria escuchando a esa memoria a la que le pidió que le hablase. Y que ésta, obediente, lo había hecho con su mejor acento y más deslumbrante prosa.

En las últimas páginas de *Ada, or Ardor* que ahora arden, por fin, casi al final, él siente que Nabokov se parece un poco a él.

Se parece a él en lo peor.

Pero algo es algo.

ELLA, O LA QUE OLVIDA

Recuerda que Ella sonaba un poco como un personaje de Vladimir Nabokov, como familiar lejano de esa familia de *Ada, or Ardor* cuando salía de una de sus tantas piscinas para hacer una encendida defensa (una encendida defensa que se olvidaría de apagar, como se olvida apagar las luces o los hornos o las hogueras) de la amnesia. Una amnesia voluntaria. La amnesia de alguien que ya no se hacía ninguna pregunta acerca de su pasado (¿sería por eso que la amaba?) y que, por lo tanto, defendía la eutanasia de la memoria, el olvido de los recuerdos.

Alguna vez le había preguntado a Ella si no se le hacía terrible el no recordar y Ella le respondió que todo lo contrario: no llevar la carga de lo ya ocurrido, de todo lo imposible de modificar, le suponía una especie de gran alivio a la hora de moverse por el presente.

«El presente se convierte en algo mucho más tangible e interesante. El presente acaba ocupando el mismo lugar y espacio del pasado con la diferencia de que puedes corregirlo todas las veces que quieras y creas necesario hacerlo. El presente se convierte en una mezcla de pasado y futuro. El presente es ninguna parte a la vez que el aquí y ahora. El presente es *nowhere* a la vez que *now* y *here*. El presente todo el tiempo está preguntándose ser o no ser y, para cuando se responde, ya es pasado», le dijo Ella.

Ella entonces acababa de volver de otra de sus incursiones en «la física cuántica del terrorismo multidimensional de piscinas».

Y Ella continuaba: «Una vez leí que “La memoria es el perro más estúpido, le lanzas un palo y te trae cualquier cosa”. Y, de acuerdo, suena muy bonito. Pero la memoria a veces puede ser chihuahua y otras rottweiler. Puede ser servicial Lassie o vengativo Sabueso de los Baskerville. Y hay que ver qué te toca entonces: mejor amigo o peor enemigo del hombre, algo que ladra o muerde o que hace ambas cosas al mismo tiempo. Algo a lo que no puedes decirle eso de “A otro perro con ese hueso” porque no te hará caso. Y que, por lo contrario y en más de una ocasión, lo que te traerá no será un hueso sino un esqueleto completo que ha sacado del fondo del armario más profundo. Como cuando recién nos despertamos y nos descubrimos aún cobijados con los paralizantes fantasmas del sueño, con los pies enredados en las sábanas de lo que soñamos, cuando nos cuesta tanto movernos. Y, por unos segundos largos como siglos, no sabemos dónde estamos ni quiénes somos y entonces, asustados, hacemos memoria. Y nos recomponemos hasta volver a ser quienes éramos y seguiremos siendo, pero con la sospecha de que hemos dejado atrás un dato importante y vital. Ahí, entonces, de nuevo la sensación de haberte hundido en la piscina más profunda y de entonces subir desde el fondo, con la sangre burbujeando en tus venas,

braceando y pataleando en un fast-forward de vértigo avanzando en base a fragmentarios flashbacks: no toda tu vida en el momento de tu muerte sino todo tu ayer en el momento de abrir los ojos al hoy seguro de que se te ha olvidado algo indispensable que inventaste ahí, mientras soñabas... Así, la memoria es irresponsable y no tiene ninguna obligación o fidelidad para con quienes la hacen, hacen memoria. La memoria se olvida por completo de lo que puedan llegar a sentir o a no sentir quienes la memorizan. La memoria es el playback de nuestra vida y, en ocasiones, no hacemos otra cosa que mover los labios sin emitir sonido alguno, porque es nuestra memoria la que canta a través de nosotros. A lo sumo, en contadas ocasiones, cantamos un poco, desafinamos; pero la memoria nos ayuda poniendo a girar la música de nuestro pasado, nuestros *Greatest Hits* cada tanto remasterizados, cada tanto incorporando un bonus-track, pero que siguen siendo nada más que versiones alternativas de la misma canción de siempre. Sí, hay un momento imperceptible pero terrible y trascendente en que, pienso, finalmente estamos llenos de pasado, de memoria, por lo que nuestro presente y lo que nos queda del futuro no es más que un constante actuar —cantar— de acuerdo con lo que nos ordena y nos sugiere todo aquello que tuvo lugar hace tiempo. De ahí que los ancianos suelen recordar sucesos remotos con mayor facilidad que aquello que hicieron hace apenas unas horas. El ayer es el refugio y ya no hay nada nuevo que pueda ocurrirnos, porque todo lo que nos puede llegar a suceder tiene su rumbo ya prefijado en un mapa viejo de la isla electro-japonesa de Karaoke. La amnesia no es entonces un problema sino la solución a esta condena. La amnesia —el olvidarlo todo— en realidad apenas esconde la posibilidad de volver a empezar, de que todo lo que ocurra a partir de la amnesia sea mucho más nuevo y, sí, inolvidable. El principio de tu amnesia, como el principio de toda amnesia, es un misterio y es uno de esos misterios que uno acepta sin cuestionarlo demasiado y por el solo placer y privilegio de sentirse parte del asunto. La lógica no tiene mucho que ver con la amnesia porque la amnesia no es lógica. De cualquier modo, por eso, otra vez, no me extraña la compulsiva utilización de la amnesia en las turbulentas tramas de las telenovelas porque, si se lo piensa un poco, la amnesia no es más que una de las tantas formas en las que se manifiesta el amor: habiendo olvidado todo, lo único que recordamos es que tenemos amnesia, del mismo modo que, al enamorarnos, nos olvidamos de todo —todo es olvidable— menos del hecho de que estamos enamorados, de que vivimos para acordarnos de que tenemos que morirnos de amor».

Y Ella le sonreía.

Y, mirándolo, Ella cerraba los ojos.

Y —después de uno de esos bostezos que parecían producirle más placer que el orgasmo de antes— Ella se dormía en el acto.

Y él se sentía tan privilegiado de mirarla mientras dormía. Era un honor verla dormir sintiéndose más despierto de lo que jamás había estado. Ella allí pero, al mismo tiempo, en otra parte.

ELLA, O LA OLVIDADA

Recuerda que —de volver a escribir, de existir la posibilidad de finalmente explicarla a Ella *in extenso*, en un próximo libro, en un libro inevitable y seguramente excesivo, claro— él, finalmente, optaría por hacer todo lo contrario. Y lo haría —es decir, *no* lo haría— para preservar el misterio del misterio de Ella. No contar nada con el más elocuente de los mutismos (de igual manera en que, en su último y definitivo *multiple choice test*, no habría opción alguna aunque se la intuya en cuanto a una cura milagrosa, a su tumor muriendo por un tumor que lo hace desaparecer y ausentarse y eliminar suprimir borrar tachar cancelar anular obliterar todo sobre *sí mismo*). Páginas —muchas— en blanco o, apenas, con signos custodiando hasta el misterio de su nombre. Lenguaje de signos, sí. Pero signos que sólo él comprendería.

(Algo aún mucho más críptico que la prosa cut-up y collage de William S. Burroughs quien, de acuerdo, a él más que nada le interesaba no tanto por su imaginario conspiranoide sino porque —cortesía de golosos sobornos y profundas mordidas pagadas por su familia— en su momento había esquivado su perpetuidad en un calabozo mexicano luego de haber matado a Joan Vollmer al ser reconsiderada su excelente mala puntería por un juez corrupto ya no «homicidio» sino «imprudencia criminal». Y él siempre había fantaseado con que lo suyo, y lo de Penélope, para con sus propios padres —¿muertos «by misadventure»?—, además ellos habían sido apenas niños, ¿no?— pudiese llegar a ser considerado en similares y perdonables términos jurídicos, ¿sí? Aunque lo cierto es que nunca se acordó de preguntarle que pensaba de todo eso Ella.)

No olvidarla a Ella pero sí «olvidarse» de contarla para así tener presente todo el tiempo que lo suyo era esa forma de memoria absoluta: el olvido voluntario. La evocaría sin palabras y sólo para sí en el más absoluto y atronador de los silencios. Ella, para él, como esa parte que había optado por no inventar ni soñar ni recordar por escrito. Y así desoír los reclamos de editores y las quejas de críticos y la insatisfacción de lectores en cuanto a esa infranqueable elipsis que era Ella.

Ignoraría entonces a todas esas voces que no podrían evitar el inventar o el soñar o el recordarla («¿Ella es amor místico o físico?», «¿Ella lo abandonó por ser tan insoportable y machista y miserable y misógino y él no pudo soportarlo y enseguida la reescribió a su medida e intensidad?», «¿Ella conoció a Penélope?», «¿Ella es acaso la sublimación de su amor incestuoso por Penélope nunca consumado, o tal vez sí, quién sabe, porque éste es capaz de todo?», «¿Ella es en verdad el nombre clave de una poderosa droga sintética-azteca con propiedades alucinógenas?», «¿Ella también padeció y acaso murió por el —¿tal vez contagioso?— Síndrome

de Combray?», «¿Ella es extraterrestre», «¿Ella era él?», «¿Ella *existe?*»).

Y no no no no no no no y sí: Voces que —estaba seguro— acabarían desde el mismo principio cansándolo con sus lamentos y acusaciones y reproches. Voces a las que él, con una sonrisa, apagaría como se apaga un televisor —luego de un breve *mexican standoff*, el decodificador sobre el aparato al que apuntar, como si fuese un vaso con ginebra Oso Negro— con un disparo a quemarropa y sin sonido del mando a distancia y *off*. O, mejor aún, por siempre *on* y con esa otra forma de mirar sin mirar: cambiando de canal (hay cada vez más y más canales) hasta encontrar (hay cada vez menos posibilidades) algo digno de ser visto y que garantizase, al menos por una noche más, la supervivencia de la luz.

LA MUERTE DE LA LUZ

Recuerda que, cuando era un niño, él siempre se negaba a la muerte de la luz. Eran tiempos en que apenas había cuatro canales de televisión, en blanco y negro, y las transmisiones terminaban apenas cruzada la línea de la medianoche luego de la emisión de diabólicas y torturadas películas como *Sardonicus* o *Attack of the Crab Monsters* (en las que las víctimas se dividían entre perseguida por psicópata con hacha o pisoteada por monstruo gigante) y de que, a continuación, un sacerdote despidiera a todo y a todos predicando el creer en lo increíble. Un «hombre de fe» y un «religioso» sabiendo que la oscuridad hacía a las personas más permeables a las ideas más locas, mucho más locas que las que se habían proyectado y emitido en *Attack of the Crab Monsters* o en *Sardonicus*. Entonces él se resistía a la hora de apagar las luces no con un click y no con un bang. No enfurecido, pero sí enfrentándose al sueño y, en esa camita baldía, buscando cualquier excusa para que nada acabara. Y que todo siguiese luego de apagar ese televisor que ya no tenía nada para transmitir salvo, en la pantalla negra, ese último y único punto de luz que permanecía allí por unos minutos más, como una última estrella muerta en todo el universo despidiéndose hasta el día siguiente.

La oscuridad era el final de algo que —a pesar de todo y con todo en contra— se las había arreglado para llegar hasta allí y quién sabe si seguiría en su sitio y funcionando a la mañana siguiente.

Y la noche era un viaje sin mapa en el que resultaba tan fácil perderse.

Así, leer bajo las mantas con una pequeña linterna y pupilas dilatadas; o llevarse al oído y con el volumen muy bajo una radio cuyas larguísimas ondas cortas viajaban mejor por las noches de invierno. Y en las ondas, las voces flotantes, como de fantasmas demandantes de que se crea en ellos a ciegas. Voces en otros idiomas y, entre ellas, su favorita: la del locutor de la BBC que advertía despidiéndose, siempre, desde tan lejos de que «This is the end of the world news». El fin de las noticias del mundo, sí, pero también, si se lo traducía literalmente, «las noticias del fin del mundo». Sentencia como un mantra que él no podía evitar compaginar con las imágenes de otras películas en esos mismos ciclos de cine de antes de medianoche y antes de que los televisores se apagasen no sin antes aferrarse por unos minutos más a ese punto blanco en el centro de la pantalla ya oscura y apagada. O, ahora, con lo de que EL MUNDO SE VA A VOLVER TODITITO CHICHARRÓN.

Pero antes, de nuevo, esas radiactivas películas sci-fi de entonces que nada tenían que ver o mostrar con *2001: A Space Odyssey* o *Blade Runner* o *Blade Runner 2049*. Bajísimo presupuesto

pero altísimo nivel de paranoia. En ellas, el planeta —al igual que su cataclísmica infancia, cortesía de padres y madres que, como en varios de esos films, en más de una ocasión parecían haber sido suplantados y duplicados por aliens— siempre estaba a punto de sucumbir y ser *chicharroneado* por una amenaza llegada desde los abismos del espacio o surgida de las profundidades de la Tierra. Bestias prehistóricas que alcanzaban la superficie para tomar el aire o meteoritos futuristas de puntería perfecta. Y, entonces, todos esos desconocidos extras y figurantes desfigurados y aplastados por patas gigantes o arrasados por olas de fuego porque EL MUNDO SE VA A VOLVER TODITITO CHICHARRÓN.

Y él se recuerda a sí mismo entre sus siete y sus ocho años —recordándolo casi todo porque por entonces no hay demasiado para recordar— y pensando en que su vida podría acabarse en cualquier momento y en la paradoja de un amplio futuro con tan poco porvenir. La infancia, sí, es una comedia que puede convertirse en tragedia en cualquier momento.

Tomorrow and tomorrow and tomorrow.

Y sí: en el principio de la vida es cuando más se pensaba en la muerte mirándola de frente y no por eso dejando de temerla; mientras que es al final cuando más se intentaba (en vano) pensar en cualquier cosa menos en el THE END; en que lo poco que quedaba por vivir mejor que se fuese en la evocación de hechos nimios y cuanto más lejanos mejor. No era ya que no se pudiese recordar el presente inmediato. Era que *no* se quería ser consciente de él y de su constante y tan pasajera brevedad.

En casi *eso* y ese sitio en el que se empezaba a ser *muy* consciente de todo eso —pero aún no del todo— es donde estaba él ahora, allí, sitiado.

A mitad de vida pero más cerca de lo último que de lo primero. Y contemplando junto a un médico (el mismo médico que tiempo atrás lo había atendido una noche de emergencias en la que se sintió morir y más creativo que en mucho tiempo) una radiografía. Y él, de golpe, se acordaba de una canción de uno de esos amigos de sus padres, de uno de esos «creativos», alguien que cantaba algo acerca de que «Tengo un algo adentro que se llama el Coso» y que «Es peligroso ponerse a pensar en el Coso». Y él entonces hace un enorme esfuerzo para pensar en cualquier otra cosa porque —además— siempre había despreciado este tipo de twists y giros argumentales en libros o en películas. El médico le señalaba algo en la parte frontal de su cerebro y él —con ese humor que siempre se le despertaba con el miedo— le pedía que, por favor, no le dijese el sexo porque quería que fuese una sorpresa (y tenía que morderse los labios para no preguntarle si *eso*, ese *Coso*, podría llegar a ser la razón precisa —y la coartada perfecta— para que él ya no pudiese escribir. Pero finalmente no se lo preguntaba porque no quería que le dijese que no, que nada que ver o que, incluso, eso que él tiene ahí solía producir el efecto contrario: una especie de clímax orgásmico y creativo en el que no se podía dejar de crear y de llenar de letras hasta el

último rincón de las paredes).

Y el médico no se reía porque no le causaba ninguna gracia, porque lo que tenía que comunicarle era algo muy serio.

Y él sabía perfectamente lo que va a decirle ese médico porque él lo había escrito hacía años en un libro, en esa novela por encargo mexicana que le había robado a Penélope. Algo sobre un tumor que se estaba comiendo de a mordiscos su memoria y que sólo le dejaría un único recuerdo y... No es la primera vez que le sucedía que sus ficciones se anticipasen a su no-ficción: *déjà écrit*.

Y el médico levantaba esa radiografía y la ponía a contraluz y la miraba con los mismos modales con que otros alguna vez observaron cielos llenos de estrellas o las cartas náuticas y líquidas de océanos donde —más allá de los bordes de lo desconocido y junto a los grabados de esas rosas de los vientos a despetalizar— siempre había monstruos esperando a que los marinos y su capitán callaran y cayeran por los bordes de un mundo plano.

Como ahora caía él.

CARRY THAT WEIGHT

Recuerda que, de pronto, los acontecimientos se precipitaron y, con ellos, ya no tuvo tanto tiempo para recordar. El presente se impuso y él vio por televisión eso que había sucedido con *La Historia Imposible*.

Su último libro de pronto era como esos *journals* radiactivos custodiados en una bóveda con paredes de plomo en París.

La Historia Imposible era un libro tóxico y no —como hasta ahora— sólo desde un punto de vista literario.

La Historia Imposible era una bestia sci-fi con escaso presupuesto pero muchas páginas que se las había arreglado para desatar una ola no de pánico pero sí de furia en los demás.

Y fue por *La Historia Imposible* que él, de pronto, escuchó los gritos cada vez más próximos y el resplandor de las antorchas acercándose, colina arriba, coreando su nombre como si fuese una malísima palabra que se había comportado muy mal y a la que había que castigar para que aprendiese que lo que había hecho no se hacía.

Y vio lo que jamás pensó que vería y que —mucho menos— conseguiría ver, porque él jamás lo había conseguido a pesar de tanto intento: a Los Intrusos a sueldo de la memoria y deseo de Penélope levantando campamento («Su espíritu iba desvaneciéndose en la bruma creciente. / Aún podía hablar. Se detenía, tanteaba y encontraba / algo que parecía primero un sonido utilizable, / pero desde las células adyacentes, unos impostores ocupaban el lugar / de las palabras necesarias, y su mirada / deletreaba la súplica mientras trataba en vano / de razonar con los monstruos de su cerebro», se rimaba y leía y recitaba en *Pale Fire*), porque nada de eso que se venía encima había figurado en el guión de su última performance: eso de la «reconstrucción» de su familia cuando Penélope y él eran niños. Lo de «Helter Skelter» una y otra vez y a todo volumen y esos soldaditos, uno a uno, a lo largo de un camino, con los que jugaban los Brontë llegando hasta la casa como invitando a Mr. Trip a que saliese y los siguiese sendero abajo para jugar con ellos. Les gustó cómo salió, les salió bien y obedecía al detalle las instrucciones dejadas por Penélope. Pero esta improvisación que empieza ahora... No tienen la menor idea de cómo va a terminar sólo que, todo parece indicarlo, va a terminar muy mal y mejor *exit* antes de ser *pursued*...

Y él decidió que lo mejor era hacer lo mismo cuando ya comenzaba a ser rodeado por las primeras llamas de otro incendio de otra casa, del último de los palacios de su memoria. FUBAR y FUBU y SNAFU y SUSFU y TARFU y An Imperial FU y él imaginándose y corriendo por la prosa de esos pasillos de fuego sintiéndose súbitamente poético. Así que mejor salir de allí ligero

de equipaje. Un bolso y el pasaporte y dinero en efectivo y ninguno de los varios ejemplares de *Ada, or Ardor* (ya conseguiría otro a lo largo de su fuga) que ocupaban todo un estante de su biblioteca de la que se despidió con una reverencia (luego de sí escoger otro libro de Nabokov y varias libretas y dos o tres agendas y el cuaderno de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado con el título de *Consejos Maestros de un Hombre que Duerme en el Suelo* y el libro de notas de Penélope con una etiqueta en su tapa donde se lee *Karma Konfidential*) y enseguida salir corriendo monte abajo.

Ahí va, entre jabalíes que lo miraban fijo y, no lo supo entonces pero lo supone ahora, le enviaban saludos para sus parientes lejanas: para las colosales vacas verdes del desierto de Abracadabra, en las afueras de Monte Karma, donde ahora ya no se preguntaba cómo fue que pasó todo aquello sino qué pasaría a partir de ahora.

«THE END?»

Recuerda que, cada vez que escuchaba «The End» de The Beatles, casi al final de *Abbey Road* — antes de esa coda ligera que era «Her Majesty» tal vez puesta allí para intentar atenuar la épica sentimental de lo inmediatamente anterior—, él oía esos breves y concluyentes y definitivos versos no como una certera afirmación sino como la más interrogativa de las dudas.

Así —luego de aquello de «Oh yeah, all right / Are you going to be in my dreams / Tonight?» y después de ese único pero primero y último y perfecto y tan bien acompañante solo de batería de Ringo Starr, quien siempre había dicho odiar los solos, seguido de un huracán de guitarras—, lo que él oía no era «And in the end / The love you take / Is equal to the love you make» sino «And in the end / The love you take... / Is equal to the love you make?».

Y, claro, McCartney y Starr —los sobrevivientes— habían repetido una y otra vez a lo largo de los años todo eso de *peace and love* seguramente tan pasmados como maravillados porque, ya en el siglo XXI y a casi medio siglo del The End de la banda, The Beatles fuesen los artistas que más vendían. Y porque, lo que tenían para vender, no eran más que reediciones y antologías y reconfiguraciones varias de doscientas treinta y seis canciones propias y sesenta y nueve ajenas pero que ya eran como si les perteneciesen a ellos.

The Beatles eran como vampiros que sorbían los tímpanos de la humanidad, sí. Y a él le gustaba mucho algo que había leído no hacía mucho, en una entrevista a Starr. Allí le preguntaban al baterista cómo es ser un Beatle, y Ringo Starr contrapreguntaba: «¿Cómo es no ser un Beatle?».

Y tenía su gracia: Starr había sido un Beatle nada más que durante diez años, hace ya medio siglo. Pero seguía ahí, para siempre, siendo eso.

(A él, salvando las enormes y cósmicas distancias, le ocurría igual: no sabía cómo era no ser un escritor. Y, sí, le gustaría tener un interruptor para que pudiese dejar de ser escritor durante un tiempo y poder responderse al cómo sería leer como un lector puro. Como un lector que nunca quiso ser escritor. Y, sí, de tanto en tanto y cada vez menos, aparecía un libro que sacudía y provocaba la amnesia de su oficio. Así era como él sabía que un libro era auténtica e indiscutiblemente magistral. Porque ése era un libro que expulsaba al maldito escritor de adentro suyo como se exorcizaba a un demonio para así darle la bienvenida al bendito y santo lector. Pero cada vez se producía menos semejante milagro y prodigio. Por eso, para eso, para recordar lo inolvidable, releía. Y él se preguntaba qué les pasaría a The Beatles al escuchar sus canciones, qué sentirían al re-tocarlas en directo a solas y sin los otros.)

Antes de morir, sin embargo, Lennon y Harrison habían no sólo desmitificado todo sino que,

además, habían gruñido que The Beatles lo habían pasado mucho peor que los fans de The Beatles. Y lo cierto es que irritaba un poco eso de The Beatles lamentándose por ser The Beatles. «¿No se les ocurre pensar en que The Beatles dieron todo lo que tenían para y por ser The Beatles? ¡Eso se llevó toda una parte de nuestra juventud —ese período por completo— porque cuando todos se la estaban pasando bien mientras trabajábamos veinticuatro horas al día!», gritó el Lennon que ya entonces grababa y gritaba primalmente canciones como «Remember» o «God» en las que rimaba que ya no creía en el pasado ni en The Beatles, sólo en él y en el presente (¿y por qué le pre/ocupaba tanto Lennon? ¿Por qué pensaba tanto en él? ¿Porque sus padres habían filmado una de sus publicidades cruzando Abbey Road, él disfrazado de John y ella disfrazada de Yoko? ¿O porque la relación de este Beatle y de la japonesa por momentos le parecía como la que él y Ella podrían haber llegado a tener pero nunca tuvieron?). «Nos dieron su dinero y sus gritos. Pero The Beatles entregaron sus sistemas nerviosos. Nos tomaron como excusa para volverse locos, el mundo entero, y después nos culparon por ello», susurró Harrison con esa voz de navaja afilada que siempre tuvo.

Pero, para él, la gran víctima de The Beatles y sus radiaciones había sido el sobreexposto Tío Hey Walrus. El mundo lloró la separación de The Beatles como hecho consumado, pero Tío Hey Walrus —quien había llegado hasta ellos pensándolos perfectos y adorables y unidos para siempre— fue testigo de todas y cada una de las peleas antes de la separación. Tío Hey Walrus fue como el hijo de padres divorciados por el que nadie peleó mientras todos peleaban. Tío Hey Walrus fue víctima muy inflamable cuando se extinguió ese amor que era todo lo que necesitabas.

El amor que das y el amor que recibes a cambio y todo eso y The Beatles grabaron «The End» —algunos insisten en que ésta fue la última sesión en la que los cuatro coincidieron en un estudio — por los días en que, también, se tomaron esa foto cruzando la calle. Cuando ya sabían que no iban a seguir caminando juntos aunque, los que estuvieron en Abbey Road por esas sesiones finales, recordaban que los cuatro parecían «como chicos otra vez, tocando todos juntos y al mismo tiempo, desenfundando y disparando alternativamente sus guitarras como si fuesen pistoleros del Far West» mientras Ringo Starr hacía lo suyo como nunca lo había hecho. Esas tres guitarras que arrancaban juntas y que empezaban a separarse mientras al fondo se repetía, como en un mantra, «Love you... Love you... Love you...». Un perfecto epitafio que no condensaba a el fin de una vida sino al despertar de un sueño terminado para siempre pero cuyo recuerdo sería como un sueño eterno en sí mismo.

En «The End» —aunque no se hubiesen dado cuenta de ello, o tal vez sí, quién sabe— The Beatles parecían reclamar que no se los olvidase nunca, que se siguiese creyendo en el ayer, que ellos siempre serían la música a sonar en esos lugares o personas que se recordaría toda la vida porque, aunque algunos de ellos cambiasen o incluso muriesen, The Beatles siempre continuarían siendo y sonando como The Beatles.

Y él recuerda la primera vez que escuchó el lado B de *Abbey Road*. Y su asombro y maravilla por el modo en que The Beatles habían revolucionado lo fragmentario por completo. Sónica y temáticamente: una canción de cuna, sí, pero que también advertía de que habría almohadas que serían negadas y que se acabaría llevando esa carga por siempre.

Le llevó el disco a Tío Hey Walrus al psiquiátrico en el que acababa de entrar sólo para salir al poco tiempo y, así, poder volver a entrar al siguiente psiquiátrico. Sus médicos le tenían terminantemente prohibido escuchar nada de The Beatles pero él quiso al menos mostrárselo. Tío Hey Walrus contempló la portada en silencio y le dijo: «Tienes que conseguirme las llaves de ese Volkswagen Beetle blanco que está estacionado ahí y me escapo de aquí y me subo a ese auto y los atropello a los cuatro y doy marcha atrás y vuelvo a pisarlos y retrocedo un poco más y los atropello otra vez...».

Y después —al escuchar sus gritos primales— vinieron un par de enfermeros y se llevaron a Tío Hey Walrus.

A Tío Hey Walrus que acabó vaciando un frasco para llenarse él de pastillas de colores psicodélicos y dormirse para siempre junto a un arroyo y *turn off your mind relax and float down stream* (y al enterarse de su muerte él pensó que «Hey, pero si fui yo el que casi se ahoga», y de algún modo se tranquilizó cuando le informaron de que Tío Hey Walrus murió por sobredosis de pastillas primero y que recién después alguien arrojó el cuerpo al agua luego de alivianarlo de reloj y de unos pocos billetes y de zapatos). Y mañana nunca se sabe porque ya nunca habrá un mañana y recién después de pensar todo eso se puso triste.

Tío Hey Walrus se suicidó el día en que —como todo el mundo— se enteró de que John Lennon había sido asesinado.

Entonces Tío Hey Walrus dejó una carta donde sólo se leía una sola frase:

«Yo no fui».

THE END

Recuerda que alguna vez pensó que «And in the end / The love you take / Is equal to the love you make» sin signo de interrogación era algo como una fórmula matemática o una ley física:

The love you take = The love you make.

Pero a diferencia de leyes y fórmulas universales y aptas obligatorias para todos los presentes y pasados y futuros, éste era un principio al que se le podía dar final con un:

The love you take \neq The love you make.

De igual manera, el que se recordase demasiado no implicaba automáticamente que se vaya a ser muy recordado.

THE END! (ARIA DA CAPO)

Recuerda cómo fue que se terminó lo de él, cómo fue que se acabó lo suyo, cómo fue que dejó de escribir.

Con otra música de fondo.

Todo había empezado con las *Goldberg Variationen* de Johann Sebastian Bach. En las dos versiones —la amaneciente de 1955 y la crepuscular de 1982— registradas por Glenn Gould al piano. Álbumes e interpretación que eran el equivalente en música clásica al *Kind of Blue* de Miles Davis o el *A Love Supreme* de John Coltrane en jazz o al *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles (Glenn Gould consideraba a lo de The Beatles como «un feliz y engreído y un beligerante sin recursos primitivismo armónico») en rock. Todos los tenían, aunque no les interesasen la música clásica o el jazz o el rock. Lugares comunes sónicos. Temas de conversación y temas de audición.

Y la justicia poética y el acierto narrativo de que Glenn Gould —insomniaco feroz— se hiciese famoso para siempre con esta partitura compuesta en 1741 por J. S. Bach, quien nunca cobró tanto por un encargo. Música para espantar el insomnio del conde Herman Kahn von Keyserling de la corte de Sajonia. Bach puso todo lo que sabía aquí. Y luego pasó las partituras —como si se tratasen de una receta— al muy joven organista de cabecera del noble, un tal Johann Gottlieb Goldberg, para que las aplicara y dosificara al noble postrado.

En lo personal —más allá de su supuesta aplicación contra el insomnio— no había música que a él lo despertase más y mejor. Y no era el único. De ahí que fuese utilizada, una y otra vez, en películas para acompañar a casi todo y a todos: a enfermeras epifánicas en *The English Patient*, a aliens pacifistas en *The Day the Earth Stood Still*, a asesino en serie en *Hannibal*, a padre de familia disfuncional en *Captain Fantastic*, a astronauta culposo en *Solaris*, a enamorados en París en *Before Sunset*, a policías raros en *True Detective*, a superhéroe a pesar suyo en *Unbreakable*, a adicto al sexo en *Shame*, a actor aburrido en *Somewhere...*

Pero para él la mejor «actuación» de las *Goldberg* contó con la participación directa de Glenn Gould. Y fue en su banda de sonido para la perfecta adaptación cinematográfica que hizo George Roy Hill en 1972 de *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut. Allí, Glenn Gould —quien alguna vez dijo soñar «que se me brinda la oportunidad, y la autoridad, de impartir en otro, tal vez en otra galaxia, mi forma de entender la vida; y que allí me entienden y me escuchan»— acompañando el tránsito espacio-temporal rumbo a Tralfamadore del peregrino cósmico Billy Pilgrim.

Años más tarde, de algún modo, su deseo se había realizado: música de Bach pero por Glenn

Gould en esos discos dorados en las tripas de los *Voyager I* y *II* conteniendo extractos de lo suyo, partes para que las inteligencias extraterrestres comprendiesen que los terrestres no eran tan tontos como podían verlos desde sus pantallas, como si la historia de la humanidad fuese una sitcom idiota con demasiadas temporadas y gags repetidos y caídas por cáscaras de plátanos y tortazos en la cara. Una y otra vez, como un chiste malo que sólo se volvía bueno por (des)cortesía de la repetición.

Pero, además, Glenn Gould —y qué nombre tan musical era el suyo, sonando como un par de notas próximas en un teclado, pensaba él— le interesaba por otros motivos. Glenn Herbert Gould (Toronto, 1932-1982) era un gran personaje a los que algunos musicólogos no dudaban en considerar un payaso-freak-idiota *savant* y pedante más megalómano que melómano. Un usurpador y un violador. «Las *Goldberg* de Glenn Gould que no son las de Bach», se indignaban. Mientras que otros no vacilaban en enaltecerlo como a una suerte de santo genial.

Y él había estudiado sus giros y giras. Había leído mucho sobre él y había leído también todo lo mucho que Glenn Gould había escrito. Y hasta lo había «contratado» para un par de cuentos suyos y lo había investigado para un artículo en *Volare* sobre el norte helado y canadiense.

Había más que abundante material para acercarse a su misterio al que no se le deseaba solución, porque la gracia estaba en que —como advertía uno de los tantos documentales que le dedicaron— «el Dilema Gould no ha sido resuelto; el Dilema Gould permanece aunque Gould ya no esté entre nosotros». Y es que Glenn Gould acaso haya sido lo más cercano que la música clásica tuvo o tendrá a una pop-star: alguien tan fácil de admirar y adorar y, claro, de cuestionar y condenar pero siempre apasionante no importa con qué mirada se lo mire. «Dentro del sector que podríamos llamar de los erráticos, Glenn Gould siempre tendrá su altar», había escrito Enrique Vila-Matas. Y ya se sabía que no era sencillo ser ícono religioso.

Así, Glenn Gould como una mezcla de hermético Bob Dylan con el recluso J. D. Salinger considerando como carrera opcional la de «convicto en prisión» porque «el aislamiento es un componente indispensable de la felicidad humana». Y aun así, como ellos, Glenn Gould aquí y allá y en todas partes y él volvía siempre a su encuentro. En muchísimas biografías deteniéndose en su misantropía y tics y taras y manías (que los estudiosos de la mente acercaban ahora al autismo o al Asperger); y en la ausencia de toda vida sexual (aunque últimas investigaciones lo redescubrían como Casanova top-secret y con numerosas amantes; una de ellas siempre escondiendo su rostro tras una máscara fantasmal y operística); y hasta dedicándose por completo a la vida y obra no de Glenn Gould sino de su piano preferido. En recopilaciones de sus cartas y escritos (a destacar el tan revelador como inasible ensayo/autorreportaje «Glenn Gould entrevista a Glenn Gould acerca de Glenn Gould») y respuestas a periodistas («No hay ningún tema que me niegue a tratar en ningún reportaje... Aparte del de la música, por supuesto»). En una brillante y emotiva y muy inteligente biopic poco convencional y muy recomendable: *Thirty Two Short Films*

About Glenn Gould, del también canadiense François Girard. En álbumes de fotos (que lo mostraban de joven como una suerte de James Dean del Steinway y, en su madurez, como una mezcla de director de academia X-Men con nerd de *The Big Bang Theory*). En el pasado sufrido del protagonista de *El malogrado* de Thomas Bernhard. En DVD que registraron sus actuaciones en el estudio y especiales de televisión y programas cómicos (a los que acudía disfrazado como el edwardiano y antimodernista Nigel Twilt-Thornwaite o el brutal Theodore «Ted» Slotz, taxista/crítico musical del Bronx). En un episodio de *Los Simpson* y en otro de *The X-Files*. En un sello de correos donde Glenn Gould aparecía (como Billy Pilgrim) veinteañero y cincuentón al mismo tiempo y, sí, junto a las primeras notas del aria de las *Goldberg* a las que se identifica allí —¿craso error o acto fallido o justiciero acierto?, ¿después de todo y a esta altura no es esa lata de sopa de tomate más de Andy Warhol que de la compañía Campbell's?— como *Glenn Gould's Variations*.

Y hay una máxima alemana que postula: «Niemand kann Bach kaputt macht!». Es decir: «¡Nadie puede estropear a Bach!». Pero, para muchos, Glenn Gould —haciéndolo suyo, puntuando sus interpretaciones con cambios de velocidad, suspiros y jadeos entre el éxtasis espiritual y el orgasmo carnal, gesticulación histriónica y trucos/trampas de collage y high-tech en el estudio, cortando y rearmando un todo nuevo a partir de múltiples fragmentos y momentos e instantes y *takes*— lo había conseguido con creces. Para sus detractores, Glenn Gould arruinó no sólo a Bach sino también a tantos otros compositores y a intérpretes que sentían que debían sentirse y hacer sentir que eran *raros* como Glenn Gould para trascender.

Así es, así había sido: Glenn Gould como científico loco y experimentador. Y si J. S. Bach era considerado por muchos como la expresión más sublime del orden matemático del universo, entonces Glenn Gould era algo así como un experto en física cuántica. Y así Glenn Gould como viajero por dimensiones paralelas a la nuestra de lo clásico. Un freak que empezaba y terminaba en sí mismo y que pareció dotar a su propia vida del fragmentado pero inseparable tempo y tránsito de las *Goldberg*.

Y tenía que confesarlo sin que hiciera falta: a él lo que más le interesaba de Glenn Gould era su condición de prodigio porque pensaba que la condición de prodigio (que tantas veces había querido para él, quien después de todo leyó y escribió por unos minutos antes de aprender a leer y a escribir) justificaba toda acción aunque fuese mala porque quitaba todos los pecados del mundo. Pero sus padres habían estado demasiado ocupados como para calibrar la potencia de su pequeño cerebro (sus padres sólo pensaban en que tenían que pensar en ellos, eran prodigiosos en y para eso) y lo cierto es que la pequeña Penélope daba más la talla aunque fuese pequeña y no se expresase más que a través de cejas enarcadas, sonrisas torcidas y sonidos graves y agudos y un tanto desafinados.

Pero aun así él no podía desatender la posibilidad de organizar la vida de Glenn Gould (desde

siempre uno de sus posibles «personajes» favoritos a quien había llegado a escribirlo en ese cuento en el que lo cruzaba con J. Robert Oppenheimer) como un conjunto de variaciones sobre un mismo tema. Variaciones sobre la soledad y los espacios vacíos pero tan llenos que siempre dejaban una determinada y determinante ausencia (y para él las *Goldberg Variationen* en versión Glenn Gould eran la perfecta y complementaria contraparte clásica al *Wish You Were Here* de Pink Floyd).

Escucharlas.

Variaciones *Gouldberg*, sí:

Madre que sabe que su hijo será pianista desde que lo lleva dentro, flotando en líquido amniótico.

Bebé que no dejaba de mover los dedos y niño que aprende a leer música antes que a leer letra.

Padre que lo lleva a ver *Fantasia*, el largometraje sinfónico de Walt Disney. «Detesté cada segundo de esa película», recordaría Glenn Gould quien, de niño, prefiere oír música en la radio.

Madre que deja de ser su primera profesora de piano para entregarlo, a los once años, al poco ortodoxo y muy singular y talentoso maestro chileno Alberto Guerrero en el conservatorio de Toronto. De Guerrero, Glenn Gould hereda eso de sentarse a baja altura en una banqueta de patas recortadas (la muy legendaria silla de Glenn Gould, sin asiento, es hoy pieza muy visitada en la National Library de Canadá), como si el teclado fuese el borde de un acantilado del cual colgar, como si se interpretase al borde del abismo. Criticado por semejante pose, Glenn Gould zanja el asunto con una de sus frases más citadas: «Lo que ocurre entre mi mano izquierda y mi mano derecha es un asunto privado que no le concierne a nadie salvo a mí».

Adolescente que en sus ratos libres practica muy poco y lee mucho: mejora su ejecución más mirando partituras que memorizándolas, explica. Y añade que «no siento mucho cariño por el piano como instrumento; pero es el mejor vehículo que conozco para expresar mis ideas».

Joven que a sus veinte años era consciente de que Glenn Gould ya era Glenn Gould y ya era el Glenn Gould de esas fotos de Glenn Gould que, aunque quietas, lo muestran siempre estremecido y sacudiendo todo y a todos a su alrededor. Y uno de sus primeros gestos es el desprecio por todo el más obvio repertorio pianístico (y de ahí su desentierro/reinvención de las *Goldberg*, por entonces dejadas de lado luego de la para todos primera y definitiva lectura de Wanda Landowska en 1933). Y primero las graba a lo largo de cuatro días que conmovieron al mundo de la música clásica y enseguida se consagra como estrella del circuito de auditorios del mundo entero.

Glenn Gould quien, además, ya comenzaba a ser muy reconocido y apenas soportado por empresarios en lo que hace a sus particularidades pero adorado por sus seguidores y evangelistas: su dichosa banqueta desfondada; sus especificaciones en cuanto a los pianos (y su casi adicción al afinador ciego Verne Edquist, otro gran personaje, piensa); sus bufandas y sweaters y sombreros y guantes con los dedos cortados aunque ruja el sol del verano; su propensión a conducir en

peligrosos zigzags siguiendo el ritmo de la música en el equipo de sonido del auto; sus cantidades industriales de toallas (sudaba mucho cuando entraba en acción) en los estudios de grabación y auditorios; su terror a los gérmenes (en especial los del aire de los aviones) y su pánico a que lo tocasen (llegó a pensar en una demanda judicial cuando un empleado de la Steinway & Sons lo saludó con una palmada en la espalda provocándole, a su entender, «lesiones de por vida»); sus murmullos mientras interpretaba (pesadilla para sus ingenieros de sonido en la Columbia) y su afición a cantarle a los gritos a las vacas en el campo y a los elefantes en el zoológico («El mejor público que jamás he tenido»). Y, por supuesto, su más de una vez anticipado pero aun así impensable retiro de los escenarios cuando finalmente lo ejecuta, a sus treinta y un años.

El 10 de abril de 1964 y sin previa advertencia a nadie, Glenn Gould dijo adiós a todo eso en el Wilshire Ebell Theater de Los Ángeles. En el programa, más que pertinente, se incluía una selección de *El arte de la fuga* de Bach. Y Glenn Gould, sí, se fuga. Como The Beatles, Glenn Gould se cansó de sus fans en vivo y en directo y se concentró en las piruetas que sólo se podían realizar en los estudios grabando y cortando y pegando, casi nota a nota, como si cada pieza fuese el puzzle de un collage. Y así Glenn Gould despertando la ira y el desprecio de sus enemigos. Pero Glenn Gould ya estaba decidido: los oyentes en carne y hueso no sólo le parecían un anacronismo a superar sino, también, una «fuerza del mal». Y entonces funda la doctrina de GPAADAK (acrónimo en inglés a decodificar como El Plan de Gould para la Abolición del Aplauso y Demostraciones de Todo Tipo). «Este loco es un genio», dijo alguien entonces. «No soy más que el último puritano», corrigió Glenn Gould.

A partir de entonces y hasta su muerte, un incremento de particularidades y fobias y talentos. Era asombroso, aseguran, su talento para especular en Bolsa. Y daba un poco de miedo su hipocondría rampante; su adicción a medicinas de todo tipo (y al ketchup); su prédica tecnológica (Glenn Gould sosteniendo que Bach sonaba mejor con una lavadora encendida al mismo tiempo); sus montajes sónicos siempre alrededor de atrapar la melodía de la soledad («No sé cuál es la proporción exacta, pero siempre he sospechado que por cada hora que se pasa con alguien hacen falta X horas a solas, para compensar; alguna vez calcularé la proporción exacta») y del silencio (hay filmaciones de Glenn Gould dirigiendo orquestas imaginarias a orillas de su querido lago Simcoe); sus traslados a comisaría (al igual de lo que le pasaba a Bob Dylan) al ser confundido en las calles con un vagabundo; sus llamadas telefónicas a cualquier hora y durando horas; su sueño despierto a base de píldoras de diferentes colores y gramajes en cuanto a que «al arte se le conceda la oportunidad de desaparecer por completo».

Y su aún más inesperada que su retiro muerte por derrame cerebral dos días después de cumplir cincuenta años y de haber registrado por segunda vez y en una versión más lenta y reflexiva — como alejándose hacia el horizonte diciendo hola o regresando a las fuentes para despedirse, como los salmones— de *The Goldberg Variations*.

Y todo lo anterior sobre Glenn Gould era nada más que la entrada a todo lo posterior sobre él.

Porque para él ésa había sido la música perfecta para tantas cosas (él la *usaba* mucho para leer y para escribir) y de pronto, también, las notas que abrieron la puerta para que su puerta se cerrase para ya no volver a abrirse.

La escuchaba con atención, intentando comprenderla del todo y de pronto —a partir de algo que había conversado con un amigo músico— oyendo todo lo que *también* estaba allí, en el tiempo breve pero eterno entre nota y nota, en ese atronador silencio.

Entonces él le preguntó a su amigo si, musicalmente, se entendía a ese espacio que se producía entre un sonido y otro como una especie de melodía secreta, de contrapartitura, de negativo de lo que positivamente se oía y que podía llegar a discernirse si, como los perros, podía escucharse una determinada frecuencia inaudible para el ser amigo.

Su amigo primero lo miró raro y entonces le explicó que las pausas eran como la huella digital del intérprete, lo que lo volvía reconocible y particular y único: su swing, su marca y, en contadas ocasiones, su genio.

En su no tocar residía el estilo de cómo tocaba.

Pero él necesitaba saber más acerca de aquello, ir más lejos. Tenía la necesidad de comprender cuál era la clave más o menos bien temperada para conseguir que todo se llenase de ese vacío, cómo hacer para que todo aquello que no se ejecutaba entre los pliegues de una partitura fuese, en realidad, la razón incuestionable para que eso viviese para siempre.

Él no deseaba otra cosa que la posibilidad de recomponer esa melodía secreta y —como no sabía ni leer ni escribir música— pensó entonces en llevarlo todo a su terreno y a su habilidad. Preguntarse primero para responderse después si sucedía o podía llegar a suceder algo similar con la escritura: si el espacio en blanco entre palabra y palabra no contendría, también, las acelerables partículas divinas y las células interconectadas de la verdadera obra maestra. La voz de los dioses a la que los hombres habían olvidado cómo atender, la música de la nieve, el esperanto del rugido de la sangre, el idioma internacional de los muertos.

Así que comenzó con cautela, como quien se interna en la jungla virgen o se adentra en un laboratorio experimentado.

Textos breves.

Fragmentos. Instantes. Momentos.

Prestando una particular y constante atención a esa pausa entre palabra y palabra. Poco a poco fue separando cada vez más las palabras, para que éstas tuviesen más sitio para respirar mejor y confiarle así su aliento no último pero sí definitivo.

Pronto las pausas fueron como un idioma, fueron incluso más importantes que cualquier lenguaje porque —se dijo, maravillado— todos entendían y hablaban y leían y escribían el idioma en el que se expresaban las pausas.

Pronto, las palabras fueron accesorias: nada más que los dos extremos de puentes colgantes que no demoraron en arder y quemarlo para que se hiciese y oyese todo ese silencio y todo se eliminase suprimiese borrarse tachase cancelase anulase obliterase.

Y se dejase de escribir porque ya todo estaba escrito.

Y así fue como para escribir mejor que nunca fue que él dejó de escribir para siempre.

CLIMAX — ACMÉ / ANÁFORA — CATÁFORA

Recuerda que —perdiéndose desorientado por los pasillos del palacio de su memoria en el que cada vez había más habitaciones clausuradas y grietas en las paredes— se quedó nada más con la teoría y sin la práctica.

Con piezas sueltas sin manual de instrucciones.

Con cosas como clímax (que provenía de la palabra griega κλίμαξ y que significaba «escalera»). Cosas como acmé (ἀκμή, o «la punta, o el filo de un objeto» y —en sentido figurado— el momento en que algo está en su máximo esplendor, en lo más alto. En su cenit y apogeo cuyo resultado era la finalidad y el resultado de la catáfora (φέρω o «llevar abajo, bajar») y de la anáfora (ἀναφορά, «repetición») insistiendo una y otra vez en las mismas palabras para abrir una frase y/o anticipando lo que vendría hasta alcanzar el éxtasis que sólo proporcionaban ciertas plegarias.

Los fragmentos.

Los collages.

Los desiertos.

Los vientos.

Los aeropuertos.

Los aviones.

Los hoteles.

Los teléfonos.

Los libros.

Los muertos.

Los fantasmas.

Todo lo anterior.

Y entonces él rezando una y otra vez para que regresase todo aquello que lo había abandonado y para que lo llevase hasta el más helenístico de los finales felices (a esa idea original y antigua pero eterna del *happy end*) o, al menos, de las más alegres de las continuaciones.

(TO BE CONTINUED...)

Recuerda entonces (aunque no tenga que hacer memoria porque acaba de pensarlo y de sentirlo) que, por una vez, todos los fragmentos parecieron ordenarse armoniosamente.

Alguna vez Penélope le había explicado que «en la enfermedad física te vas fragmentando. Poco a poco. Vas dejando de poder hacer cosas. Como si te desarmases en cámara lenta. Hasta que ya no eres quien fuiste y quedan las fotos. Con la locura, con la enfermedad *mental*, sucede algo parecido. En especial con la locura que surge del dolor puro. Pero con una variante decisiva: no dejas de ser sino que te conviertes en otro. Como si, con las mismas partes, hubiesen despreciado el manual de instrucciones para ensamblar algo completamente diferente».

Lo que él sentía ahora, en cambio, era algo muy distinto: que volvía a ser quien fue, que sus partes volvían a unirse y a reunirse para conversar entre ellas y firmar una tregua y ponerse de acuerdo y ofrecerle una cierta paz antes de la batalla final.

Y era como si viese a todos esos instantes y partes y momentos y fragmentos desde fuera, desde lejos, desde arriba; como si compusiesen una de esas tan demenciales como inteligentes coreografías de Busby Berkeley. Chicas girando. Chicas bajando escaleras. Chicas bailando en una escenografía como de palacio memorioso. Chicas en piscinas donde no estaba su chica, la de él, Ella.

Contemplaba todos esos fragmentos con ojos caleidoscópicos desde este desierto con suelo de diamantes. Le decía hola a todos esos fragmentos en el momento en que les decía adiós. Les decía *aloha*: esa palabra de ida y de vuelta que significa ambas cosas. Les decía que había llegado el momento de hacer las paces y de descansar. Que ya no hacía falta que sigan luchando Enoch

Soames contra Funes con un † como daga lanzadora o con un 了 como hacha arrojadiza.

Les decía que era el momento de desaparecer, de olvidarse de los demás y de no acordarse de uno mismo.

Les decía lo que jamás —aunque de otro modo y en otro idioma— querría haberle dicho a esa voz al otro lado de un teléfono de su infancia, a la voz que entregó a sus padres.

Les decía las palabras encolumnadas en una hoja de papel cuadriculado (*efface* encerrada en un círculo, había algo tachado e incomprensible entre *rub out* y *wipe out*) escritas en lápiz por Nabokov y colocadas al frente de *The Original of Laura*.

Les decía

efface

expurge

erase

delete

rub out

wipe out

obliterate

Les decía lo que decía la novela en la que estaba trabajando Vladimir Nabokov antes de morir en 1977 y cuyas fichas dispersas ordenó quemar de no llegar a la versión final porque —como dijo en una de sus últimas entrevistas— «sólo las nulidades ambiciosas y los mediocres cordiales exhiben sus borradores. Es como hacer circular muestras de la propia saliva». Y porque —como bien había postulado antes y en boca del difuso narrador de *The Secret Life of Sebastian Knight*— «nada debe permanecer salvo el logro perfecto: el libro impreso... los desperdicios del taller, no importa cuál sea su valor sentimental o comercial, jamás deben subsistir». Y también en el prefacio a su traducción de *Eugene Onegin* de Aleksandr Pushkin, Nabokov había reafirmado que «un artista debe ser implacable y destruir sus manuscritos luego de su publicación, porque su lectura no hará más que confundir a las mediocridades académicas y hacerlas pensar que es posible revelar los misterios del genio a partir del estudio de las lecturas anuladas. En el arte, la planificación y el propósito no son nada; sólo cuentan los resultados».

Pero Véra Nabokov se negó a cumplir semejante misión y optó por guardar las fichas (a las que sólo tuvieron acceso un par de «nabokóvlogos» de su confianza) en una caja de seguridad de un banco suizo.

Al morir la madre en 1991, su hijo Dmitri Nabokov prometió llevar a cabo la ceremonia y cremación, pero finalmente decidió publicarlas —en 2009 y con el título de *The Orginal of Laura* — porque en su parecer conformaban «la novela más brillante de Padre, la más concentrada destilación de su creatividad». Y Dmitri lo hizo con una coartada tan dudosa como irrefutable: insinuó algo así como que se le había aparecido el fantasma de su padre y le había pedido que lo hiciese. O algo por el estilo. Y Dmitri concedió entrevistas donde subrayaba una y otra vez la constante preocupación de su padre por el Más Allá (por el *potustoronnost*) y por el modo en que

había sido una y otra vez invocado en su obra. Estaba claro que Dmitri (quien murió al poco tiempo de la publicación de *The Original of Laura* y, hasta el día de la fecha, no parecía haberse aparecido a nadie) era un tipo astuto. Astuto como sólo puede serlo alguien que se las arregló para desarrollar y hacer comulgar en una las irreconciliables vocaciones de traductor del ruso, piloto de autos de carrera y cantante de ópera. Lo que se traducía como «Cuando sea grande quiero ser hijo de Vladimir Nabokov o, mejor aún, personaje de Vladimir Nabokov con derecho a royalties». O para ser aún más preciso, alguien capaz de, en su prólogo al libro inconcluso, preguntarse y responderse así: «¿Merezco que se me condene o que se me den las gracias? Pero ¿por qué, señor Nabokov, por qué decidió realmente publicar *Laura*? Bueno, soy un buen tipo, y como me he dado cuenta de que la gente se identifica conmigo y se solidariza con “el dilema de Dmitri”, he creído que sería un detalle por mi parte aliviar su sufrimiento».

The Original of Laura (sus títulos-de-trabajo fueron *Dying is Fun* y *The Opposite of Laura*) se subtuló *A Novel in Fragments*. Y fue más un objeto-libro que un libro-objeto. ¿Qué hacer con algo que no era casi nada (ciento treinta y ocho páginas convirtiéndose en más o menos treinta páginas de texto manuscrito) pero podía llegar a apreciarse como mucho y a lo que se había esperado tanto tiempo?

Sencillo: se lo convertía en un juguete.

Y él se lo compró el mismo día de su llegada a las librerías.

Y lo leyó con cuidado y con una mezcla de alivio y desilusión (porque, ah, ¿no habría resultado terrible que inconcluso y apenas iniciado *The Original of Laura*, sus retazos y jirones, hubiesen sido lo más genial jamás genializado por el genio?) y sorpresa (esos hasta ahora impensables errores de ortografía de puño y letra en alguien a quien se pensaba más allá de toda errata y quien había revolucionado y acelerado y centrifugado a todas y cada una de las partículas del idioma inglés).

Y, sí, *The Original of Laura* era antes que nada y después de todo un artefacto precioso y diseñado por el genial Chip Kidd. Así, portada oscura donde las letras parecían capturadas en el acto mismo de desvanecerse y, ahí dentro, una posible trama en la que un neurólogo, un tal Philip Wild («el “yo” del libro era un hombre de letras neurótico e indeciso que destruía a su amante en el acto mismo de retratarla»), jugueteaba con la idea de borrarse a sí mismo —paso a paso y miembro a miembro— desde los pies a la cabeza.

It's a Wonderful Death.

Algo con lo que él podía simpatizar e identificarse sin problemas mientras pasaba las páginas en papel pesado que reproducían facsimilarmente las fichas que, troqueladas, invitaban a ser desmontadas y reordenadas a voluntad.

Y no, nunca: él jamás se hubiese atrevido a algo semejante; pero sí fotocopió esa primera página con los sinónimos de verbos desaparecidos. Y desde entonces la llevó siempre doblada

dentro de su cartera o pasaporte (junto a ella se fueron sumando ese recorte con grabado de José Guadalupe Posada y esa página satinada de revista de sociedad).

Y a menudo la sacaba y la recitaba como si fuesen palabras mágicas.

Y ahora —habiendo ardido toda *Ada, or Ardor*— es lo último que arrojaba al fuego de esta noche del desierto, en las afueras de Monte Karma, en Abracadabra.

«Hágase tu voluntad, VN», piensa o dice; porque ya lleva tanto tiempo solo que la voz de lo que dice o de lo que piensa ya es la misma.

Y ahí está él.

En el desierto.

Ese paisaje donde hay que estar muy atento para comprender lo que pasa y cuándo sucede; porque nunca se estará del todo seguro de si el desierto es la máxima expresión de las ruinas del pasado o de los cimientos llenos y a llenar de posibilidades del futuro teniendo tiempo y lugar en un presente absoluto.

El sitio ideal y el momento perfecto para:

- A. Efface
- B. Expurge
- C. Erase
- D. Delete
- E. Rub out
- F. Wipe out
- G. Obliterate

o

H. All of the above

Elige, por supuesto y por las dudas, lo que añadió él. Ese *All of the above, Todo lo anterior (eliminar suprimir borrar tachar cancelar anular obliterar)*; que es todo lo que necesita sentir para poder hacer todo lo posterior, lo que vendrá, lo que falta poco para que suceda.

Porque, por fin, va a volver a pasar algo.

A pasarle.

Porque ahora es el fin del recuerdo para que comience lo que vendrá y se encomienda a Khaibit (La Sombra de la Memoria y de todo el pasado condicionado por el modo en que se decida recordarlo u olvidarlo) y a Sekhu (o los Restos, lo que permanece, lo que resulta imposible de olvidar).

Adiós entonces al placer culposo de contemplar amnésicos palacios de la memoria, muros que se derribaban y no volvían a levantarse. (Y se acuerda de que en una de las libretas de Tío Hey Walrus se registraban las palabras de J. contándole que Yoko «le había hecho pasar por diez días de voto de silencio. Sin libros ni periódicos ni música ni televisión. Vacíame de todo hasta llenarme de mí mismo. Borrarme primero para dibujarme de nuevo. Hasta que empiezas a ver todas esas partes de ti mismo que nunca habías visto. O que habías olvidado. O que no querías recordar. Todos esos fragmentos. Como espíritus deslizándose por los pasillos de un templo. Y tú eres el templo». Y se acuerda también de que él, leyendo eso, pensó en Matteo Ricci y en el palacio de la memoria, en su palacio de la memoria que ahora se sacudía y se agrietaba como golpeado por un terremoto de 10 grados en la escala de Usher.)

Adiós entonces y ahora al sufrir la tortura no por lo que había sido sino por lo que faltaba ser: por lo que no fue, por lo que se cree pudo haber sido pero no resultó así. Adiós a los fragmentos de un modelo para armar ahora desarmado y al que le faltan tantas piezas clave. Todo eso que no se recuerda pero que al mismo tiempo —como ciertas invenciones y ciertos sueños— era inolvidable y por lo tanto ya no necesita ser evocado.

Hola al aquí y ahora.

Y se acuerda de aquellas mañanas de invierno —entonces los inviernos eran tanto más invernales de lo que son ahora— en su hoy inexistente país de origen. Entonces las estaciones estaban tanto mejor grabadas y separadas: cuadrafónicas en lugar del stereo o incluso del mono de ahora, donde no parecía haber diferencias entre unas y otras y todas sonaban más o menos igual. Estaciones que eran como canciones separadas, como *hit singles* y *greatest hits* y no partes de un álbum conceptual o capítulos de un libro en el que todo el tiempo hacía el mismo clima.

Ahí estaba y ahí seguía estando él.

En un aula de su infantil Gervasio Vicario Cabrera, colegio n.º 1 del Distrito Escolar Primero, con la Maestra de Actividades Artísticas tomando lista. Y, entonces, anticipando ese momento mágico en el que su nombre saldría por entre los labios de su Maestra de Actividades Artísticas para él poder responderle con un vaporoso por el frío pero aun así extático y encendido y con todo su aliento «¡Presente!».

Hola al pasar al frente del aula, dando miedo porque se tenía miedo de sobra, miedo a todo y para todos, a la hora de dar o de recibir una lección.

Y, sí, el final es uno e indivisible aunque, al final, la parte del final no sea otra cosa que un amoroso instante y fragmento y momento donde conviven lo que se da con lo que se recibe.

Interconectado.

Ese último fragmento fósil al que arroja a lo alto, más alto todavía, al cielo lleno de estrellas y:

A. Lo mira subir y subir.

- B. Lo mira no caer.
- C. Lo sigue mirando.
- D. Todo lo anterior.
- E. Todo lo que vendrá.

Todo lo que —*Time is an asterisk... Same as it ever was... Here comes the twister... Look out! 'Cause here she comes...*— aquí venía y que ya estaba aquí.

III

COMO CUANDO SE INVENTA LO QUE SUCEDERÁ PORQUE
YA NO PUEDE SEGUIR INVENTÁNDOSE LO QUE SUCEDIÓ Y,
HABIENDO LEÍDO EL LIBRO Y LLENO DE ESTRELLAS,
BUEN VIAJE, AMIGO MÍO

Todo lo que nos queda por enfrentar en el futuro es aquello que nos ha sucedido en el pasado. Es insoportable. [...] No hay lección que se aprenda de la experiencia.

MAEVE BRENNAN,
extractos de dos cartas a William Maxwell

Las experiencias no nos son concedidas para que las «superemos», de otro modo no serían experiencias.

PENELOPE FITZGERALD,
primera línea —posteriormente descartada— del borrador de
The Bookstore

Si tan sólo se supiese qué recordar o pretender recordar. Tomar una decisión y que todo lo que deseas de las cosas perdidas se manifestase. Cogerlo como se coge una lata de un estante. Tal vez.

ELIZABETH HARDWICK,
Sleepless Nights

¡Ah, ese día! Uno esperaba y esperaba, como si una mañana anterior a ese día hubiera de llegar para conducirlos a todos por una ruta diferente. Uno esperaba y esperaba a que ese día demoledor *des/sucediera* para que el futuro real —el prometido, el futuro que había dado a entender el pasado— pudiera desarrollarse. Hora tras hora, mes tras mes, esperando que ese día no hubiese sucedido. Pero sí había sucedido. Y a partir de ahora siempre habría sucedido.

La razón de ser del pasado es que es inmutable.

DEBORAH EISENBERG,
«Twilight of the Superheroes» y «Taj Mahal»

Todo lo que sucede en mis relatos, ^[]_{SEP} me ha sucedido, o me sucederá. ^[]_{SEP}

CARSON McCULLERS,
The Mortgaged Heart

Una de las cosas más difíciles del mundo es describir lo que sucederá a continuación.

MAVIS GALLANT,
Paris Notebooks

了

Lo que ya venía ya estaba aquí. Lo que iba a suceder (todo lo que sube, baja; incluyendo, aunque la película no lo mostrase, a ese hueso prehistórico que prefiere cambiar a acero milenarista y seguir subiendo hasta el más exterior de los espacios donde todo flota y orbita) ya era lo que estaba sucediendo.

Todo el tiempo en un único tiempo: como en un experimento con la textura del tiempo, sí.

Su irrealidad se había hecho realidad.

Su sueño se había cumplido: ya no había diferencia perceptible entre lo recreado con exactitud y lo exactamente creado, ya no había distancia considerable entre lo recordado y lo inventado.

Por fin y en principio, nada siendo todo.

Y todo presente a la vez que pasado y futuro. (Y cómo era ese signo chino, esa «partícula» aceleradora y lentificadora del idioma con la que la exacta situación temporal era determinada por el contexto o «aspecto» más que por expresiones como «ayer» y «hoy» y «mañana»; y, ah, sí, era

así: 了 . Y lo dibuja con la punta de su dedo sobre la pantalla de arena del desierto, con sus ojos entrecerrados y rasgados y súbitamente orientales a la fuerza de la luz vertical que cubre y vela hasta a la última sombra.)

Todo de pronto y ahora.

Y último.

Y final.

Y los finales siempre eran y son y serán más claros y cristalinos que los comienzos.

Por eso se suele hablar más de finales felices o tristes que de comienzos tristes o felices.

La tristeza o la felicidad de los comienzos son, siempre, transitorias y fugitivas y nunca se quedan quietas en un lugar. Están ahí nada más que para moverse, para cambiar de sitio y de humor y de intensidad.

Los finales felices o tristes son, en cambio, terminales e inamovibles, incontestables y definitivos. Como si —estatuas bajo la lluvia, con apellidos y fechas y nombres— estuviesen esculpidos en el mármol o grabados en el bronce de monumentos pensados para sobrevivir al fin de los tiempos.

Nadie pregunta «¿Cómo empezó todo?» porque no hace falta, porque preguntando «¿Cómo terminó todo?» se sabe todo desde el primer minuto hasta el último segundo.

Pero aún así no se conoce ni se precisa la condición o naturaleza del final sino hasta la última

letra de la última línea.

Es decir: los finales tienen varias partes, partes en las que —aunque se trate del final— aunque ya no quede mucho por contar o por decir, aunque los finales sean la parte más presente y en presente de una historia, también allí, en esas diferentes partes de un final, se puede inventar y soñar y recordar.

Es decir: hay un comienzo y un durante y un final del final.

Es decir: él sabe que éste es el final; pero no sabe aún cómo y de qué manera y con qué ánimo va a terminar todo.

Sabe, sí, cómo comienza el final.

了

Comienza así, por ejemplo:

Cruzó la última frontera con el Sol en la página más alta del cielo.

O:

Cruzó la última frontera con la Luna en la página más alta de un cielo *full of stars*.

O tal vez así:

Entre 1967 y 1977 el pianista canadiense Glenn Gould registró un trío de documentales sónico-radiales —*The Idea of North, The Latecomers, The Quiet in the Land*— a los que posteriormente reunió bajo el título general de *Solitude Trilogy*.

Allí, Glenn Gould se había ocupado de investigar cómo sonaba el «aislamiento absoluto del mundo» y lo había presentado como «lo más parecido a una autobiografía que jamás grabé o grabaré».

Allí, Glenn Gould registrando las voces mudas de la tundra y de la taiga en paisajes árticos hasta alcanzar lo que denominó «La Idea del Norte»: la noción de un vacío absoluto y desmapado en el que todo cabía y donde había sitio y situación ideales para «soñar, tejer cuentos y, finalmente, vaciarse».

Recordando todo eso, se preguntó si entonces él ahora no estaría experimentando la contracara del asunto, su opuesto complementario, la otra parte del plano para llegar al tesoro: *La Idea del Sur*.

Algo que empezaba desértico y ventoso y lento para, de pronto, comenzar a llenarse a la velocidad de sus cosas. Memorias, influencias, lecturas, visiones —incluyendo aquello que sólo se deseaba olvidar sabiendo que ése era el más imposible de los deseos— hasta que ya no hubiese sitio libre para el prisionero incondicional pero desencadenado en el que se había convertido él.

¿Cuáles eran entonces las probabilidades —seguramente mínimas, pero de pronto máximas— de que de pronto se impusiesen a su vida ciertos recursos enumerativos y referenciales y

fetichistas de lo que alguna vez había sido su obra? ¿Qué extraño fenómeno provocaba que —al entrar a esa cantina casi desierta de Rancheras Melancólicas para pedir un mezcal en cuya botella un gusano sonreía una sonrisa que ningún diseñador de emojis jamás podría destilar— en una radio encendida (una de esas radios que ya no existen desde hace décadas y que parecía estar allí, emitiendo, desde hacía décadas) sonasen una tras otra «Shine On You Crazy Diamond» de Pink Floyd, «Series of Dreams» de Bob Dylan, «A Day in the Life» de The Beatles y «Big Sky» de The Kinks? ¿Cómo era posible que, de pronto, las escuchase allí, todas juntas y fuera del tiempo y del espacio, como si un omnipresente disc-jockey invisible lo estuviese viendo a él y nada más que a él mientras, en la pantalla de un televisor cúbico y antiguo casi colgando sobre la barra, se informaba acerca del nuevo avistamiento de un posible «objeto espacial extraterrestre»? ¿De dónde había surgido y hacia dónde se dirigía aquel «misterioso cuerpo celeste» de color negro, flotando en el espacio y bautizado por alguien (¿por quién?, ¿quién decidía estas cosas y recibía la autoridad para hacerlo?) como Oumuamua o Ummagumma o algo así? ¿Estaban sus ochocientos metros de largo y ochenta de ancho y forma un tanto irregular soñando con que lo despertasen al esculpir sus ángulos para que de allí emergiese el más cantarín de los monolitos? ¿Cómo podría él no pensar en que todo lo anterior simbolizaba algo y —que fuese lo que fuese— lo que significaba era algo muy significativo para él, ahora, allí, cruzando límites que ya jamás volvería a cruzar en sentido contrario? ¿Era este tipo de episodios aconteciendo de este lado, en lo que se suponía era la realidad, el desconsolado premio consuelo para alguien a quien, como ya no escribía, sólo le cabía y quedaba la ilusa ilusión de sentirse como si se lo estuviese escribiendo a él, respetando o pareciéndose, más o menos, a aquello que alguna vez entendió y reconoció como a su estilo? ¿Habrían venido a buscarlo todos esos signos de interrogación —como anzuelos, como garfios— para engancharlo y arrastrarlo fuera de la oscuridad pesada de esa cantina y arrojarlo ahí fuera, bajo un sol lunático que salió anoche y parecía cantarle que estaba tan lejos del suelo donde había nacido? ¿La Idea del Sur? ¿La Mala y Pésima Idea del Sur? ¿La Idea Inventada y Soñada y Recordada como destino final y al final de todas las cosas? ¿Y cómo era posible que esa monolítica noticia de color más espacial que local —una de esas noticias que habitualmente se usan como separador entre las supuestamente importantes noticias políticas y las sin lugar a dudas trascendentes noticias deportivas— fuese de pronto interrumpida por un apocalíptico EXTRA / BREAKING NEWS de último momento con un *really: is the end of the world news* donde aparecía la imagen muy movida y vociferante, como aullando a una cámara de seguridad de circuito cerrado, de alguien que le recordaba a alguien a alguno a algo a él?

O si no:

Atrás quedaba el mundo de los otros; por delante tan sólo esperaba el resto de su vida.

Y nada le hacía pensar que lo que había a sus espaldas era mucho más amplio que lo que le restaba por conocer y por venir. Mucho por recordar, poco por soñar y, mientras tanto, entre un extremo y otro, inventar mientras se pueda, pensaba.

Lo que había sido ya no seguía siendo y, por lo tanto, ya no sería. Y había que hacer un esfuerzo considerable por y para olvidarlo: porque pesaba demasiado, porque estaba compuesto por demasiados pesares.

Entonces, ahora, volver a empezar nada más que para terminar, se dice.

Como por arte de magia.

Como en uno de sus trucos para el que el mago requiere de un voluntario entre el público.

Ahora, él era mago y voluntario y, sí, era ambos al mismo tiempo.

Y ése era el gran truco.

El truco más grande de todos.

Todo por aquí y todo por allá.

Abracadabra.

O quizá:

No hace mucho, en los picos más escarpados de su insomnio, había probado un medicamento (su nombre no importaba del mismo modo en que siempre llegaba la hora en que no importa el nombre de las ex novias: ex novias y ex medicamentos acaban siendo todos iguales sin importar su hipotética función, placentera o de placebo, en un determinado momento). Un medicamento en fase experimental que lo ayudase a dormir y que le pasó un amigo psiquiatra. Y en los borradores de su prospecto —a la altura de eso de «posibles efectos secundarios»— él había leído algo que le había llamado la atención y producido una cierta gracia. «Su consumo puede llegar a producir sueños extraños.»

¿Perdón?

¿Un medicamento para el insomnio que advertía de la posibilidad de tener «sueños extraños»? ¿Qué sueño no lo era? ¿Había algo más extraño que un sueño?

Es más: ¿había algo más extraño que la realidad, algo más raro que esta realidad a la que ahora despertaba y que —desierto, magnífica vaca verde telepática— le parecía el más extraño y recordable de los sueños?

O en pocas pero justas palabras:

Iba —porque finalmente había comprendido que no se podía cambiar y corregir el pasado pero

que sí se podía modificar y enmendar el futuro— a redimir la memoria imborrable de aquella noche con este día inolvidable.

O para concluir comenzando:

Si todo esto estuviese siendo escrito sería la tercera y última parte de un tercer y último libro. No la conclusión reveladora de una trilogía lineal avanzando en una única dirección en el tiempo y el espacio. No. En cambio, sí, algo que recordase más a un tríptico: algo que se plegaría sobre sí mismo con el mecanismo de un biombo o mampara o bastidor o pantalla. Y que encimaría a pensamientos con acciones, a memorias con anticipaciones, a repeticiones reflejas con insistencias calculadas. Así, hasta alcanzar el *grand style* de una sorprendente y hermosa profundidad de momentos maravillosos contemplados al mismo tiempo. Una magnum opus de miles de páginas a las que subirse y desde las que contemplar el paisaje pero, también, mirando por encima del hombro por si alguien intentaba empujarlo al vacío. Aunque en realidad sabiéndose total y absolutamente solo allí arriba, donde para bien o para mal sólo había llegado él; sintiéndose tan glenn Gouldianamente *vaciado* y atemorizado nada más que por el propio y tan tentador impulso de dar un paso adelante y ejecutarse ejecutando el más mortal de los saltos.

El primero de esos libros escrito y publicado, histórico y verdadero.

Y los dos restantes —proyectados por ese mismo libro como si se tratasen de sus luminosas sombras— ya imposibles de escribir tal vez porque había pensado tanto en ellos.

Los había inventado y soñado y recordado a lo largo y ancho de todas y de cada una de sus páginas.

Los había leído tanto en su imaginación que ya no tenía sentido siquiera el intento de pasarlos a letras.

En cualquier caso, pensando en cómo acabaría todo, esa tercera parte de tercer libro —a diferencia de las dos primeras, a las que hubiese dedicado un año respectivamente— debería escribirse a toda velocidad, como si se la viera en lugar de leerla. No un clímax de todo lo anterior sino el clímax de ese mismo clímax.

De nuevo: fragmentos, instantes, momentos.

Pero esta vez más o menos compuestos y recompuestos como las partículas aceleradas y las células interconectadas del *journal* de un *hazardous journey* en *complete darkness* y *constant danger*. Como si a esta tercera y última parte de último y tercer libro («Same as it ever was... Time isn't holding up... Time is an asterisk... Same as it ever was... Yeah, the twister comes... Here comes the twister...») se la cantase a los gritos desde el centro de un tornado que no deja de dar vueltas sobre sí mismo.

Un tornado que ya no tiene vuelta y que aquí viene.

了

Así, el combustible del recuerdo alimentando, por fin, los motores del presente porque, como dijo alguien, «no hay ahora ni después sin antes; tan sólo existe el pasado, sucediendo una y otra vez; ahora».

Había oído esa frase, una vez, en un escenario, saliendo de la boca de un actor o de una actriz. No se acordaba del nombre de la obra ni de su autor, pero sí de que escuchar eso entonces fue como si le hubiesen arrojado un puñal y que éste se le clavase en su corazón o en su cerebro, daba igual.

Por eso no iba mucho al teatro.

Tampoco le interesaban mucho los actores de teatro. Le daban un poco de pena. Todos ellos y ellas intentando ahora sobrevivir en un mundo en el que todos —además de sentirse escritores— también se sentían actores de sí mismos, de la propia vida: representándola y presentándola sin pausa. Sí, era verdad: *all the world's a stage y all the stage's a screen*. Y ya no había frontera entre actores y público y abundaban las obras de teatro en la que «gente común» contaba sus pesares y alegrías. Y a eso se refería Charles Chaplin en un prefacio finalmente no incluido en su autobiografía de 1964 cuando advertía que «en este registro contaré solo aquello que quiera contar, porque existe una línea que demarca la distancia entre el público y mi persona. Hay ciertas cosas que, si yo las divulgase al público, ya no me quedaría para mantener unidos a mi cuerpo y a mi alma, y mi personalidad desaparecería como las aguas de los ríos que van a desembocar al mar». Ahora, estaba claro, a nadie le importaba demasiado ser un cuerpo desalmado siempre y cuando hubiese allí alguien dispuesto a mirarlos y a escucharlos.

El teatro (algo parecido le sucedía con la poesía, cuyas reglas y virtudes nunca acaba de comprender y disfrutar más allá del cierto placer que le deparaban las rimas en, de ser posible, mejor, canciones) le dolía, le hacía mal, siempre había sido así, incluso el teatro no «verdadero» pero sí «de verdad»: le impresionaba y hasta le daba miedo la idea de personas repitiendo parlamentos de memoria e intentando convencer y convencerse de que se les ocurrían en el momento. Y jamás entendería eso de uno diciendo algo y de tener que *esperar* a que otro diga algo para recién después poder volver a decir algo. Y no le parecía justo que a los actores y a los «del mundo del espectáculo» se les permitiese tener crisis nerviosas y se les perdonase todo lo que habían hecho, y se les permitiese volver a empezar de cero (mientras que los escritores tenían nada más acceso a crisis creativas, crisis poco vistosas y con muy ligero poder anecdótico, que a

nadie le importaban y que no daban derecho a nada: él había dejado de escribir, ¿y qué?). Y aun así —*muy* de tanto en tanto— el teatro le producía ese inquietante efecto que había experimentado al oír eso de que el pasado era algo que no dejaba de pasar. Y conseguía ese efecto en público, delante de otros (mientras que los grandes momentos en la vida de un escritor, sus súbitas iluminaciones, se producían siempre en la intimidad). Aunque puesto a elegir él prefería leerlo antes que el escucharlo en boca de un desconocido con sospechosa claridad y dicción de oráculo. Prefería escucharlo leyéndolo con su propia voz. *Ser* Hamlet en lugar de *no ser* Hamlet y sin tener que ver y oír a ese Hamlet que tampoco es Hamlet: que era apenas alguien *actuando* de Hamlet (en el cine era diferente, el efecto era más soportable para él, el cine era como leer imágenes: los actores no estaban allí, eran espejismos gigantes, eran luz plana y planos de luz que no se ofendían o desconcentraban si el público hablaba en voz alta o se iba antes del final de una función; más aún, mejor todavía, si todo eso era en blanco y negro y si los actores ya estaban todos muertos). Sí se acordaba, por ejemplo, de que William Faulkner (quien había pasado por Hollywood vaciando botellas y al que había leído poco y mal, tal vez mal influido por la contundente opinión de Nabokov en cuanto a que todo aquel que considerara un maestro a ese norteamericano y a su Idea del Sur era víctima de «un error absurdo, como cuando una persona hipnotizada le hace el amor a una silla») había formulado una idea parecida. Algo relativo a que el pasado nunca estaba muerto y que ni siquiera era pasado o algo así. Faulkner lo había escrito en una novela, pero redactada como si se tratase —formalmente— de una obra de teatro.

Y de nuevo: había algo muy enfermo o muy idiota en eso, pensaba. Había algo muy *loco* en la misma idea del teatro y en el misterio de que varios de sus escritores favoritos —Henry James y Saul Bellow y Kurt Vonnegut y Vladimir Nabokov entre ellos— se hubiesen arriesgado en alguna ocasión a escribir alguna obra para, por lo general, fracasar estrepitosamente. Lo mismo se sentía ante la visión de un escritor parlotando en público o de un sacerdote asegurando que se estaba produciendo una transmutación de sangre en vino o viceversa, no estaba del todo seguro. Ganas de salir de allí corriendo y de volver a casa y de cerrar la puerta con candado del lado de adentro.

Él siempre había pensado en que ciertas cosas debían hacerse a solas y siempre con la propia y secreta voz de cuando se pensaba o se leía en silencio.

Y estaba seguro de que el mejor intérprete de lo suyo eran (o habían sido) sus libros.

Y que no tenía sentido alguno salir a representarlos, a hablar de ellos en lugar de que fuesen ellos quienes fueran oídos al leerlos.

Así, su única exposición más o menos cercana a las radiaciones del género teatral había tenido lugar varias eras atrás pero tan cerca: en su infancia, en esa adaptación escolar de *A Midsummer's Night Dream* de William Shakespeare a cargo de su Maestra de Actividades Artísticas en las aulas del Gervasio Vicario Cabrera, colegio n.º 1 del Distrito Escolar Primero. No se acordaba mucho de cómo iba a ser la puesta que finalmente nunca llegó a ponerse por razones de fuerza

mayor (la desaparición de su Maestra de Actividades Artísticas junto a la de sus padres escenificada y dirigida primero por fuerzas del ejército y después por un comando parapolicial en una única función: debut y despedida). Aunque sí recuerda que sería —según su Maestra de Actividades Artísticas— «algo diferente e inesperado» y que «simbolizaría todas esas separaciones entre sus papás y sus mamás que ahora parecen estar de moda».

En cualquier caso, el desconocer en detalle cómo hubiese sido todo aquello le permitía ahora el saber cómo podría haber llegado a ser: a eso se limitaba y de eso se trataba todo inventándolo y soñándolo como si lo recordase.

De lo que sí se acordaba muy bien en cambio (de aquello que llevaba a esto) era de ese ensayo acerca del cómo acceder a la iluminación a través del moverse a oscuras firmado por Donald Barthelme.

Un texto al que tantas veces había releído: *Not-Knowing*.

Allí Barthelme postulaba a todo el proceso de la creación como a un constante y sabio *no saber* hasta que se iba sabiendo. Algo que se leía a medida que se escribía y con el escritor convertido en «una especie de pararrayos atrayendo una acumulación de perturbaciones atmosféricas, un San Sebastián absorbiendo en su pecho desgarrado las flechas del *Zeitgeist*». Aquello que —mucho antes pero ya en absoluta sincronía— la *mente meravigliosa* de John Keats había definido en una carta como «capacidad negativa» o «cuando un hombre es capaz de ser a partir de sus incertidumbres».

Ahora, aquí, él se proponía llevar ese ensayo teórico a su estreno práctico, pero alterando ese principio para que se adecuase más a sus fines: no tanto un *Not-Knowing* como un *Stop-Knowing*.

Algo —luego de tantos años de convencerse de que se sabía todo para acabar descubriendo que allí no había nada— que le ayudase a llegar a lo que sería un nuevo punto de partida.

Algo que luego de eliminar suprimir borrar tachar cancelar anular obliterar a todo eso que ya no necesitaría, le permitiese alcanzar el *Knowing* a secas y a solas.

了

Pero —aun así, ahora— él quiere hacer frente y plantar cara y poner cuerpo y alma a semejante idea primero y certeza enseguida. De ahí que necesitase tanto el convencerse de que los recuerdos propios puedan llegar a entenderse como frases sueltas arrancadas a páginas de otros que se quieren propias pero que se sabe jamás se poseerán aunque se las desee tanto.

Por eso es que —en este desierto— las quema a medida que las va leyendo como si las soñase.

Cosas como «Tengo ante mí algunas notas acerca del carácter general de los sueños. Algunas de sus particularidades me intrigan, como esa multitud de gentes de rasgos precisos a las que nunca he conocido y que nunca volveré a ver, que se cruzan conmigo, me acompañan, me saludan y me importunan con su charla interminable y fastidiosa a propósito de otras personas a las que no conozco mejor (y todo eso en lugares que me son familiares, en presencia de seres vivos o muertos a quienes conozco muy bien)... Todos los sueños están afectados por las experiencias y las impresiones del presente y por los recuerdos de la infancia; todos reflejan, en forma de imágenes o de sensaciones, una luz, una corriente de aire, una comida copiosa, una grave inquietud interna». Cosas como «Un autor que, por ejemplo, compara el hecho de que la imaginación se debilita menos rápidamente que la memoria con el hecho de que la mina de un lápiz se gasta más lentamente que la pequeña goma de borrar fijada al otro extremo, compara dos realidades concretas, igualmente existentes. ¿Debo repetir lo que acabo de decir? [Gritos de «¡Sí, Sí!»] Pues bien, el lápiz que sostengo en la mano es todavía lo suficientemente largo como para cumplir su cometido, aunque ya me he servido mucho de él, pero la gomita de que está equipado ha desaparecido, prácticamente, por el uso. Mi imaginación es aún vigorosa y utilizable, pero mi memoria disminuye día a día».

Después, cuando ha acabado de arrojar al fuego a *Ada, or Ardor*, ese libro ajeno (ajeno en todo sentido: porque nunca fue de él, porque lo escribió otro, porque nunca lo hizo suyo leyéndolo, porque nunca pudo hacerlo, sino hasta ahora, de a páginas sueltas y desordenadas, a medida que las arranca y las mira fijo y las quema), sigue con todo lo que pueda arder y darle un poco de calor en la noche helada de un desierto.

En lo que a él respecta y a diferencia de lo que sucedería en *Blade Runner 2049*, ni siquiera lo que estaba en papel perduraría. Auto-Blackout. FUBAR, sí, pero, de alguna manera, funcionando a la perfección y liberado —*unfucked beyond all recognition*— y con una dirección clara después de tanto tiempo inmóvil en las sombras.

Así, al fuego van sin vuelta sus libretas biji y sus agendas antiguas. Sólo se reserva de arrojar al fuego la libreta de notas karmáticas de Penélope y el cuaderno aconsejante de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado porque siente que no le pertenecen, que les han sido dados en custodia, como reliquias santas al más tachado de los cruzados. Como si él fuese ese cruzado anónimo que, en el siglo XII, en pos del Santo Grial, escribió (otra cita en otra página en otra de sus libretas biji que ahora arde) aquello de «Vayamos a buscar aquello que no encontraremos».

Y not-knowing otra vez.

De ahí que —ahora tan lejano y desde un suelo en el que no nació y que resulta imposible dejar abajo— arranque sus últimas hojas suyas como se le arrancan las alas a algo que provocaba la envidia de lo que volaba pero ya no.

Y el último epígrafe en una de las páginas de su última libreta biji (epígrafe al que había capturado como se captura a una mariposa para enseguida dejarlo libre, porque ya no había libro suyo donde clavarlo y reclamarlo como propio) era de una novela de Joy Williams. Y, sí, el tema y el título (con un niño que de pronto ya no estaba donde solía estar, lo que le llevó a abrirla) era *The Changeling*.

Allí se leía: «Era el presente, había sido el presente, y siempre iba a ser el presente».

Y, leyendo ese libro de parado en una librería (la frase estaba casi al principio de una novela maldita y maldecida en su momento, y enseguida inconseguible y descatalogada, y ahora reeditada con honores y pedidos de disculpa a Joy Williams; y cada vez que se enteraba de la publicación de alguna de estas prestigiosas ediciones-de-desagravio no podía dejar de pensar que tal vez, quién sabe, algún día, si había suerte o justicia, alguno de sus libros...), él se dijo: «Sí, eso, esto, exactamente así. Aquí y así estoy yo. Ahora».

Y piensa en cuál va a ser su nueva ocupación desde ahora y hasta su apocalipsis revelador: el clavar y clasificar y hasta bautizar —orugas, mariposas, alfileres— a todo lo que sucediese en el instante exacto en que tuviese tiempo y lugar. En ese casi-ahora/casi-antes en el que todo comienza a convertirse en parte del pasado.

Lo más parecido a escribir sin poner las cosas por escrito, piensa, se quiere convencer, necesita consolarse.

Acción luego de demasiada medición de luz y ajuste de cámara y así el «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» o el «Just go to bed now. Quickly. Quickly and slowly» dando tiempo y lugar al inesperado cambio de ritmo y melodía de un «Wake up, fell out of bed...».

Y, enseguida, a la entrada de ese sonido introductorio y orquestal y findemundista.

Y a un inmemorial pero inolvidable Canto —Oh, Musa— cantando acerca de un varón de multiforme ingenio o de muchos senderos que anduvo peregrinando por un larguísimo tiempo y quien vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo

gran número de trabajos prisionero de la cólera funesta de su hermana muerta pero inmortal.

Y entonces se prometió también (o se prometió que al menos lo intentaría) no cargar a partir de ahora con tantas citas ajenas, con tanto exceso de equipaje, con tantas voces armonizando o desarmonizando con la suya.

Había llegado el momento de viajar ligero, de huir liviano.

Y así poder precisar lo ya sucedido y tantas veces reescrito por su memoria —de ser posible, de paso— como sacudiéndose este tono como de letanía para finalmente optar por algo más directo y funcional y seco; y «Striptease: 24 horas desnudándose aquí», anunciaba un cartel apenas cruzó la última frontera como invitándolo a quitarse cosas de encima mientras se cambiaba de idioma.

Pero, suele suceder, lo que sucede a continuación —mientras lo que habrá de suceder se prepara para salir a pasar— es algo que recuerda.

Algo que pasó no hace mucho pero que, recordándolo ahora, le sucede casi en este instante, al recién recordarlo.

Por ahora y por lo que le quede del futuro —decide como si fuese un samurái sintiéndose ya muerto antes de entrar en combate— el pasado no será otra cosa que la parte de atrás del presente.

Lo inmediato a las espaldas.

Recordar todo lo que le sucedió como si acabase de sucederle aunque haya tenido tiempo y lugar en otro milenio.

了

Se acuerda de esa otra noche (misma hora y mismo lugar) y de que ahora ahí va a ir de nuevo.

Cayendo prisionero de su caída libre.

Funicular abajo; pero ahora en descenso de ida y sin ascenso de vuelta. Antes de que amaneciese y de que todo fuese cubierto por esa luz blanca del verano. Un resplandor ardiente, como el de una bomba atómica que ha estallado hace cinco minutos, surgiendo desde los márgenes de un mar sin olas. Un fulgor radiactivo que se metía hasta los huesos y arrancaba la piel como si fuese la cáscara de una fruta.

Entonces, no hace mucho, el funicular (palabra que provenía del latín *funiculus* o «cuerda» y que para él era entonces y ahora la soga alrededor de su cuello) como barquito en Dunkerque, como helicóptero en Saigón. «No un sálvese quien pueda sino un puede que me salve», pensó pensando en vietnamitas en el techo de una embajada y en ingleses en los bajos de una playa. Y se acordó también de que —en esos documentales cada vez más precisos y con cada vez más material a disposición de lo sucedido que recién tantas décadas después era hallado— había oído testimonios de veteranos de aquellas huidas. Y de que unos y otros, más allá de los años y de las nacionalidades, decían lo mismo: que en las noches, tanto tiempo después, seguían oyendo el sonido de hélices y de sirenas viniendo a rescatarlos. Y que se referían a ello con un mismo nombre: «el sueño en el viento».

Retirada y evacuación como en trance pero despertándose.

Porque irse era dejar de soñar con irse.

Lo mismo él ahora.

Y el sonido del funicular que, seguro, venía a recordarle todo eso que, en el momento mismo de suceder, quisiera olvidar.

Su bajada sin subida.

Por una última vez a ser contada con pequeñas variaciones —quizá mejoras— tantas veces de aquí en más.

Porque las últimas veces suelen ser las que cuentan, las que más se cuentan, y las que se repiten una y otra vez como si fuesen siempre la primera de las últimas veces.

No como esa otra vez, en aquella otra noche única y singular e irrepetible (pero en la que se le ocurrieron tantas pequeñas historias, microrrelatos dirían ahora, como si fuesen maniobras distractoras) en la que él bajó también como cayendo.

En ese mismo funicular, desde su casa hasta la sala de urgencias de una clínica, y pensando entonces en el funicular como en la versión mecánica del ángel de la muerte (pensando también en aquello que le había sucedido a Vladimir Nabokov, en 1975, cerca del final de su vida, tirado en el fondo de un barranco suizo al que había caído mientras perseguía mariposas alpinas, de espaldas y sin poder incorporarse, su red enganchada en una rama, y los pasajeros de un teleférico saludándolo y burlándose y confundiéndolo con un turista borracho e ignorando que esa caída no era otra cosa que el principio del adiós de ese escritor).

Entonces, como ahora, los acontecimientos se precipitaron y él estaba con el corazón (que, dicen, tiene el tamaño de un puño) como en un puño. Pero como si lo tuviese dentro del puño de un gigante apretádoselo hasta el último aliento y latido y palabra. O al menos eso sintió él, como si se fuera para siempre: *exit*, telón, *adieu*, *finis*.

Algo así.

Última palabra de ese escritor que había dejado de ser él y que ya ni siquiera se consideraba un escritor y que había coleccionado últimas palabras de escritores (como las de James Joyce, quien se despidió con un «Does nobody understand?»). Y tal vez ahí y entonces Joyce (presintiendo cómo en la habitación de al lado ya estaban mezclando la masa para su máscara mortuoria en la que luciría tan poco joyceano) se estaba riendo último y mejor de todos aquellos que lo habían considerado incomprensible y a los que él jamás había comprendido por amor al arte y porque no se le daba la gana. O tal vez lo del irlandés había sido pura y definitiva y desconsolada tristeza, quién sabe.

De una cosa estaba seguro él: nadie lo había entendido a él en vida y todo parecía indicar que, en muerte, no sólo no lo entenderían sino que además optarían por esa solución más sencilla y funcional y tanto más cruel aplicada a tantos escritores que ya no sólo no escribirían sino que ni siquiera podían pensar en el ya no escribir: olvidarlo y a otra cosa. Condenarlo a ese limbo en el que un escritor se convierte en el fantasma de sus propios libros a los que ya nadie entra como si se tratasen de mansiones embrujadas en las que nadie cree. Mansiones que se derriban sin pensarlos ni temerlos dos veces para, en su lugar, construir desmemoriados palacios: un hotel o un centro comercial que no incluye a una librería entre sus tiendas de artículos electrónicos a consumir por consumidos desarticulados que andan dando vueltas por ahí convencidos de que no tienen nada mejor que hacer. Nadie, ninguno, con un libro en la mano. Todos tan lejos de esos tiempos no demasiado lejanos pero sí irrecuperables. Tiempos en que las personas sacaban a pasear a sus libros (algunos de ellos con correa y bozal, porque eran libros de comportamiento impredecible y en más de una ocasión peligroso y mordiente y mordaz) porque se negaban a dejarlos solos en casa y para así sentirse bien acompañados.

Y él se acuerda de nuevo —en aquel otro agónico viaje del mismo funicular, cuesta abajo, rumbo a aquella clínica— de que, a la hora de escoger el libro ideal para la sala de espera o para

la terapia intensiva o para el lecho de muerte, había optado por *Tender Is the Night* de Francis Scott Fitzgerald: la novela favorita de sus desvanecidos y desaparecidos padres.

Una novela en la que sus personajes se reescriben primero y luego se borraban a sí mismos hasta que sólo permanece su recuerdo en las memorias de aquellos que los conocieron y que, en más de una ocasión, preferirían no haberlos conocido o, al menos, haberlos dejado de conocer antes de su caída y cuando aún estaban en lo más alto, antes de que se volviesen irreconocibles.

Sus padres, piensa él, no tuvieron tiempo para reescribirse o desconocerse como Dick y Nicole Diver en la novela de Fitzgerald porque enseguida fueron tachados.

Por él y por Penélope.

Pero ahora, en cambio, había preferido un libro mucho más funcional para la huida definitiva. Un libro que acompañase bien a varias de sus libretas bñji rebosantes de citas, al libro de notas de Penélope con una etiqueta donde se leía *Karma Konfidential*, y a ese cuaderno titulado, con la letra infantil pero sería de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado, como *Consejos Maestros de un hombre que Duerme en el Suelo*.

Así que buscó algo que se pudiese abrir por cualquier parte y cerrar en cualquier momento sin que por eso se resintiese argumento o desarrollo de personajes o sentido lógico.

Algo más cerca de I Ching que de Biblia.

Algo sabio y oracular y lejos del caos de la fe en cosas que no se ven.

Así, *Strong Opinions* de Vladimir Nabokov (al que los franceses, quienes retitulaban todo, incluso a Nabokov, habían cambiado el título, recuerda, por el de *Intransigences*; y, claro, por el camino ya compraría alguna nueva edición de *Ada, or Ardor* con, de ser posible, portada nueva y diferente).

Allí, en *Strong Opinions*, entrevistas y cartas y artículos intransigentes de y a Nabokov. Y, en ellos, abundantes maledicencias y condenas de colegas (Joyce era uno de los pocos que se salvaban de la masacre) cuidadosamente revisadas por el ruso universal y extraterrestre desde su suite en el Montreux Palace Hotel en Suiza.

Preguntas como alfileres y respuestas como mariposas.

O al revés.

En cualquier caso, por supuesto —el secreto de todo buen entrevistado ante tanto mal entrevistador—, Nabokov responde allí lo que se le ocurre y lo que desea más allá de aquello acerca de lo que se le interroga.

Y, en un aparte en cuanto a las idas y vueltas de sus exploraciones lepidópteras (leyó este párrafo en el instante en que esperaba la llegada del último funicular; y estaba claro que los libros eran organismos vivos y atentos a las necesidades o tristezas de quienes los abrían abriéndose a ellos), Nabokov explicaba, como si le hablase a él allí y entonces, que «Mi medio de locomoción predilecto es el funicular» y que «Algún día el cazador de mariposas alcanzará un conocimiento

del sueño aún más bello cuando flote erguido sobre las montañas, llevado por un cohete diminuto atado con correas a la espalda».

Y él —como le ocurre siempre con y donde Nabokov— se siente tan comprendido y tan comprendido. Nabokov como el estilo como trama y —ahora más que nunca— el deseo cómplice de un cohete como mochila que le permitiese salir volando de allí. Y las antipatías de Nabokov (hacia los teléfonos, el jazz, el psicoanálisis, las reuniones «sociales», los televisores, la odontología, las motocicletas y los automóviles, los cuadros de Chagall y las teorías de Freud) que le parecían tan simpáticas, por compartidas. Y, del lado de sus simpatías, no su fascinación por las ninfulas y las mariposas o su supuesta y dudosa leyenda como arquero de fútbol o ajedrecista sino, muy particularmente, su entendimiento de la realidad colectiva como espacio físico poco interesante y materia literaria muy sobrevalorada. Y su desconfianza e incredulidad ante la idea del tiempo, y su percepción del oficio del escritor como similar al de un detective dedicándose a resolver el misterio de las estructuras literarias. Así —fuera de toda coordenada cronogeográfica— no el cadáver en la biblioteca sino la biblioteca como inmortal investigación en sí misma, como hermético caso siempre abierto donde, si no se hacían las cosas bien, si se escribía mal, podía acabarse como víctima o victimario.

Una biblioteca como la de esta casa de la que sale para ya no volver a entrar. Biblioteca que incluye a todos esos libros de William Faulkner que jamás leyó ni intentó leer y a todos esos ejemplares de *Ada, or Ardor* que, en vano, sí intentó leer. Biblioteca que ahora lo convierte en un auténtico exiliado; porque hasta ahora había sido apenas un *émigré* porque, para él, un *émigré* era un exiliado con tiempo suficiente para embalar su biblioteca.

Ahora él ya no tenía tiempo y dejaba atrás a esa biblioteca con una casa a su alrededor: la dejaba para siempre, ahí dentro, como se deja al cadáver de una biblioteca dentro de una casa.

了

Y ¿cómo se despide uno de una biblioteca? Haciendo una breve reverencia pero largamente agradecida allí, en ese estudio donde escribió poco y nada y leyó mucho y todo.

Ese estudio con esa ventana circular (que de inmediato le había recordado a esos *Pods* con brazos atezadores en *2001: A Space Odyssey*) en el altillo de una torre modernista reformada.

Una de las casas de Penélope, sí.

Una casa que ella no llegó a quemar (porque Penélope ardió en manicomio de luxe) pero a la que le falta y le queda cada vez menos para que la quemen otros: esos salvajes patriotas que ahora suben en su busca por la ladera.

Una casa que alguna vez había sido una segunda residencia de alguna familia de la aristocracia local.

Un lugar de veraneo para aquellos que vivían en la ciudad a los pies del monte y que se instalaban aquí, a lo largo de julio y de agosto, en tiempos en que los locales eran los únicos turistas. Tiempos acaso no mejores (se vivía menos y más rápido y se moría más y mucho antes) pero en cuyos cielos y mares no volaban aún esos aviones baratos y aptos para todo público ni atracaban en el puerto esos cruceros de lujo más grandes que un pueblo. Naves de las que por mar y aire descendían —como ratas infectas saltando desde la cubierta del *Demeter* de *Drácula* o de aquel contagioso 747 de *The Strain*— hordas de invasores listas para crecer y multiplicarse y con sus selfie-sticks desenvainados. Al ataque y dispuestos a beber y a cagar y a vomitar en calles donde se les permitía hacer todo aquello que no podían hacer en sus propios países. Y eran tan felices en su libertina libertad que algunos de ellos se quedaban para siempre. Se embutían en camisetas con leyendas y colores informando de dónde venían o a dónde llegaban (y para no leerlas él les inventaba otros nombres que se le hacían ingeniosos apenas por el tiempo en que demoraba en disolverse uno de esos comprimidos para ayudar a las más pesadas digestiones, nombres como *BADcelona* o *ARGHentina* o *MADcelona* o *BUEHnos AYYYres*) y que homologaban todo origen o destino con absurdos y tan fuera de lugar sombreros mariachi que se vendían por las calles del centro junto a uniformes de futbolistas millonarios confeccionados y ofrecidos por pobrísimos inmigrantes ilegales. Y así, con ese look que él prefería no ver, todos se metían de a docenas en pequeños apartamentos de los que los dueños expulsaban a sus inquilinos de toda la vida para ofrecérselos a estos viajeros turbulentos y tormentosos. Y hasta había pequeñas batallas en las calles entre visitantes y locales en el marco de otra gran batalla política

entre independentistas y constitucionalistas o algo así.

Y entre esos algunos que llegaban a instalarse en la ciudad destacaba, siempre, un puñado que además tenían la fantasía de que aquí finalmente —como alguna vez lo había creído Maxi Karma— se convertirían en escritores por cortesía de una alquimia de encantamiento difuso y de eficacia irregular y más cercana a la lotería y a otros juegos de puro azar donde la pericia era elemento mucho más decisivo que el talento. Porque, sí, pasen y vean y oigan: ésta era una ciudad que «históricamente» siempre había acogido a los escritores. Y sus «trabajadores de la cultura» llevaban así más de medio siglo vendiendo ese espejismo como si se tratase de un oasis.

Una cosa sí era cierta, pensaba él: era una gran ciudad para escritores porque incluía mar y montaña. Y, por lo tanto, los escritores no tenían siquiera la necesidad de pensar en «Uh, debería salir un poco de la ciudad e ir hasta el mar o la montaña». No hacía falta: bastaba con abrir las ventanas al este o al oeste o caminar unos cincuenta minutos y ya se tenía la conciencia tranquila y se podía volver a encerrarse en el estudio para seguir escribiendo y él ya no escribía, pero vivía sobre la montaña y podía ver el mar.

Pero también era verdad que aquel ancestral y decimonónico Grand Tour de los estudiantes europeos para conocer mundo y aprender idiomas y mirar de reojo estatuas desnudas así como el paseillo de las herederas neo-ricas norteamericanas para enganchar nobles empobrecidos y decadentes pero con título —rito iniciático que había inspirado a tantas buenas novelas— aquí y ahora se había convertido en otra cosa con otras aplicaciones en esta ciudad.

Ahora se imponía el tránsito famélico por conseguir agente y editor y frase elogiosa para la faja rubricada por algún nombre consagrado y premio tal vez consagrante. Así, por las mañanas en citas profesionales, por las tardes en presentaciones de libros, y por las noches en novísimos bares de diseño o en un tanto vetustos santuarios de juventudes pasadas donde se reencontraban todos los turnos de la profesión para beber como si fuera a acabarse el mundo o, al menos, la bebida. Paisaje que a él le recordaba tanto a esas últimas páginas de *Le Temps retrouvé*: donde aparecían todos los personajes juntos, enmascarados o arrugados, y listos para un último saludo como al final del televisivo *Porky Pig Show* con esa canción primero melancólica pero enseguida casi histérica.

Y él recordaba todo aquello que seguía sucediendo con la autoridad de quien había estado allí y sido parte de eso hasta que se cansó de todo eso para no tener que pensar que todo eso se había cansado de él.

Aunque, de tanto en tanto, realizaba breves y cautas incursiones a aquellos —cada vez menos ardientes pero siempre más o menos chispeantes— campos de batallitas ilustradas y letradas. Sólo para ver cómo seguía todo, para comprobar que todo seguía igual en aquellas noches de la marmota. Algunos se iban un tanto extrañados de que el premio de los libreros de esta ciudad supuestamente hospitalaria jamás le hubiese sido concedido (de hecho ninguno de ellos siquiera

había sido considerado digno finalista) a alguno como ellos, ni siquiera a ganadores del Nobel, llegados aquí y escribiendo en el mismo idioma. Otros continuaban allí esperando que volviesen a llenarles sus copas. Y muchos (en especial los nacidos en su hoy inexistente país de origen, al final o al principio de ese continente siempre entre temblores) se habían batido en retirada para siempre al comprender que sería mucho más fácil y más remunerativo el triunfar en sus respectivos sitios de nacimiento. Luchar por convertirse en mayúsculo Gran Escritor Nacional (proyecto viable casi en cualquier nación sin importar su tamaño; pero poco probable y hasta absurdo en una patria de naturaleza más bien apátrida como la de su hoy inexistente país de origen) depararía siempre una mayor recompensa que el matarse por ser minúsculo y pequeño escritor extranjero al que nunca se consideraría un igual aunque llevase años allí. Y, si las cosas no salían bien, en casa siempre estaban los negocios familiares.

Sí: él había comprobado hacía ya tiempo —y tal vez lo hubiese puesto en práctica de haber contado con un sitio al que regresar— que resultaba mucho más provechoso recalar aquí por dos o tres años, dejar una pequeña huella afectiva/visual entre los locales, regresar al punto de origen y retornar de tanto en tanto de visita como un triunfador en sus propias tierras. Y así —ahora sí— hasta recibir algún premio y homenaje local en agradecimiento por predicar allende los mares el que esta ciudad continuaba siendo algo así como el centro literario del universo. Santuario al que jamás podría olvidar —y esto era muy importante— porque aquí se «habían convertido en escritores» siguiendo la estela de los dioses primordiales del Boomthulhu y todo eso.

No había sido ni sería su caso, claro; porque lo único que podía llegar a importarles a los comisarios culturales y locales acerca de su vida —más que de su obra— era el que él fuese el hermano de Penélope. Y el que Penélope hubiese pasado en la ciudad una temporada breve y frenética como parte de la fauna del súbitamente legendario pero hoy desaparecido Psycholabis Bar (porque ella bebió y se drogó allí; y porque, por suerte no lo sabían las autoridades, ahí Penélope había conocido a Maxi Karma, padre involuntario y en coma de Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado). Reducto under donde hoy había una tienda de alquiler y venta de esas pequeñas plataformas flotantes con las que se desplazaban los turistas mientras consultaban sus teléfonos móviles y atropellaban ancianos. Y, claro, ya hasta había libros que se dedicaban a detectar imposibles alusiones «en clave» a la ciudad en los libros de Penélope. Y las agencias de viajes hasta ofrecían una «Ruta Penélope» que llegaba y subía desbordando la capacidad máxima del funicular, incluso hasta su casa (hasta la casa que en verdad era de Penélope; la casa cuya puerta ahora cerraba para ya no volver a abrir, como si se tratase de alguno de sus demasiados ejemplares de *Ada, or Ardor*), para allí tomarse fotos y espantar a los jabalíes cuando intentaban tomarse fotos junto a ellos: los jabalíes que ahora lo veían salir corriendo y lo reconocían y lo acompañaban en su huida.

了

Esos jabalíes que entraban y salían del bosque y se paseaban por los caminos serpenteantes de la sierra para atacar a los cubos rectangulares de basura (subiéndose unos sobre otros, como en un número de circo) y, entre displicentes y entregados a la masticación de lo que sea, para contemplar a los que los contemplaban.

Allí.

Cuatro jabalíes.

Dos jabalíes adultos y dos pequeños: una familia como la que él autodestruyó en su infancia, como la familia que nunca tuvo de adulto.

Cuatro jabalíes cerca de las puertas de la estación del funicular. Ahí estaban, junto a la entrada del «funi», como le decían los niños de los alrededores que entraban y subían y bajaban y salían corriendo de los vagones que bajan y suben.

Jabalíes con un aire como de suicida que no se asume como tal (y, ah, piensa, lo mal que hay que estar por ya no escribir para andar por ahí adjudicándoles aires suicidas a los jabalíes) y que apenas se siente abierto a cualquier posibilidad que, tal vez, acabe cerrándose para siempre.

Como él ahora.

Expulsado.

En fuga.

No es la primera vez.

Es más: hasta podría entender y ordenar a su vida como a una serie de expulsiones.

Una dentro de otra, como muñecas rusas o cajas chinas, cada vez más grandes o más pequeñas, según el orden y sentido en los que se las contemple y se las trague o se las escupa.

Expulsiones que, al enumerarlas, seguro que se le olvidaba alguna expulsión.

Eran tantas que, sin dudas, hasta alguna de esas expulsiones había sido expulsada.

Expulsado de su hoy inexistente país de origen.

Expulsado de tantas camas y antologías.

Expulsado de un colosal acelerador de partículas suizo al otro lado del lago junto al que Vladimir Nabokov escribió *Transparent Things* (esas partículas, esas cosas transparentes, con las que él quiso fundirse interconectando sus células mientras se centrifugaban a sí mismas desde el Punto A en Ginebra al Punto B en Gran Sasso; soñando con convertirse en el divino y controlador de todas las tramas de este mundo Punto X, y que el cosmos con todas sus galaxias fuese una gota

azul en la palma de su mano y perdiendo, por lo tanto, todos los terrores al infinito). *Transparent Things* narrado con la voz de los muertos que se descubren más vivos que nunca. Y, sí, de un modo u otro Vladimir Nabokov volvía al tema del Más Allá pero lo hacía sin histeria ni angustia y con la seguridad de saberse admitido en todo posible paraíso con sólo mostrar los sellos de la genialidad en su pasaporte. Para Vladimir Nabokov el Más Allá —su *potustoronnost*— no era otra cosa que la persistencia y la inmortalidad del Arte. El Arte era el alma incorrupta e incorruptible.

Él, en cambio, se sabía desalmado desde hacía tanto. Su pasaporte había expirado y él estaba vencido y ahora, de nuevo, era expulsado de un sitio que se creía edénico pero que no lo era tanto, nunca lo había sido.

Expulsado ahora de esa ciudad supuestamente acogedora de escritores extranjeros (recuerda como a la variedad latinoamericana de la especie de tanto en tanto se la solía arrear para fotos en periódicos hasta los pies de una estatua de Cristóbal Colón señalando en dirección equivocada, hacia esas Indias que quería alcanzar por otro lado); aunque lo cierto era que a él nunca lo habían aguantado demasiado, nunca lo habían considerado lo suficientemente pintoresco, nunca habían sabido bien en qué estante ubicarlo o cómo catalogar y definir a sus libros cada vez más extraterrestres.

Pero la expulsión que va a expulsarlo ahora es la última y la definitiva y —desde un punto de vista puramente anecdótico, no puede evitar el calibrarla así— tal vez la más ocurrente y absurda de todas.

La última y la definitiva expulsión era una expulsión «de orden político».

Y a él nunca le había interesado la política porque la política se había interesado por él demasiado durante su infancia, en su hoy inexistente país de origen, convirtiéndolo en un hijo de desaparecidos para todos cuando en verdad él había sido un desaparecedor de padres.

Por eso se había ido y por eso ya no había sido más allí: porque nunca se había «politizado» como escritor. Nunca quiso hacerlo. Politizarse hacía leer mal, comprometerse hacía escribir peor. La única causa social que debía preocuparle a un escritor era la de proporcionar historias alternativas y personajes interesantes a una sociedad hundida en una Historia por lo general muy mal escrita y siempre rebosante de personas estúpidas y, muchas de ellas, pertenecientes precisamente a la especie política. Para él la realidad siempre era tóxica y la política era venenosa y no había antídoto eficaz (aunque, en su momento, *Industria Nacional* fuese considerado tanto por sus defensores como detractores como «una nueva forma de hacer ficción política»).

Por eso, también, él había llegado aquí —«So I have sailed the seas and come... to B...», como comenzaba uno de sus cuentos favoritos con título favorito de cuento— donde la política, desde hacía años, no era más que un rumor entre políticos felizmente apoltronados en sus cargos,

robando lo que se solía robar y con el poder central mirando para otro lado o también demasiado ocupado en robar su parte correspondiente. Y todos eran felices en las alturas y todos parecían tranquilos en el llano.

Pero ya no.

De pronto, algo había sucedido: se había roto un delicado equilibrio de décadas donde los actores de todas las partes y partidos sobreactuaban lo suyo automáticamente, recitando siempre las mismas palabras, en un simulacro de contienda de ideologías y territorios que no iba mucho más allá de lo más o menos poco deportivo o del teatro de títeres.

De pronto había nuevos partidos que habían complicado el hasta entonces bien aceitado reparto periódico y alternativo entre dos. Todo estaba de pronto en el aire y resultaba incierto y no había nada más perturbador que lo que sucedía cuando la política dejaba de ser algo obvio y predecible. Era como si, de golpe, se hubiesen cambiado las balas de salva por plomo y pólvora. Y que lo que hasta entonces era una farsa que los espectadores y votantes —que en cualquier caso salían a votar poco, porque las elecciones caían en domingo— conocían ya de memoria y moviendo los labios y anticipando casi en sincro y siguiendo así los parlamentos picarescos de los parlamentarios, hubiese mutado a teatro de vanguardia experimental donde todos parecían haberse vuelto locos y lanzaban aullidos y llamaban a las armas.

Así, de pronto, batallas en las calles y duelos en las bancadas y peleas entre vecinos y familiares hasta entonces acostumbrados a lo claro y figurativo batiéndose y revolviéndose en el nombre de abstracciones cubistas de ángulos que lastimaban y que dejaban marca sobre la piel.

Y él había deambulado por allí tan desorientado y ajeno a todo como —de nuevo y siempre— Fabrizio al comienzo de *La Chartreuse de Parme*, ignorando que vagaba por los suburbios de la batalla de Waterloo, por los bordes de algo histórico pero plenamente consciente de que su presencia no significaba algo o nada para el devenir o finalizar de la contienda.

Y él no entendía nada.

Él sólo pensaba que nada le interesaba menos que ser independiente.

Él toda su vida había querido depender: de su agente, de su editorial, de la crítica, de «la gran masa lectora».

La literatura y su práctica no eran otra cosa que una compleja red de dones y de favores. Y él siempre había querido recibirlos todos; pero lo único que se le había concedido, al fin, era depender de la muy cuantiosa y muy rentable memoria inolvidable de su hermana Penélope.

Y ahora, de pronto, sin nunca haberse beneficiado de ello recibía el castigo reservado —y nada de la recompensa— para todos aquellos que lucraban con el «compromiso» y con la «literatura como signo de los tiempos».

Ahí no estaba él pero ahí sí estaba su libro.

La noche anterior en todos los telediarios y esta misma mañana en todos los periódicos.

La Historia Imposible en manos de políticos, su portada en primer plano de videos y de fotos, su título en titulares y su propio nombre en letra más pequeña y en alguna ocasión mal escrito por algún becario de guardia en la redacción.

Ahí estaba una pequeña pero muy alta funcionaria del gobierno central —nada más y nada menos que La Vicepresidenta— regalando *La Historia Imposible*. Su último libro, siguiendo la costumbre de un ritual local en una fecha en que la tradición estipulaba —para furia creciente de feministas, muchas de ellas escritoras de «lo femenino»— el que las mujeres regalasen libros a los hombres y los hombres rosas a las mujeres.

La Vicepresidenta obsequiaba así su libro —cumpliendo obediente con los rituales de la región — a las masculinas autoridades locales que lo aceptaban con sonrisa tensa ante ráfagas de flashes. Pero lo que La Vicepresidenta regalaba no era un libro para leer sino un libro para mirar. Un libro que sí podía ser juzgado por su portada (en la portada del libro había una foto de su Mr. Trip) y más y mejor aún por su título: porque ese *La Historia Imposible* era una manera de señalarles a los rebeldes y separatistas del lugar que lo suyo era un sueño irrealizable, un invento que jamás funcionaría, un juguete roto.

Y La Vicepresidenta —que era una mujer de aspecto un tanto extraño— ni siquiera parecía querer disimular lo que entendía como traviesa y ocurrente intención. La Vicepresidenta era una mujer que a él le recordaba a un personaje de manga japonés con sus ojos tan abiertos; o que le parecía como procedente de alguna de esas variadas razas de la Middle Earth de Tolkien o de sus muchos epígonos (él nunca la había considerado del todo humana y sospechaba que tal vez fuese algún modelo adelantado de replicante Nexus); o que se le hacía similar a una de esas extras con único parlamento en las películas de Fellini que, de pronto, se acercaban a cámara para mirar al público y lanzarle un beso con un «Ciao, bellissimo!».

Y —lo más perturbador de todo para él— La Vicepresidenta siempre se las arreglaba para mantener en sus labios a una versión un tanto torcida de sonrisa de Gioconda; pero la suya era una sonrisa de Gioconda que no despertaba la menor duda o curiosidad acerca de en qué estaría pensando para sonreír así. Era una sonrisa de Gioconda con subtítulos traductores o nota aclarativa al pie. Era una sonrisa de Gioconda que siempre se estaba sonriendo —y pareciendo contener con un cierto y más que evidente esfuerzo la risa plena y sonora— de y por aquel a quien se le estaba sonriendo.

En cualquier caso, La Vicepresidenta (quien de inmediato debió ser evacuada del salón de actos desbordante de gritos y amenazas hasta un helicóptero que la condujo volando hasta la frontera de la región) no calculó bien el grado de presión ambiental y jamás supuso que esa bromita de *La Historia Imposible* sería la gota que colmaría el vaso y el fósforo que encendería la mecha.

Y, al principio, él no pudo evitar sentir algo de orgullo por ser la razón y el motivo de que, una

vez más, se comprobaba el que eran las ficciones las que siempre moldeaban la realidad. El que la literatura —el que la ficción— aún pudiese llegar a ser protagonista a este lado de todas las cosas y actuar como disparador para que otros se viesen obligados a salir disparando. *La Historia Imposible*, sí, había producido un sismo político y un cisma histórico.

Pero semejante satisfacción y orgullo no le duraron más que unos minutos. Y enseguida se le impuso el miedo mientras, en su televisor, los políticos locales repetían y condenaban su nombre repitiendo una y otra vez que no pensaban leer «ese libro».

En las tertulias del mediodía de las televisiones de la región no dejaba de masticarse y escupirse su apellido entre dientes y mostrando los colmillos y acusándolo de todo lo acusable entre palabras como «extranjero» y «parásito» y «agente del Reino» y «autor fetiche e ideólogo de los opresores» y —no pudo evitar el que le causara una cierta gracia— «¡Judas!» y «el protagonista de la caída en desgracia literaria más estrepitosa desde que Truman Capote publicó esos capítulos sueltos de su *Answered Prayers* en una revista». Allí, varios de los invitados —algunos de ellos conocidos suyos— sostenían con la punta de los dedos, como si se tratasen de animales muertos y atropellados al costado del camino, a ejemplares de *La Historia Imposible* (no era tarea fácil, eran pesados; y él no pudo evitar el preguntarse si los habían comprado o si la producción de los programas había exigido su envío a la editorial, seguramente había sido lo último). Todos dejando más que claro que no lo habían leído porque lo calificaban de «auténtico manifiesto de los fascistas de la capital» escrito por alguien quien ni siquiera conocía «la lengua de nuestra república».

Y, sí, en esto último tenían razón. Pero él siempre había explicado que no era que no quisiese hablarla sino que —lo mismo le ocurría con el francés o con el chino mandarín— él ya no tenía capacidad mental de incorporar un nuevo idioma a la memoria de su cerebro. Ya tenía demasiada materia recordable allí, en el palacio de su memoria al que ahora rodeaban los revolucionarios.

Y, de haber sido invitado a debatir y a defenderse en vivo y en directo en lugar de recibir los ataques desde la pantalla de su televisor, él les habría recordado a todos aquello que decía Clare Bishop en *The Real Life of Sebastian Knight* en cuanto a que el título sólo «debe transmitir el color de un libro, no su tema». Pero a él hacía tanto que no lo invitaban a participar en ninguna parte; a él sólo lo invitaban a retirarse.

Ciao, bellissimo!; y él empezó a preguntarse qué llevar y qué dejar mientras observaba cómo Los Intrusos abandonaban la propiedad sin mirar atrás y él vaciaba la caja de seguridad y metía en una mochila fajos de billetes que bien podrían llevar el rostro de Penélope, porque (como Los Intrusos a los que había contratado para que lo atormentaran con sus performances) eran de ella y de su fantasma. Y se preguntaba dónde había dejado el pasaporte y los pases de a bordo/certificados canjeables en el acto de esos pasajes pendientes para aquel artículo de *Volare* sobre ciudades muertas.

Enseguida, en la capital del Reino, se optó por no decir nada sobre «El asunto *La Historia Imposible*» o, incluso, hasta negarlo sin importar la existencia de fotos y de videos (para así «invisibilizar» la torpeza de La Vicepresidenta); y ningún escritor de allí —como ninguno de aquí— *tampoco* salió en su defensa, porque había poco y nada que ganar y mucho y demasiado que perder en ello. Y, sí, tenía que admitir que de estar en su lugar él hubiese hecho —él *no* hubiese hecho— exactamente lo mismo.

Así que pronto se oyeron explosiones y gritos desde la ciudad (gritos que gritaban su nombre y que le hicieron sentirse un poco como esa criatura de Frankenstein acorralada y fantaseando con desaparecer en las «vastas tierras salvajes de América del Sur» para acabar, un tanto desorientada, entre hielos eternos de algo parecido a la Idea del Norte).

Y allí abajo se encendieron hogueras que no tenían nada que ver con las de la también tradicional Noche de San Juan sino que eran las propias de la mañana eterna y sin relojes del Apocalipsis de San Juan. Las llamas llegando desde el cielo hasta el suelo y los camiones de bomberos y las ambulancias advirtiendo de que nadie estaba a salvo con sus sirenas entonando su inclusivo *we-you we-you we-you...*

Al caer el sol —contempló las hileras de antorchas subiendo por la colina— fueron a por él.

了

Así que, ahora, expulsado de aquí (no le gustaban los nombres de lugares en novelas; prefería siempre la inicial mayúscula seguida de un punto; del mismo modo en que no soportaba esas novelas que imponían a los lectores el rostro de su protagonista en sus portadas privándolos de imaginar las fisonomías de sus propios héroes o villanos).

Ahora, fuera de la ciudad de B. y del barrio de V. en la Sierra de C.

Y listo para descender en el Funicular de V. (longitud de la línea 736 metros, altitud P. F. 196 metros, altitud V. S. 359 metros, desnivel 158 metros, máximo de pendiente 28,9 %, vehículos 2, capacidad de los vehículos 50 personas y un máximo —que jamás se respetaba— de dos bicicletas, capacidad de transporte en un solo sentido 2.000 personas por hora, velocidad 18 km/h, diámetro del cable 30 mm, ancho de vía 1.000 m.m. métrico) desde la estación de V. S. con parada intermedia en la C. de les A., y a esperar la llegada del ferrocarril en la parada de P. del F. y después quién sabe y...

¿Debería despedirse de esa familia de jabalíes que habían venido a despedirlo? ¿O tal vez habían llegado, ellos también, para expulsarlo fuera de la escena a golpes de hocico y con gruñidos?

Exit, Pursued by a Bear, instruía aquella célebre indicación escénica de William Shakespeare en *The Winter's Tale* para la que nunca quedó del todo claro (a diferencia de la transparencia de ese otro y paternal y vengativo y siempre demandante de recuerdo *Exit GHOST* en *Hamlet*) si pudo haberse utilizado en su estreno un oso verdadero o si el animal fue «actuado» por un hombre cubierto con una alfombra pesada con cabeza de úrsido plantígrado. ¿Importaba tanto este detalle en tiempos en los que Julietas y Ofelias eran hombres travestidos porque así lo exigía la ley? Quién sabe, pero a él le intrigaban mucho más esas cuestiones ancestrales que las turbulencias del presente y así le había ido, le iba, le estaba yendo. Lo cierto es que en *The Winter's Tale* Antigonus salía de allí a toda velocidad con un «I am gone forever» en sus labios. Y lo hacía obedeciendo a semejante indicación escénica —*Exit, Pursued by a Bear*— que se había convertido a lo largo de los siglos en la forma y el eufemismo para señalar el final de un personaje (en especial si se trataba de un villano) al ser aniquilado por un elemento inesperado (como un inoportuno animal salvaje) para que así el héroe no se ensuciase las manos con su sangre al ajusticiarlo. De ahí, por ejemplo, el cocodrilo que acababa devorando a Hook en *Peter Pan*. Pero también —acaso lo más importante desde un punto de vista argumental— el que todo

sucediese fuera de la vista del público permitía/justificaba un inesperado y posible y posterior retorno del malvado a quien ya se imaginaba fuera de juego y de jugarretas.

En cualquier caso, ¿ahora él *Exit, Pursued by a Boar?*

¿Era él el malo de la obra?

¿Salía de escena perseguido por unos jabalíes?

No, no lo perseguían: lo acompañan, lo escoltan, lo cortejan. Se miente —o quiere creerlo— que los jabalíes contemplaban ahora su partida con ojos llorosos. (Pero tal vez los jabalíes lagrimeen no por su partida sino porque ya se había corrido la voz o los ronquidos —a los que hace poco un biólogo-veterinario entusiasta calificó de «virtual idioma»— de que se preparaba otra de esas esporádicas batidas de caza con ballesta organizadas por el Ayuntamiento para reducir la población de la especie número 91 en el ranking de las «100 especies exóticas invasoras más dañinas del planeta».)

Pero él —quien se había informado de este estigma de la especie *Sus scrofa* en la entrada de una de esas enciclopedias on line— los quería.

Y se sentía en deuda con ellos.

Y mientras corría rumbo a la estación del funicular con su mochila en la espalda les susurraba —con esa voz con la que se habla a los animales salvajes o a los bebés domésticos o a los bebés salvajes o a los animales domésticos— que estuviesen tranquilos. Les explicaba que no era a ellos a quienes buscaban sino que la presa era él, y que les daba las gracias por todo.

Porque les debía algo.

Mucho.

Sí.

Algo que no podía llevarse con él como parte de su equipaje, pero que tampoco podía dejar atrás, por inolvidable y por agobiante y porque —como cantaría Tío Hey Walrus cantando a The Beatles— «Boy, you're gonna carry that weight... Carry that weight a long time... Boy, you're gonna carry that weight... Carry that weight a long time».

Y ése era un peso pesado al que él se negaba a asumir como peso muerto.

Y pocas cosas invisibles pesaban más que los recuerdos.

Lo que les debía a ellos, a esos jabalíes, era el haber sido la inspiración para las historias de Cerdic: príncipe de los jabalíes, último bastión de la dinastía de los Porkyngs Oynk-Oynk.

Oh, poderoso Cerdic, descendiente directo de aquel jabalí prehistórico que presta su hueso para ser arrojado a las alturas de la novela *2001: A Space Odyssey* de Arthur C. Clarke (en la película era el hueso de un tapir, animal que a Stanley Kubrick le había parecido «más prehistórico»). Gloria a Cerdic, sucesor también del Jabalí de Erimanto y tercer trabajo ejecutado por Hércules; y de aquel otro que mató a Adonis; y de ese cuyo cuerpo ajusticiado por el rey Androcles de Mesenia fue cimiento de la ciudad de Éfeso; y del que fue modelo original para el

signo del zodiaco chino e inspiración para los escudos galeses que lo consideraban «bestia negra» a la par del dragón de san Jorge; y de ese jabalí inflable y salvaje en el que se había transformado el dócil cerdo de *Animals* de Pink Floyd para la versión en vivo de *The Wall* de Roger Waters (y en cuyos flancos se leían cosas como «No Fucking Way!» y «Divided We Fall»); y de Jabálix: el que justiciera y merecida y finalmente mató al galo Obélix cuando éste quiso cazarlo para comerlo como había hecho antes con miles de los suyos.

Pero en verdad daba igual de dónde viniese Cerdic: lo importante era que Cerdic había llegado hasta él.

Cerdic era un jabalí con abolengo y en realidad su nombre era Cedric.

Pero cuando él lo inventó como protagonista de una serie de esos cuentos infantiles para hacer dormir la pequeña realidad y despertar los inmensos sueños por las noches, el único destinatario de esas aventuras en voz no muy alta (porque nunca las puso por escrito) había sido ese niño ahora perdido de cabellera color fuego.

Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado.

El Hijo de Penélope.

El *otro* desaparecido de la familia.

«Cedric» había dicho él y «Cerdic» había entendido el niño.

Y Cerdic fue y Cerdic quedó.

Y la historia que él imaginó y le contaba al niño era la de un feliz y noble jabalí de pelaje albino y de sangre roja condenado por un maleficio brujeril a ser un príncipe de sangre azul desposado con la más hermosa de las princesas y amado desaforadamente por sus súbditos. Pero, ah, Cerdic se aburría tanto en su trono y en su lecho. Y Cerdic sólo soñaba con el regreso de la Era del Jabalí Blanco. Cerdic quería volver a ser aquel cerdo que —en ese circuito de unos diez kilómetros que antiguamente había sido una cloaca, en los altos de esa ciudad con vista al mar y de la que ahora él era perseguido y expulsado y *exit* y *pursued*— asustaba a ciclistas embutidos en trajes cada vez más absurdos y a estudiantes en excursión y a rebaños de rotos jubilados de piernas temblorosas y difuso estado mental. Y a, de nuevo, turistas ubicados mucho más arriba que Cerdic en la lista de especies exóticas invasoras más dañinas del planeta (todos con el paso desorientado por no saber muy bien para qué habían subido hasta allí, a los altos de B., para entrar a esa iglesia absurda o pasear por ese anticuado parque de diversiones de entrada carísima y desde donde contemplaban la ciudad a la que sólo querían regresar para poder seguir violándola por todas sus vías de acceso).

OK.

De acuerdo.

Lo suyo sobre Cerdic no era gran cosa.

No pretendía la compilación absoluta y tristrampédica y shandy de todos los saberes del mundo

por amor de padre (él no era su padre) a su hijo (Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado no era su hijo), pero aun así...

... él le contaba todo eso al pequeño que lo escuchaba con la atención absoluta que tienen los no hace mucho llegados a un mundo que aún se les antoja muy interesante.

Y el pequeño hasta había aportado nuevos y decisivos personajes al mito: el ratón de campo Hank, la salamandra Salada, el gavilán Gabe y las humanas intervenciones especiales del adicto a su cama Camilo Camito Camoncio, del espectral Muñeco Flotante, y del peor mago del mundo Pésimo Malini quien (a pesar de sus torpezas y por pura casualidad al leer mal los conjuros de un libro hechiceril) conseguía finalmente desanudar la maldición del atribulado Cerdic para devolverlo a su cerril felicidad porcina.

Y también fue El Hijo de Penélope —cuando llegó el momento del final de la aventura— quien decidió el modo en que todo debía ser despedido.

Todo acabaría —casi exigió Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado— con un incendio incontrollable. Con El Gran Fuego Purificador que todos los veranos temían los habitantes de V. y que por fin llegaba para arrasarlo todo.

Así, en medio de una cacería de jabalíes, Cerdic y sus guerreros cargaban por una épica y última vez con sus colmillos en alto.

Un apocalipsis ahora.

«Algo con bomba atómica, ¿sí?»», había pedido El Hijo de Penélope. Un exterminarlos a todos y que le echasen toda la culpa a alguna «acción terrorista» de esas que dan miedo un día sí y un día no.

Y ahora y de pronto —se le ocurría como alguna vez se le ocurrieron ideas para su obra y no para su vida— se dice también que esta noche él podría ser esa bomba.

Así que antes de entrar al funicular —que aquí se aproxima, lo oye acercarse, con ese sonido de latidos mecánicos, como en los fondos de uno de esos discos de, otra vez, no dejaba de sonarle en todas partes, Pink Floyd— él salió por unos segundos de la estación.

Y caminó hasta unos matorrales secos en el jardín de una de las casas cercanas (venía siendo una primavera extremadamente caliente y sin lluvias), y enciende un fósforo y lo acerca a ramas y hojas.

Y las contempla encenderse y mira al fuego moverse como si fuese un juguete peligroso y encendido. Un juguete que no es como su muñeco de hojalata (Mr. Trip siempre con él, en uno de los bolsillos de su chaqueta, a la altura del corazón) sino que es como uno de esos juguetes que equivalen a jugar con fuego.

Pronto será la hora de los gritos y las sirenas y las evacuaciones, se dice.

Y sube al funicular.

Y baja.

Y exit...

了

... y *pursued* por tantas cosas.

Exit y *No Return* y *Gone Forever*.

O, tal vez, acabar regresando de a donde se ha ido tan diferente a como se fue y, por lo tanto, ya ser otro muy diferente al que partió.

Ser otro y alguien que llegó allí sin haber salido.

Algo así.

Algo como —nada más y nada menos que el recién y todopoderoso y recién alumbrado Star-Child— alguna vez fue y ya no es el astronauta David «Dave» Bowman.

Y de todos los muchos misterios nunca del todo explicados en la película *2001: A Space Odyssey*, el que más le había intrigado a él desde la primera vez que la vio hasta la última vez que la seguía viendo era el porqué —una vez desactivado HAL 9000— de la inmediata salida de Bowman al más exterior de los espacios. Recuerda que entonces, en el año de su estreno, su implacable lógica de niño le había hecho preguntarse —y cuestionarle al protagonista— el por qué no se quedaba a bordo de la *Discovery One* dando vueltas plácidamente alrededor de Júpiter a la espera de una misión de rescate. Todos sus compañeros habían muerto, por lo que contaba con provisiones más que suficientes, ¿no? ¿Qué necesidad tenía —cuál era el impulso secreto— de salir para entrar en la Star Gate rumbo a los confines del universo a través de eso que, había pensado entonces con infantil madurez, le había parecido un túnel al final de la luz? En cualquier caso, para él, ése era el único y definitivo momento en que Bowman dejaba de comportarse como una máquina —como lo había hecho hasta entonces, como si fuese un modelo primitivo de replicante— para arriesgarse a actuar como un hombre.

Después de ver la película de Stanley Kubrick —casi enseguida— él había leído la novela de Arthur C. Clarke.

Y sí: allí se explicaba todo y todo allí era bastante distinto.

En su novela, Clarke parecía casi desesperado por llenar con palabras didácticas todo aquello acerca de lo que la película de Kubrick guardaba el más vacío y nebuloso y cósmico de los silencios. Con los años él había leído en varios libros acerca de las casi cataclísmicas discusiones entre el escritor de ciencia-ficción y el director de cine en cuanto a lo que debía estar claro o no para el espectador. Clarke quería que se viesen los extraterrestres y que todo tuviese una lógica científica y terrena. Y Clarke no había tenido la suficiente inteligencia para comprender

que, pensaba él, lo que a Kubrick (quien ya comenzaba a cansarse del afán didáctico de Clarke y jugueteaba con la idea de reemplazarlo por escritores del género menos ortodoxos como J. G. Ballard y Michael Moorcock) le interesaba era que lo suyo fuese como algo narrado por un cerebro superior y extraterrestre y que, por lo tanto, no podía ser del todo comprensible para el tanto más inferior intelecto humano. Así, no una película sobre lo definitivamente alien sino una película definitivamente alien.

Pero allí, en su novela, el escritor se había dado el capricho de revelar con lujo de detalles (Clarke parecía uno de esos sospechosos que lo confiesan todo sin que siquiera se los interrogue o amenace) los cómo y los porqués de todo lo sucedido. Para empezar, entre la cantarina despedida de HAL 9000 y Bowman saliendo disparado hacia un maelstrom de formas y colores pasaban al menos tres meses. Largas semanas en las que Bowman tenía tiempo para conversar vía satélite con Heywood Floyd acerca de los desperfectos del computador de la *Discovery One* («Creemos conocer la causa del fallo de su HAL 9000, pero eso ya lo discutiremos más tarde, pues ya no supone un problema crítico... Lo primero de todo, debemos felicitarle a usted por la manera como manejó esta situación extremadamente difícil. Hizo exactamente lo que se debía hacer en el caso de una emergencia imprevista y sin precedentes») y de la posible naturaleza del monolito («La evidencia geológica prueba sin lugar a dudas que tiene tres millones de años de antigüedad»). Y para «interesarse por las cosas» y realizar varias aproximaciones al inmenso y misterioso objeto (ahí fuera, una versión XXL de la Tycho Magnetic Anomaly One); para «escuchar obras teatrales clásicas —sobre todo las de Shaw, Ibsen y Shakespeare— o lecturas poéticas de la enorme biblioteca de grabaciones de la *Discovery One*. Pero los problemas que trataban le parecían tan remotos o de tan fácil solución de aplicarles un poco de sentido común que acabó por perder la paciencia con todos ellos»; para entonces pasarse a la ópera hasta que se da cuenta de que «el sonido de todas aquellas voces soberbiamente educadas sólo intensificaba su soledad» y entonces entregarse a la música clásica sin palabras y entre la que —se menciona a Sibelius y Chaikovski y Berlioz y Mozart— no se oye nada de Richard Strauss ni de Johan Strauss y, mucho menos, de György Ligeti.

De algún modo Bowman acaba pareciéndose a Drácula en la soledad de su castillo y con tantas ganas de salir de allí, de conocer otros mundos.

En algún momento, según Clarke, el aire comenzaba a ser irrespirable y los sistemas de hibernación eran inútiles sin la ayuda de un computador que los vigilase y quedaban cuatro o cinco años hasta la hipotética llegada de la *Discovery Two*. Por lo que Bowman decide —a la vez que obedeciendo órdenes de Heywood Floyd: «Su misión, por lo tanto, es mucho más que un viaje de descubrimiento: es una exploración, es el reconocimiento de un territorio desconocido»— investigar la naturaleza del monolito, y al posarse sobre él descubre que se trataba de algo así como «la Grand Central Station de la galaxia». Y era desde allí que Bowman enviaba un último

mensaje. «Una frase entrecortada, que los hombres que la oyeron en el Control de Misión, a mil quinientos millones de kilómetros de allí, no habrían de olvidar jamás en el futuro: “¡El objeto es hueco... y sigue y sigue... y, oh, Dios, *está lleno de estrellas!*”»

Entonces Clarke ofrecía un par de oraciones que a él, al leerlas, a sus seis años de edad, le hicieron temblar: «La Puerta de las Estrellas se abrió. La Puerta de las Estrellas se cerró».

Y él volvió a temblar ahora, tanto tiempo después.

Y abrió una puerta y cerró esa puerta.

Y tenía perfectamente claro —se acuerda sin duda alguna— de dónde salió hace unas horas, de lo que atrás quedaba entre fuego y humo y gritos como de primates luchando entre ellos: él ahora está entre bambalinas y bastidores y era como si se mirase a sí mismo adentrándose en el tercer y último acto de la película de su vida.

Así que sale del decorado correspondiente a la mansión gótica reconstruida piedra a piedra por su hermana Penélope. Casona que él heredó y que a él le gustaba sentirla como el equivalente a esa suite de hotel intergaláctico al final de *2001: A Space Odyssey* (pero su biblioteca no teniendo nada que ver o que leer con la biblioteca que, detallaba Clarke, «estaba compuesta por una rara selección... la mayoría best-sellers más bien inútiles, unas cuantas obras sensacionalistas y algunas autobiografías muy vendidas. No había nada que tuviese menos de tres años de antigüedad, y poco de cualquier contenido intelectual. No es que importase porque los libros ni siquiera podían sacarse de los estantes»).

Y lo cierto es que su casa de Penélope se había ido pareciendo más y más a la tóxica y asfixiante madriguera de alguno de esos asesinos en serie que iban tapizando las paredes con recortes y fotos y símbolos cabalísticos y flechas. La escena de un crimen, del crimen más grande de todos: porque allí había muerto su inspiración, su capacidad de y para inventar, y hasta el más sencillo y menos estilística y literariamente riguroso acto de soñar había sido suplantado —alentado por un insomnio constante— por nada más y nada menos que su recuerdo.

Y él también sabía dónde quería —saliendo como en trance— entrar y cuál sería la próxima escenografía a explorar:

Monte Karma, Abracadabra.

Y hacer allí no todo lo que jamás hizo y debió hacer; pero sí llevando a cabo un gesto final que lo redimiese de tanta inmóvil invención y de tanto sueño despierto.

Ahora, por fin, mucha acción de músculos luego de tanta reflexión de cerebro, se dijo.

Ahora todo va a moverse y a cambiar de sitio y a romperse para ser rearmado y así llevar toda la teoría por escrito de su oficio («Deseaba, ahora que ya era demasiado tarde, haber prestado más atención a aquellas teorías del hiperespacio, de conductos tridimensionales. Para David Bowman ya no eran teorías», continuaba explicando, imparable, Clarke) a la práctica de lo vivido, se siguió diciendo.

Y recordando también que, después de todo, estaban los que habían interpretado la llegada a la Tierra del Star-Child en la última escena de *2001: A Space Odyssey* como el advenimiento de un justiciero y ejecutor Maestro del Juicio Final.

Y, por supuesto, de nuevo un obsequioso Clarke había vuelto a clarificarlo todo en las últimas líneas de su novela. Allí, ese Bowman transfigurado y orbitando alrededor de ese «resplandeciente juguete que ningún hijo de las estrellas podría resistir» que era «la Tierra con todos sus pueblos» y desactivando con el poder de su mente los proyectiles nucleares lanzados por impotentes potencias para luego esperar «poniendo en orden sus pensamientos y cavilando sobre sus poderes aún no probados. Porque aunque era el amo del mundo, no estaba muy seguro de qué iba a hacer a continuación. Pero ya pensaría en algo».

Ese «Pero ya pensaría en algo» era pensado milenios después de ese otro «Pero ya pensaría en algo», en las primeras y prehistóricas páginas de la novela de Clarke, por «el hombre-mono del veldt africano» —al que, faltaba más, su autor no se privaba de bautizar como Moon-Watcher— recién *monolitoseado*, hueso en mano, sintiéndose ya también «amo del mundo» y no sabiendo muy bien «qué iba a hacer a continuación».

«¿Qué tal inventar la escritura?», había pensado él entonces, a sus poco más de ocho años, releendo ese «But he would think of something» (*2001: A Space Odyssey* había sido el primer libro que leyó en inglés con la ayuda de un diccionario que también le había servido para decodificar las *lyrics* en la espalda de la portada de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Pensaba y recordaba eso ahora pensando en si él podría llegar alguna vez a reinventar su escritura. Pensando en que tal vez este viaje hacia Abracadabra y Monte Karma era algo así como un auto-no-ficticio auto-taller literario: una manera de contemplar en perspectiva a todas esas piezas sueltas y, de pronto, poder vislumbrar cómo quedaría todo en su sitio, como en esas ilustraciones perfectas y mentirosas por inalcanzables en las cajas de los modelos para armar que nunca quedaban *así* luego de armarlos.

No tenía la más mínima idea de cómo conseguirlo pero —necesitaba creerlo y creerse— ya pensaría en algo y, por el momento, sólo pensaba en que *He Would Think of Something* sería un gran lema a grabar en su escudo de armas. La otra frase a considerar era *Es lo menos que podía hacer*, pero no utilizada en su formato amable sino en el literal y casi cruel: haber hecho, de verdad, *lo menos posible*.

Así, se dijo como si se lo escribiese, iba a entrar en Monte Karma más vivo que nunca para —era más que posible— ya no salir vivo de allí.

O lo que era lo mismo, de nuevo: salir irreconocible, salir siendo otro, transfigurado, con su estilo cambiado para siempre.

Y estaría muy bien que así fuese.

Y, si no, él *también*, ya pensaría en algo.

Y, ah, pensó en que siempre le gustó tanto esa *otra* elipsis: una sola palabra en *L'Éducation sentimentale / histoire d'un jeune homme* (el subtítulo envejecía para que el título pudiese durar para siempre, pensaba; al revés de lo que sucedía con *2001: A Space Odyssey*, donde el subtítulo conservaba su tersura mítica mientras que el título ya estaba rodeado de arrugas). Allí —cerca del fin de trayecto de la novela de Gustave Flaubert— se informaba al lector de que el protagonista, Frédéric Moreau, «viajó». Y verbo y punto y aparte. Y, de manera un tanto difusa y más abajo, apenas se añadía que Moreau conoció «la melancolía del barco a vapor, el frío despertar en tiendas de campaña, el tedio de paisajes y ruinas, la amargura de amistades interrumpidas». Y no se precisaban allí tiempos exactos ni trayectos firmes. Porque no era necesario. Era más que suficiente para Flaubert —y para el lector de Flaubert— con la palabra justa, con el verbo preciso. Melancolía y frío y tedio y amargura eran escalas inevitables en todos los viajes, en todas las más sentimentales odiseas. Así que no tenía mucho sentido abundar en ello, en todo eso.

Y, sí, muchas veces lo que más le gustaba a un escritor era aquello que nunca tendría, eso que nunca iba a poder escribir porque no era lo suyo; porque allí no lo esperaba nadie, porque era uno de esos pasajes quietos que, como mucho, apenas llegaba a vislumbrarse desde la ventanilla en movimiento de un libro ajeno.

Y —aunque a él le admiraba ese sintético «viajó»— le era imposible viajar así, tan ligero y elegante.

Por lo contrario —expansivo, impreciso, ya desde el acto mismo de su mortal nacimiento y dado a los vericuetos y a darse una vuelta por X recién partido de A y antes de alcanzar a B—, él nunca había creído demasiado en los viajes directos y en el acceso rápido a sitios en los que, seguro, se desearía una *departure* a los pocos minutos del *arrival*. A él no le gustaba quedarse mucho tiempo quieto salvo cuando escribía; y, aun así, cuando podía hacerlo, lo hacía en ráfagas y rachas y nunca de manera sostenida y regular y disciplinada: había podido escribir treinta páginas en un día o no había podido escribir durante una semana.

Ese escribir en movimiento era consecuencia de la deformación profesional de tiempos no tan distantes; cuando (como en sus inicios) escribía de tanto en tanto para una de esas satinadas revistas de viajes y buen vivir de línea aérea. Una revista llamada *Volare* (como también en sus inicios, poco y nada había cambiado en el tinglado de su no hace mucho fallecido «descubridor» Abel Rondeau) donde cada uno de los encargos y trayectorias debía exprimir al máximo el presupuesto asignado y hacer valer lo invertido en los desplazamientos. Por eso —cuando finalmente le concedieron en *Volare* el honor y el privilegio de algún pasaje *verdadero*— había que hacer rendir la salida para que ésta generase la mayor cantidad de entradas posibles en publicidad más o menos subliminal (en menciones previamente concertadas con los clientes, pero que sonasen casuales en el cuerpo de sus artículos y viajes imaginarios) como si se tratasen de las cláusulas de un matrimonio o de un divorcio o de un testamento.

De igual modo, cada destino principal debía incluir también a varios destinos secundarios y cercanos. Así, cuando había suerte (o Rondeau estaba de buen y generoso humor), New York incluía a Brooklyn y hasta a Providence (donde recorrer los parajes frecuentados por Lovecraft y utilizarlo de fondo para un artículo sobre un restaurante local célebre por su oferta y preparación de mariscos y tentáculos). Y cuando, todo se torcía (como se torcía la sonrisa de Rondeau al anunciárselo), Planicie Banderita implicaba un desvío a través de vacíos patagónicos hasta llegar a comedero familiar como «pauta y contraseña para *very few*» en el vórtice de un páramo entre tormentas llamado Pozo de los Muertos (y mejor no averiguar de dónde salió y por qué le pusieron semejante nombre) y donde unos gauchos de aspecto caníbal pero sin demasiados dientes desollaban corderos vivos («porque así están más tiernitos, patrón») para hacerlos arder sobre discos de arado al rojo vivo.

En cualquier caso, antes de empezar a volar de verdad, él había aprendido allí —en la redacción de *Volare*— a volar espacio-temporalmente con su imaginación. Como con los iniciáticos Marco Polo y Jules Verne y Emilio Salgari. Y no a navegar como Herman Melville o Jack London, claro. *Volare* había sido un gran entrenamiento entre no-ficciones mentirosas para sus ficciones verdaderas que vendrían después. Partir sin moverse de su escritorio en un ángulo de una redacción que era un piso de un ambiente en el que él —y sus nueve seudónimos, incluyendo mujeres y varias nacionalidades y hasta diversas preferencias sexuales— miraba fotos y estudiaba guías de turismo e inventaba más o menos verosímiles idas y vueltas. En tiempos en los que todavía no existían pasajes tan económicos y todo aún quedaba lejos y era invisible desde la distancia pero —aunque aún no latiese Google Earth para mirarlo de lejos pero desde tan cerca— sí se podía imaginarlo y volverlo creíble poniendo por escrito todo eso que no se veía a simple vista.

Ahora él iba a combinar lo mejor de ambos métodos: de camino a Monte Karma en Abracadabra, él viajaría físicamente pero a sitios casi tan inexistentes que sólo quedaba el casi imaginarlos.

Se había programado un trío de escalas como preliminares temáticos, como avanzadas del crepúsculo, antes de ponerse para siempre tras la línea del horizonte.

Iba a aprovechar para su fuga un pasaje pendiente de *Volare* (la propuesta de un artículo, junto a aquel otro sobre el acelerador de partículas, que había conseguido colocarle a Rondeau justo antes de su muerte) para sacarse de B. poniendo rumbo a tres destinos sin destino. Iba a pasar por tres lugares sin lugar. Por tres de esos sitios a los que se consideraba —siempre le gustó esta manera de definirlos— como «olvidados por la mano de Dios»; como si Dios tuviese la memoria entre sus dedos a chasquear y, muy especialmente, en aquel índice extendido que utilizaba en los techos de capilla vaticana para dar vida o, también, para expulsar a sus inquilinos del Paraíso por no haber respetado las condiciones estipuladas en el contrato de alquiler.

Viajar este viaje sería para él, de pronto, la posibilidad de eliminar suprimir borrar tachar cancelar anular obliterar lugares. Llegar a ellos sería dejarlos atrás, encontrarlos equivaldría a perderlos, a eliminarlos de una lista, a arrancarlos del mapa.

Así que él, también, viajó.

了

Y viajó.

Y viajó.

Y viajó.

Así —en fuga ya más de sí mismo que de los que lo habían perseguido y que ya habían quedado tan atrás y cada vez más retrasados— cruzó el océano primero y luego todo un continente para llegar a la Costa Oeste, a California.

Y aterrizar en la demoníaca Los Ángeles, junto a ese turbulento Pacífico que —aseguraban los por lo general olvidadizos mexicanos— no tenía memoria, pero que tarde o temprano recordaría que su misión era engullir a esa parte del planeta y procedería a hacerlo entre sismos y tsunamis.

Y allí él alquiló un auto que incluía chofer (él nunca supo cómo aprender a conducir, él nunca supo en realidad cómo conducirse) para deslizarse por carreteras primales y rutas secundarias.

Primero hacia Zzyzx (35°8'35"N 116°6'15"W) y luego poner rumbo a Colma (37°40'44"N 122°27'20"W) para después llegar a Nothing (34°28'47"N 113°20'7"W). Y precisaba latitudes y grados y minutos y segundos por el mismo motivo en que le gustaba incluir nombres con alfabetos más o menos exóticos: para pensar que así tenía algún control, algún sentido, alguna dirección.

Y, enseguida, hacia el Sur como idea fija y dirección fijada, hacia lo de más abajo; hundiéndose como quien desciende a los infiernos bajando por una soga que se sospecha va a cortarse para que ya no se pueda volver a subir.

了

Había oído de un sitio —el primero en todos los índices de los atlas— llamado A, así, a secas, sin ser una abreviatura sino nombre completo, en el municipio de Moskenes, en Noruega.

Pero era tan fácil ser el primero, pensó.

Y, seguro, A sería como algo demasiado parecido a una sala de exposición de fábrica de muebles *do it yourself*, pero en versión exterior: todo tan falsamente sólido y bien acabado. Todo, también, tan verdaderamente frágil y con enganches y acoplamientos defectuosos acompañados por un incomprensible manual de instrucciones (y pensando en esto no pudo sino preguntarse si las hordas encendidas en B. por indirecta culpa suya habrían también alcanzado a IKEA —quien en el momento de su salida estaba de paso por la ciudad para recibir otro premio humanista-literario— o si, seguramente, le habrían perdonado el vínculo con su persona: porque IKEA siempre encontraba el método para acomodarse con todos y a todos; y hasta era posible, quién sabe, que hubiese sido él mismo quien les indicase el camino hacia su biblioteca a la que imaginaba en llamas; con todos esos ejemplares comenzados pero nunca terminados de *Ada, or Ardor* chispeando en la noche).

Y la gracia y la diversión estaba y residía en reír último y reír mejor, pensaba él que —sospechaba sin querer pensar demasiado en ello— ahora reía más por última vez que en último lugar. Llevaba una constante última sonrisa de la que de tanto en tanto se escapaba un sonido casi mecánico y mal aceitado. Una sonrisa que se reía de sí misma.

Y tal vez ésa había sido la idea de quien fundó Zzyzx, pensó aproximándose a las ruinas del lugar: la de ser el último pueblo del mundo y la de serlo con un nombre risible. Más allá, alfabéticamente, no había nada salvo los nombres de estrellas lejanas e inalcanzables trufados con números y signos (no eran nombres nombrables; eran siglas confundidas por formas y colores como las que desorientaban a David Bowman a medida que avanzaba, lleno de estrellas, por ese largo pasillo al otro lado de la Star Gate).

Pero a Zzyzx (pronúnciese: *zai-zex*, como en un cascabeleante sisear de serpiente que muerde y mata) sí se podía llegar.

Y él llegó y, claro, no iba a escribir algo acerca de esa nada pero —deformación profesional— no podía evitar ese reflejo primario y automático de mirarlo todo como quien toma notas que no traga y que enseguida escupe.

De nuevo: llegó en un coche de alquiler con un chofer alquilado. Cadillac con mustang al

volante: un *native american* que parecía descender directamente de la tribu de esos indios de madera custodiando las puertas de las antiguas barberías norteamericanas. Alguien imparable como un árbol de tronco grueso y ramas altas como un penacho de plumas donde se posaban pájaros de colores tristes.

Y de pronto *Zzyzx*, en el centro del Mohave Desert, el primero de los desiertos del más estepario de sus viajes. Alguna vez yacimiento prehistórico donde se encontraron puntas de flecha y pinturas en las rocas y —le gustaba imaginarlo— huesos fosilizados de tapir o de jabalí. Después, puesto militar (en el que históricamente se detuvieron indios, exploradores españoles, soldados, mineros y obreros constructores del ferrocarril Tonopa/Tidewater) rumbo a ese otro páramo de silencio que acabaría siendo recamado por los neones de Las Vegas y aterciopeladas voces de crooners. *Zzyzx* como alto donde hacer un alto y abastecerse y seguir y salir de allí lo más rápido que se pudiese. Y se podía, pensó: porque *Zzyzx* no acababa de empezar cuando ya estaba empezando a acabarse. Pocas calles, contadas líneas como en el little bang de un microrrelato urbano sin evidencia alguna de un más o menos ingenioso orificio de salida.

Él había oído por primera vez acerca de *Zzyzx* como había oído por primera vez acerca de tantas cosas: por escrito, leyéndolo, escuchándolo con los ojos bien abiertos. Había atendido sus últimas consonantes en un thriller con asesino en serie donde el monstruo (fan de Edgar Allan Poe y bautizado como El Poeta por el FBI, el mismo FBI que alguna vez había perdido el tiempo vigilando al poético Vladimir Nabokov quien había tenido muy presente a Poe y a su «Annabel Lee» para la escritura de su *Lolita*) utilizaba a *Zzyzx* como fosa común donde ir amontonando los cuerpos de sus víctimas.

Después, él se interesó más por la historia del lugar, que incluía a un predicador evangélico radial de cierto éxito y con alto contenido en delirio y superchería. Un tal Curtis Howe Springer, quien a finales de la Segunda Guerra Mundial solicitó y consiguió erigir allí una cruz de spa con retiro religioso donde —aprovechando el burbujeo de aguas termales— ofrecía la cura para todas las enfermedades del cuerpo y del alma incluyendo al cáncer, la calvicie y las posesiones demoníacas.

El lugar se llamaba entonces Soda Springs; pero Springer lo rebautizó como *Zzyzx* («que rima con Isaac») porque quería pensarlo y sentirlo como último y definitivo santuario: un paraíso donde «limpiarte interna y externa y eternamente». «La última palabra en salud», predicaban los folletos. Y Springer reclutó vagabundos para que —en el nombre del Señor y como penitencia y aleluya— le ayudasen a construir el complejo a cambio de ganarse el perdón por sus pecados y esa salvación que recién se hace efectiva previa muerte. Así, hotel de sesenta habitaciones, iglesia, una emisora de radio, un castillo, un lago artificial, pasajes con nombres como Boulevard of Dreams, pista para aviones llamada Zyport y la plantación de hileras de palmeras para subrayar el efecto de oasis mil y una nochesco. Pero en los años '70s (luego de amasar una fortuna

vendiendo placebos de su invención y fabricación con nombres como el laxante «Té Antediluviano», el antiácido «Re-Hib», el vigorizante «Hollywood Pep Cocktail», el favorecedor de la circulación sanguínea «Mo-Hair» y los «Zy-Crystals» que contribuían a la proliferación de «pensamientos positivos» y «el alivio de pies cansados») Springer fue denunciado por estafa: lo suyo no curaba nada. Y, además, sus permisos eran, originalmente, sólo para realizar actividades de minería terrenal y no excavaciones edénicas ni medicinales. Springer fue entonces a la cárcel por un tiempo y los terrenos fueron reclamados por algún organismo gubernamental y por un campus universitario que ahora mantenía dos o tres observatorios para estudiar «el comportamiento del desierto» y a los que, piensa él, seguramente se enviaba a los peores estudiantes o a aquellos genios inflamables que comenzaban a hablar demasiado sobre armas de fuego en sus blogs.

Y él estaba ahí ahora: un fantasma recopilando información para un artículo que jamás se haría verbo más allá de un «viajó» acerca de un pueblo fantasma en el que los fantasmas no existían. Ruinas más o menos nuevas y bien conservadas. Piscinas secas que parecían como salidas de un sueño húmedo de J. G. Ballard para —él se quedó casi dormido en el asiento trasero del automóvil— alcanzar el clímax en un casi sueño. Uno de esos sueños en los que se parpadeaba y se volvían a abrir los ojos como si hubiese transcurrido la noche entera para que, enseguida, el despertador al costado de la cama —el despertador que ya desde hacía tanto a él no le servía para despertar sino para intensificar la conciencia de estar despierto— informase, implacable, de que todo seguía como estaba y como seguiría estando. Un casi sueño suyo pero que era, en verdad, un sueño por completo de Ella. Un sueño con y sobre Ella.

Cuando se despertó ya estaba en Colma y no sabe cuántas horas o kilómetros habían quedado atrás. El tiempo —descubre— ya no es lo que era. Ahora el tiempo es lo que es y lo que será. Y le cuesta tanto preguntarse qué hora es que a partir de ahora, decide, se responderá a eso con un «La que será, será». De pronto es como si su noción del tiempo fuese más bien un desconocimiento del tiempo en el que, seguro, algo tendrá que ver la velocidad de su huida sumada a la lentitud del jet lag dando a luz un tiempo muerto.

Y Colma no es la ciudad de los muertos vivos pero sí es la ciudad de la más vital de las muertes. La consigna en los letreros que anuncian su proximidad proclaman que «Es grande estar vivo en Colma». Y el slogan —que su padre hubiese aprobado— tiene su verdadera gracia y su verdad graciosa: Colma —fundada en 1924, en el San Mateo County— es el sitio con mayor concentración de cadáveres por metro cuadrado en el universo. Colma es una gran necrópolis de 4,9 kilómetros cuadrados. Un entramado de dieciséis cementerios de diversa fe humanística y babélicas lenguas y etnias con nombres como Woodlawn, Greenlawn, Cypress Lawn, Golden Hills, Eternal Home, Home of Peace y Holy Cross donde, en 1971, se filmaron varias escenas de ese clásico de la comedia negra mortuoria *Harold and Maude* de Hal Ashby. (Y no puede evitar

el preguntarse si Colma no tendrá un pequeño aeródromo donde descargar ataúdes y cuyas siglas sean DEP o RIP.) El censo de 2010 —leyó en un folleto explicativo en la oficina de turismo en los bordes del lugar— contó hasta 1.792 vivos ocupándose de más de 1.500.000 de muertos viviendo en «La Ciudad de los Silenciosos». Pero, se sabe, en realidad no hay nada más ensordecedor que la voz de los muertos que no es otra que la de los vivos que los sobreviven (excepción hecha de la voz de Penélope que se basta a sí misma y que no necesita de la suya para decirle una y otra vez lo mucho que tiene que decirle, lo mismo de siempre, lo mucho que lo desprecia pero, al mismo tiempo, lo mucho que lo necesita: porque nadie la escuchó nunca mejor que él). De nuevo: los fantasmas existen, sí, pero son obra y vida de los vivos quienes convierten ese segundo que dura el acto físico de la muerte en años de existencia espectral y zombi y vampírica. Un árido microrrelato creciendo a novela-río. Los fantasmas eran los recuerdos de los vivos. Los vivos nunca dejan descansar en paz a los muertos —se dice otra vez— junto a una puerta de cementerio y otra puerta de cementerio y a otra puerta de otro cementerio más. Las cruces que ahora son estrellas o son lunas. Y él caminando lento e ingrátido por todos los cementerios de Colma. Nombre que provenía de Kolma, que significa «luna» en dialecto ohlone. Colma que, hasta 1900, era un villorrio agonizante pero resucitando a último momento; cuando en San Francisco se redactó una ordenanza prohibiendo la construcción de más cementerios dentro de los límites de la ciudad por motivos de higiene y porque, además, el precio de los terrenos se había vuelto algo agónico y mortal para los seres más o menos queridos sobrevivientes. Entonces —siguió leyendo— se envió a los muertos fuera de casa y en una larga caravana funeraria porque ya estaban grandes como para vivir su propia muerte aquí, en Colma. Y aquí, entre ellos (lápidas y más lápidas creyendo en dioses diferentes pero todas como manos levantadas en un aula sepulcral muriéndose por contar la historia de cuando sus nombres estaban vivos y sólo tenían fecha de entrada), detectó nombres inmortales como los de William Randolph Hearst, Wyatt Earp, Levi «Jeans» Strauss, Joe DiMaggio, el perro de Tina Turner... Leyó lápidas como si se tratase de esas portadas por las que no es justo juzgar a lo que llevan dentro en esos otros cementerios que son los cada vez menos visitados estantes de las mesas de las librerías que los lectores queridos ya casi no visitan porque prefieren el médium de la compra on line.

¿Detenerse o no para pensar más en la muerte? ¿Seguir de largo para intentar no pensar en ella? ¿Arriesgarse —como Aleksandr Pushkin en aquel poema suyo— a calcular con más o menos exactitud la fecha en el aire que alguna vez se posará en la tierra para ser enterrada? Se sabe muy bien, aunque no se lo sepa con precisión: el tarde o temprano inevitable paradero del día y de la hora de ese aniversario secreto. Ese incumpleaños infeliz que nunca se festejaba o se reconocía como tal. Aunque tal vez, retrospectivamente y demasiado tarde, se descubriese que entonces, año tras año, ese día preciso siempre se estaba de mal humor, o resfriado, o con dolor de cabeza, o tomando decisiones equivocadas. Que ése era el día en la vida de cada año que se convertiría —

tal vez hoy mismo, en doce meses— en el día de la muerte. Que ese día preciso marcaría el nacimiento del último año de la vida; que este día sería, justo dentro de un año, el primer día de la muerte. Que la muerte ya se estaba gestando. En cualquier caso, los muertos no pensaban en nada de esto. Los muertos no perdían su tiempo con estas minucias. Los muertos tenían toda la muerte por delante.

Y ya no puede —ni quiere, de nuevo, nada le interesa menos— estar seguro de la cronología o de la geografía, del antes o del delante, del detrás o del después. Nada más que las palabras y los números y los carteles color cactus al costado de la carretera. Carteles que dicen cosas como «Absolutely Nothing / Next 22 Miles» (carteles avisando a los conductores que entrarán en una zona sin agua ni comida ni gasolina ni amor ni sueños por un rato largo; y que más les vale tomar recaudo y hacer acopio de lo necesario para llegar vivos no al todo pero sí al algo que, con suerte, los espera al otro lado de la nada) o, de pronto, un cartel que anuncia «Nothing / 1 Mile».

Bienvenidos a la nada de Nothing, la última aparición, el tercero de sus pueblos fantasmas. Nothing existe. Casi. Fundado en 1977 y bautizado así «por unos borrachos que pasaban por allí y se detuvieron a mear», Nothing fue abandonado en 2005 y comprado en su totalidad en 2008 por un tal Mike Jensen, quien en 2009 abrió allí una pizzería, que cerró en 2011. Y, luego de haber alcanzado por un rato el máximo de una población de cuatro habitantes, nada en Nothing otra vez. Y el 19 de junio de 2016 —por el Día del Padre y bajo la simpáticamente antipática consigna de «Give Dad Nothing»— se abrió en Nothing una mirilla de veinticuatro horas, una invitación a desafortada orgía inmobiliaria, para que quien pasase por allí pudiese quedarse con unos metros de nada, con unas yardas de Nothing. Gratis. Pero —hasta donde sabe y se informó él— nadie fue entonces a Nothing. Nadie hizo nada por Nothing. Y ahí, en Nothing, él recuerda ese momento de «A Clear and Well Lighted Place», cuento de Ernest Hemingway, donde se leía aquello de «Our nada who art in nada, nada be thy name thy kingdom nada thy will be nada in nada as it is in nada...». Y está claro que Hemingway no fue el primero ni el último en rezarle a esa nada a partir de la que el modelo de Dios a escoger lo creó todo, entendiendo a Dios, claro, como la forma absoluta de la nada. Frente a ella —para adorarla o negarla— se arrodillaron y se arrodillan y se arrodillarán multitudes de monjes budistas en busca de alcanzar el Sunyata (o estado vacío de la mente) y Parménides, Epicuro, Leucipo, Platón, Casanova, Aristóteles, Newton, Descartes, Pascal, Torricelli, Galilei, Hegel, Sartre, Lacan, Heidegger, Kierkegaard, los más exactos matemáticos del MIT, los más informados informáticos de Silicon Valley y los fanáticos de esa nada con la que bromea *Seinfeld*. «Yada-yada» y «Feliz Festivus» y «Serenity Now» que, tal vez, es lo que —en vedad y en voz muy baja— musitan esos ya invocados místicos de túnicas anaranjadas en el momento exacto de alcanzar el nirvana de la nada. Ese psicodélico «nothing is real» cuando ya no hay nada de lo que preocuparse. Y ese cartel de salida informaba y despedía con un «You Are Leaving Nothing» y que era un cartel mentiroso.

Así es: él está dejando la nada atrás porque por fin ha conseguido ser nadie. Ha logrado —en este tramo purificador de su viaje en el que nada ha ocurrido salvo el recuento de cómo ocurrieron esos lugares tan inocentes— eliminarse y suprimirse y borrarse y tacharse y cancelarse y anularse y obliterarse. Variación sobre aria samurái: no un *ya muerto* sino un *ya ido* y un *gone forever*. Un irse y un haberse ido para volver al principio y así —en el agotado atlas de su mente agobiada por cargar con el peso de su mundo— ahora *Zzyzx* y *Colma* y *Nothing* limitan directamente con *Canciones Tristes*.

Pronto, todo acabará allí, en el principio de todo.

Y abandonará el palacio de su memoria del mismo modo en que dejó su casa y la casa de Penélope en llamas.

Y entonces de lo único que se acordará (adiós a todos esos libros y canciones y películas) será de que se ha olvidado de lo que recordaba.

Y —con ese ánimo de casi ánima— le hace una seña a su chofer. Uno de esos *hello* más cerca del *hao* que aprendió en esos westerns que no le gustaban nada en su infancia, por lo que enseguida cambiaba de canal para dejar de verlos. Porque lo suyo —ya lo dijo, ya lo sintonizó— eran las películas de terror psicotrónico y *low cost* capaces de hacerle sentir ese terror raro que petrificaba la sonrisa o convencía de que en el cerebro chasqueaban las voces de cangrejos tumorales.

Ese terror que se sentía como injustificado luego de superar con éxito cada check-up anual con doctor de cabecera; hasta que todo terror se justificaba y el check-up se convertía en un check-out en el que se miraba una radiografía del propio cráneo como si se tratase de algo que no podía ser cierto, que eso no era suyo sino de otro, porque después de todo todas las calaveras eran iguales y la muerte igualaba a todos.

Y él se miró a sí mismo entonces.

Se miró caer.

Y —blanco sobre negro y a contraluz— miró al médico señalando, bajo la cúpula pálida de su cráneo (tan parecida a la bóveda de un planetario en la que una flecha del relator de prodigios cósmicos y catástrofes astrales), esa mancha modelo «no-me-gusta-mucho». Ese agujero negro que él primero relacionó con ese punto por el que se iba vaciando, estrella a estrella, el universo de su pasado y el cielo sobre el palacio de su memoria.

Y entonces —éste es el tipo de pequeña miseria de la que están hechos hasta los más grandes escritores— pensó en que sí podría echarle la culpa de todo a esa aberración cerebral suya: sus arranques de furia y sus frenazos de amor, su insomnio soñador y, lo más importante de todo, su imposibilidad de seguir escribiendo.

Y a continuación le preguntó al médico (quien ya lo conocía de otras visitas y urgencias y a quien, estaba seguro, ya nada le sorprendería de su parte) si le parecía que «un tratamiento muy

invasivo como, por ejemplo, exponerse a la centrifugación de un acelerador de partículas podría llegar a acabar con ese tumor que, según usted, es inoperable», podía servir de algo.

Entonces el hombre se limitó a ponerle una mano en el hombro, suspirar y, luego de una breve danza de dedos sobre el teclado de su ordenador, imprimir una página (dentro de muy poco ya se habría extinguido para siempre esa incomprensible caligrafía electro-encéfalo-gramática de los médicos, pensó él) donde se enumeraba una larga lista (otra lista para su lista de listas) detallando la ejecución de analíticas urgentes.

Y se suponía que el hombre era un especialista; pero a él no se le hizo especialmente especial.

Y él salió pensando en que ya no iba a volver (allí) y en que sí va a ir (aquí) y volvió a pensar en esas cosas en las que mejor no pensar.

Pero mejor no pensar en eso.

Mejor no pensar —mejor acordarse de olvidarse de ese Síndrome de Combray y de que su mente se estaba yendo— en lo que tiene en ese cerebro con el que piensa en que mejor no pensar en eso.

Así que le dice al Gran Jefe Carroza de Acero Veloz que lo lleve de regreso al aeropuerto de Los Ángeles para volar primero a Ciudad de México y desde allí remontar —luego de una breve escala— rumbo a Abracadabra, a Monte Karma. A su destino final donde los acontecimientos harán eso que tanto les gusta hacer a los acontecimientos. Allí los acontecimientos iban a precipitarse para que tuviesen lugar —en ese sitio tan final como Zzyzx y Colma y Nothing— las últimas noticias de su mundo.

Allá va ahora para dejar de ir a cualquier otra parte.

了

Y, de camino al aeropuerto, su chofer *native american* le preguntó si le molestaba que pusiese algo de música y él le respondió que no, pero pensando que sí, y esperando lo peor. Alguno de esos éxitos latinos o algún compuesto étnico-electrónico, anticipó. Pero no. Lo que sonaba y lo envolvió era algo que él llevaba dentro y que se sabía de memoria (y pocas cosas más placenteras hay que escuchar música que se conoce hasta la última nota, como si se la estuviese componiendo y escuchando en el acto mismo de oírla, como si 了).

Ahí suena, en todas partes.

Parte importante de los sonidos de su vida: *Wish You Were Here*, de Pink Floyd. El álbum definitivo —según sus autores e intérpretes— sobre el tema de la ausencia. Un disco ensamblado a partir de fragmentos rotos y piezas sueltas (con la banda completa y absolutamente desorientada y girando en círculos dentro del estudio, mareados por el éxito planetario de *The Dark Side of the Moon*) hasta, a partir de esos momentos, conseguir un todo maravilloso.

Y, ah, todas las páginas que él alguna vez había escrito con esa música como soundtrack.

Y él, entonces, no pudo evitar decir en voz alta «Ah, uno de mis discos favoritos».

Y la sonrisa del chofer en el espejo retrovisor le dice «Yo estuve ahí».

Y él no entendía.

Y el chofer continuaba, como si supiese quién era él, como si intuyera que lo que a él le iba era la acumulación de data: «Mi tribu es un desprendimiento de los paiute del norte. Los kutzadika'a o “devoradores de moscas”. Y se asentaron en las orillas de Mono Lake, en Mono County, California. No muy lejos de aquí. Y allí fue donde tomaron la foto. Yo los vi tomarla. Un atardecer de mi infancia».

«¿Qué foto?», preguntó él.

Y el chofer le respondió: «La que iba dentro, como una postal, de la funda de *Wish You Were Here*. La del clavadista en el agua. Vi cómo la hicieron. Nada de Photoshop por entonces. No existía. Sin trucos. Atornillaron una silla al fondo del lago y el modelo que utilizaron era un feroz practicante de yoga. Y el hombre se puso allí, cabeza abajo, bajo el agua, con un tanque de oxígeno, hasta que desapareció toda onda en la superficie del agua. Fue entonces cuando los diseñadores y fotógrafos me vieron mirando y me contrataron como asistente todo-servicio. Así que me llevaron con ellos para que los ayudase en lo que se presentara. Supongo que también, para esa pequeña tribu de ingleses psicodélicos, tener un joven indio en nómina era algo *groovy* o

far out o lo que fuera. Así que los acompañé al desierto de Yuma donde luego fotografiaron a ese hombre de negocios sin rostro y, también, a ese nadador encallado en la arena. Y de allí nos fuimos a los estudios de la Warner Bros., donde fotografiaron a esos dos tipos dándose la mano, uno de ellos en llamas. De nuevo: fuego de verdad. Yo estaba allí, a un costado, con un extintor de incendios. Los fotografiaron una y otra y otra vez. Hasta quince veces. Y en un momento cambió el viento y el doble de riesgo que usaron perdió cejas y bigote y dijo ya basta y hasta hay una última foto que muestra a ese *stunt man* saliendo de cuadro y... A propósito: eso de que hay una especie de secta de hombres quemados por querer imitar esa foto es una leyenda urbana».

Y él lo escucha y no pudo dejar de escucharlo.

Y hasta piensa en interrumpirlo y someterlo a una dosis concentrada del modo en que funciona su cabeza. El chiste malo que se le ocurre en el momento en cuanto a que tiene gracia el que Pink Floyd —los reyes del stereo y de lo cuadrafónico— hubiesen enviado a alguien a ser fotografiado en un lago llamado Mono. La libre asociación de ideas que lo lleva de esa foto del clavadista inmóvil al «Toda buena escritura es *nadar bajo el agua* y aguantar tu respiración», como escribió un Francis Scott Fitzgerald quemado y casi extinguido por los tiempos en los que vagaba como un sonámbulo por esos mismos galpones y sets de filmación de Hollywood en los que se tomó la foto para *Wish You Were Here*. Fitzgerald intentando escribir guiones que nadie iba a filmar y muriéndose por terminar esa novela, *The Love of the Last Tycoon*, donde primero se decía aquello de «Los escritores no son personas exactamente» y a continuación se concedía que, de serlo, «son un montón de personas intentando con gran esfuerzo ser una persona».

Y, de nuevo, como le sucedió escuchando a ese antiguo ex espía, a ese «old boy» de «The Outfit» sentado junto a él uno o dos aviones atrás: la sensación de la realidad reacomodándose a sus ficciones o a su irreal vida. La posibilidad, ahora, de que este chofer «devorador de moscas» fuese el mismo aborigen que hacía ya unos cuantos años, en la cola para entrar a un concierto de Bob Dylan, se le presentó como Rolling Thunder (bautizado así en honor a aquella gira de la que no hacía mucho Dylan, en un documental, aseguraba «no recordar nada» porque «sucedió antes de que yo naciese» y de la que «No quedaba nada... Ni una sola cosa... Cenizas») y junto al que luego, durante los besos, subió al escenario para acabar aullando «Rainy Day Women #12 & 35» junto al cantautor quien, desconcertado, sonreía a pesar de todo y de ellos.

Él nunca había hecho algo así.

Él nunca habría llegado a gestos tan extremos como el de los legendarios y urbanos hombres quemados; pero cuando estalló esa absurda retromoda en la que el vinilo fue redescubierto como cuasi alquímico plástico filosofal, sí salió casi corriendo hacia la *record store* más cercana —una de las pocas que quedaban en B.— y se compró reedición facsimilar de *Wish You Were Here*. (Aunque algo le hizo pensar en que, tal vez, todo eso del revival vinílico fuese —bajo tanta frivolidad consumista— después de todo un buen síntoma y un gesto correcto y una forma de

refleja resistencia atávica. Un volver a escuchar lados completos de cosas antes de sucumbir a la atomización absoluta de canciones al azar o estribillos desatados; un de nuevo preguntarse y responderse por qué este track iba después de aquél; un reencontrarse con un discurso largo y meditado en lugar de ideas sueltas... Y, si el vinilo lo había logrado, él se dijo que tal vez, pronto, también lo conseguirían el papel y la tinta. Y así adiós para siempre a esos mal aceitados portales de periódicos en los que, bajo el título de cada artículo, se estimaba, casi a modo de advertencia disuasoria, la cantidad de contados minutos que se demoraría en leerlos, como si se trataran de maratones demandantes de una gran resistencia física y concentración mental.) «Heavyweight 180g Vinyl», detallaba la etiqueta sobre el celofán transparente cubriendo la funda negra con la etiqueta clásica del apretón de manos en su flamante edición de *Wish You Were Here* tan parecida a la de su infancia.

Y lo pagó y se lo llevó a casa.

Y no lo abrió nunca.

Y ahora, seguro, *Wish You Were Here* también arde junto a todos sus libros en aquella ciudad cada vez más lejana y en la que ya nadie desea que él estuviera allí.

了

Y otro avión en el que nadie desea estar y en el que todos están allí, intentando pensar en cualquier cosa menos en que están en el aire, suspendidos, a la espera. Las voces subiendo y bajando de volumen, como esos rumores y murmullos y toses y risas y de tanto en tanto un grito, entre las canciones de un disco de Pink Floyd.

Y 4C diciéndole a 4B que «Dejo mucho sin contar cada vez que digo la verdad lo que, supongo, no es lo mismo que mentir, ¿no? Recordar entonces sería una forma de mentirse la verdad...» y 4A interrumpiéndole a la altura del «supongo» con un «Recordar es encontrar sin dejar de buscar. No sabemos si un recuerdo es aquello que a la vez que lo recordamos lo damos por perdido o aquello que estaba perdido y que de pronto se recupera».

Y él escuchando todo eso y diciéndose, primero, que ya escuchó todo eso en otra parte (¿en otro avión?) y enseguida dándose cuenta de que no es que lo escuchó sino que lo escribió. En un libro suyo, cuando escribía lo que se decía a sí mismo. Lo que oía decirse un segundo antes de leerlo escribiéndolo.

Y sintiéndose en ninguna parte pero en la mejor de todas las partes posibles.

Y, enseguida, el aire volcánico y ceniciento sobre ese lugar que reunía a todas las partes posibles, algunas mejores que otras, muchas peores que algunas: México D. F. que, desde el cielo y a medida que se desciende, sigue igual que la última vez que lo aterrizó. Dorado y extendiéndose como una araña de sombra o una telaraña de luces. Un sitio sitiado por sí mismo. Una metrópoli terminal pero sin límites.

Y el Hotel La Nada.

Y el todo.

Y todos esos gusanos dentro de botellas de mezcal cuyo único mensaje para él es el de que ya nadie va a venir a rescatarlo y a sacarlo de allí.

Y su casi arrastrarse a la altura de El Zócalo.

Y las librerías de manoseados libros de segunda mano.

Y, allí, un ejemplar crujiendo por las décadas transcurridas de *Martin Eden*: ese libro de Jack London que —se le ocurrió de pronto y ahí— tal vez fue para él el primer y tan lejano inspirador para lo que acabó siendo su *La Historia Imposible*. Ahí estaba exactamente la misma edición de *Martin Eden* (en su portada el dibujo de un gran velero y un par de gaviotas azuladas, título y nombre del autor en letras negras sobre un fondo amarillo) que él había leído durante su infancia.

Y lo abrió por la última página y entonces recordó —como si apenas la hubiese experimentado horas atrás— la tremenda impresión que sintió al descubrir que un libro pudiese llegar a terminar no con la victoria en tierra firme sino con el suicidio de su héroe mar adentro. Entonces y para siempre, Martin Eden —luego de tanto nadar entre los tiburones del mundillo literario— sí ahogándose como no se había ahogado él hacía tan sólo un par de veranos antes de leerlo por primera vez. Y, de nuevo, Martin Eden alcanzando —en las últimas palabras no suyas pero sí las de la novela que contaba su vida— esa muerte que, como volvió a leer, no era otra cosa que «el instante» en el que se sabe para dejar de saber.

Últimas palabras que había memorizado cuando muchos años después volvió a leer la novela en inglés: «And somewhere at the bottom he fell into darkness. That much he knew. He had fallen into darkness. And at the instant he knew, he ceased to know».

Y entonces él no pudo sino pensar en algo que siempre pensaba: en que en ese preciso instante en el que volvía a saber que Martin Eden había sabido que ya no sabría nada, tal vez, en algún lugar del mundo alguien estaba leyendo esa misma oración. Y que él o el otro o los otros, todos leyendo esas mismas palabras al mismo tiempo, estaban entonces misteriosamente unidos por unos segundos, como por una plegaria. Que todos comulgaban en y con un mismo libro que de pronto era como un catedralicio palacio de la memoria común. Que todos, leyendo lo mismo, recordaban lo mismo.

Y que en ese instante de sabiduría infinita poco y nada importaba que el «EL MUNDO SE VA A VOLVER TODITITO CHICHARRÓN», o que el «¡El mundo se va a acabar! ¡Nos vamos a tostar irremisiblemente! ¡Qué a tostar! ¡Ya quisiéramos! ¡A volvernos ceniza!»). Que lo que quedase del planeta sería para los pocos sobrevivientes que, al caer el último telón, se pondrían de pie para aplaudir y ser plenamente conscientes del final de finales. Y que no serían parte de esos miles de millones de inmóviles esqueletos con auriculares en sus cráneos y teléfonos móviles entre los huesos de sus manos quienes ni siquiera se habían dado cuenta de que ya nada contaba ni contaría.

Los sobrevivientes como él tal vez no vivirían demasiado para escribirlo pero, al menos, sí sobrevivirían lo suficiente como para leerlo. Electrificados por la emoción y no por el gadget de moda y sin necesidad alguna de pagar por esos «voltitos» que ahora se daba en la trompeteante plaza Garibaldi antes de volver a la desmemoriada habitación de su hotel donde creía poder sentir cómo se iba yendo su mente, recuerdo a recuerdo. Como quien deshoja un libro en plan me-quiere/no-me-quiere hasta que le quedase sólo uno. Un recuerdo final en el principio de sentirse tan proustífero y proustificado y proustilente. La concentración absoluta y total de su memoria que, si había buena suerte, la preservaría para siempre a Ella. Y, si había mala suerte, insistiría una y otra vez —como en aquel relato de Philip K. Dick— en el loop circular de esa noche terrible junto a Tío Hey Walrus y Penélope: los tres circulando por otra ciudad, hace años y antes de que

en unas horas sus padres desapareciesen para ya nunca reaparecer.

Así que entró allí y colgó del picaporte ese «DO NOT DISTURB» y se derrumbó sobre una cama que se movía y no dejaba de moverse, como obedeciendo a la áspera voz de esa ruinoso canción de cuna que cantan los terremotos sin parar y no para dormirse sino para despertarse. Esa canción que le canta a un qué lejos que se está del suelo donde se ha nacido.

了

Y luego la resaca de la mañana siguiente que primero lo hunde y lo revuelca y finalmente —caído de la cama— lo lleva hasta las playas náufragas pero superpobladas de una sala de espera.

La sala de espera del muy poco hospitalario aeropuerto de México D. F.

El aeropuerto de México D. F. que ya es, en sí mismo, una catástrofe aérea en el centro de la ciudad, a la espera —más temprano que tarde— de la inevitable tragedia de algún avión cayendo sobre parques y avenidas a las que ya no podrá proteger ni siquiera ese ángel dorado.

Ahí está él.

Con el sueño postergado y el vuelo a Abracadabra retrasado.

Y —de pronto, de nuevo— una nueva muestra de que su realidad, la realidad en la que no escribe, comienza a poblarse con sus personajes.

La sala de espera comienza a llenarse de Karmas.

Los Karma a los que conoció primero en los despachos y videos que Penélope le enviaba desde y durante su inestable estadía en Monte Karma. Aquellos a los que leyó y vio y analizó durante horas, como si se tratasen de documentos marca Abraham Zapruder o como si fuese J. M. W. Turner atado en lo alto del mástil de un barco para así comprender los perfiles y frentes de una tormenta que posaba para él para que él retratase. Los memorizó hasta el punto de llegar a verse a sí mismo, entre todos ellos. Creyéndose —por parentesco lejano pero cierto— una especie de cómodo y acomodado *ex writer in residence*: alguien si bien no querido al menos aceptado por todos ellos (porque su vínculo con la universalmente célebre y adorada Penélope después de todo les otorgaba a los Karma un cachet al que no podía acceder o con el que no podía competir ninguna de las otras familias patricias o matricias de Abracadabra). Y, de pronto, hasta imaginándose figurando en cualquiera de esas *home movies* de bodas Karma que eran como blockbusters: él ahí, descendiendo rápido por las escaleras de una hacienda estilo francés, apenas mirando a cámara, como Marcel Proust *chez Guiche-Greffulhe*, para que todos los Karma se preguntasen de dónde había salido y quién era ese tipo y, segundos después (casi un minuto), se respondiesen con un «Ah, pero si es el hermano de Penita, el que nos da ese taller literario al que nos apuntamos todos pero al que nunca vamos...».

Él, sin embargo, los reconoce a todos ellos y todas ellas —entrando como si fuesen los dueños del lugar y ocupando de inmediato las posiciones clave— porque, además, no hace mucho que volvió a verlos y a actualizarlos.

Y extrae de su bolsillo el recorte de esa revista con desplegable acerca de la familia en su última incursión por el Vaticano; donde y cuando se beatificó y canonizó al mismo tiempo a la gran matriarca del clan: la feroz Mamabuela acerca de la que Penélope le había hablado y gemido tanto (pero él no la había usado para su libro mexicano por encargo porque la mujer se le hacía un poco demasiado incluso para sus parámetros estilísticos y creativos: Mamabuela era alguien tan real y única en el relato de Penélope que sólo podía ser considerada como una criatura inverosímil e imposible; además, le dio miedo ponerla por escrito y que la fiera mujer eventualmente se leyese y se reconociera y hubiese ido a por él).

Los reconoce también (aunque nunca los haya visto de cerca; excepción hecha del comatoso Maxi Karma, cuando todavía respiraba sin la ayuda de máquinas dibujando las líneas de su corazón y cerebro y aspiraba rayas blancas en la barra del Psycholabis Bar: el padre involuntario de El Hijo de Penélope al que Penélope asfixió luego de que la fecudara sin darse cuenta de nada y mucho menos de eso) porque él los puso a todos por escrito. En esa novela mexicana y por encargo, robándoselos a Penélope (o usándolos sin pedirle permiso, da igual) cambiándoles el apellido y mudándolos desde Monte Karma a esta ciudad donde ahora todos esperan un avión perteneciente a esa línea aérea cada vez más popular: DelayedAir.

Así que los mira fijo como quien intenta abarcar, en vano, uno de esos atiborrados y enormes retratos cortesanos donde una familia numerosa posa en un salón con las paredes cubiertas por cuadros en los que a su vez posan más tribus abundantes en más estancias llenas de más pinturas. Esos cuadros que —de poder tocarlos, de permitirse apoyar un oído contra el lienzo— seguro que parlotearían en el idioma universal de ese zoológico con el que Noé se ganó la vida una vez que bajaron las aguas y subió el sol.

Y los reconoce, además, porque lo que termina de confirmarle que se trata de los Karma es que —en el fragor casi belicoso de esas conversaciones que apenas esconden su auténtica naturaleza de monólogos— la palabra que más se escucha, una y otra vez, repetida como si fuese un mantra, es «Karma».

Karma como sujeto y como verbo.

«Karma y Karma y Karma y Karma», repiten los Karma como si Karma fuese Alfa y Omega y, antes que nada y después de todo, El Apellido. La única y mejor manera en que vale la pena llamarse.

Y él los va más o menos identificando de a uno con la ayuda de esa foto satinada y con comentarios sueltos y amables de típica revista «de sociales» pero que, aún así, se las arreglan para revelar detalles inquietantes y, sí, tan inspiradores para una mente como la suya, como alguna vez fue la suya.

Allí está la nueva líder de la tribu Cubita Karma: el Cubita —se entera, leyó allí— le viene de un cariñoso y cachorro *Cub*; pero, sospecha él, *también* de un maligno y en voz baja *cúbica*, a

partir de la forma de su cuerpo y de lo inexpresivo de su expresión. En las páginas arrancadas a la revista se cuenta también —apenas superados los casi eternos ritos funerarios por la «inesperadamente fallecida mientras dormía» aunque centenaria Mamabuela— que Cubita «informó en comité familiar» de que la muerta se le había «aparecido en todo su esplendor». Y que «Mamabuela, envuelta en flores y con una voz musical» le había comunicado, «a ella y sólo a ella», que la ungía y nombraba como su sucesora. Ahá: la única idea genial en toda su vida que suele tener una persona idiota, pensó él con admiración (porque, también pensó, era imposible que Cubita hubiese hecho y dicho eso *plagiando* a lo que se le había ocurrido a Dmitri Nabokov para justificar la publicación de *The Original of Laura*). Y, claro, nadie se había atrevido a contradecir a Cubita por miedo a la memoria más imposible de olvidar que inolvidable de Mamabuela (y por esa casi desesperación por creer cueste lo que cueste en el Más Allá que suelen necesitar y tener las dinastías: cualquier prueba o testimonio de la fantasía realizada de un Paraíso en el que espera un sector VIP a su nombre como ya lo tenían en el Kountry Klub —sí, ellos lo habían fundado así que ellos lo escribían como más y mejor les gustaba— era buena, era muy buena, era mucho mejor que nada o que un tal vez que no llevase su apellido y donde pudiese entrar cualquiera por el solo motivo de haber sido «buena gente»).

Y así —los leyó en persona y entre líneas y los miraba con ojos entrecerrados— los Karma parecían un tanto inestables y nitroglicéricos ahora. Aún más que cuando él los novelizó. Y, desorientados, daban vueltas por la sala de espera en pequeños grupos. Mirándose entre ellos —siempre a los ojos de reojo— con algo que a él le parecía una variante de aquella «mirada de las mil yardas» de los soldados soñadores, pero reducida y potenciada aquí a mirada de dos metros como máximo. La mirada de quien no puede ver más allá de sí mismo, las pupilas —empequeñecidas por anfetaminas y sedantes de variado calibre— que sólo podían entender al mundo si estaba escrito en primera persona del singular o del plural.

Las mujeres Karma con esos peinados como nidos de avispas que a él le recuerdan al del Drácula envejecido en la versión de Francis Ford Coppola y pestañas postizas que parecen fabricadas con patas de mantis religiosas y todas ellas recubiertas —sin importarles el calor— por abrigos de piel de oso o de tigre que parecían haber devorado a quienes abrigaban con la más lenta de las digestiones. Los hombres Karma con su cabello cubierto por una espesa capa de gel fijador y cortado como si fuesen a presentarse al casting de una película muda por error (porque cómo era posible eso de ir al cine a leer tanto y, para colmo, que el mundo no hubiese descubierto aún los colores) y embutidos todos en t-shirts color verde agua y rosa pastel y proclamando que comparten el mismo místico *power animal*: el cocodrilo de Lacoste.

Y todos tan parecidos entre ellos, unos y otras (como sucedía con en esas razas prehistóricas y como volverá a suceder con esas razas futurísticas), y nada preocupándoles menos que eso del inquietante *uncanny valley*: porque ellos se sienten todos réplicas originales de un Karma *way of*

life artificialmente auténtico. No son la raza elegida: son la raza que se eligió a sí misma. Y de ahí la abundancia (según le había contado Penélope) de bodas entre primos. Y de ahí también la tranquilidad de saber que todos los que te rodean piensan —bien o mal— lo mismo que piensan todos.

Así, todos sonriendo cosas como «Qué suerte que el vuelo está retrasado porque nos distrajimos comprando en el Free-Shop y...». O «El problema de la pobrecita de Hiriz —Dios la tenga en su gloria y la haya acogido en su regazo y no le haya dado allí un par de nalgadas— es que nadie le reconoció en su momento el ser una excelente mala persona, por lo que ella nunca pensó en volverse una más o menos buena persona. Y así acabó en ese monasterio y pasó lo que pasó y...» y «Pero hay que reconocerle que Hiriz hizo mucho por la fe con sus ideas teológicas tan conciliadoras, como aquella de que no es que el hombre descienda del mono sino que los monos son un primer boceto para el hombre que Dios, en su infinita misericordia, decidió no arrojar al cubo de la basura. O aquello otro de que no es que Dios esté ausente sino que al séptimo día descansó y que, claro, cada día de Dios equivale a millones de millones de años de días humanos y entonces, lo que ocurre, es que a nosotros nos ha tocado vivir durante su domingo, mientras Dios se toma la más merecida de las siestas después de tanto trabajo». O «Tengo una idea genial para un gran negocio: helado que no se derrita, pero cada vez que lo intento se me derrite siempre». O «¿Te das cuenta? Después de que lo eligen Papa y cuando le preguntan cuál será su nuevo nombre, a Chiquito Karma no se le ocurrió nada mejor que decir que Jesús II; y, claro, entonces todos los cardenales dieron marcha atrás y se quedaron con la segunda opción: el pesado este que tenemos ahora y que parece uno de esos pensionistas de plaza. Pero por suerte, Checho Karma en la embajada tiró de hilos y conexiones y consiguió que, a cambio de no decir nada acerca de todo el lío, se beatificase y canonizara a Mamabuela en ceremonia express».

Y así siguen durante minutos largos como horas. Felices y cómodos con que el tiempo no pase, porque si son demasiado conscientes del paso del tiempo pueden llegar a verse obligados a pensar —por unos segundos largos como minutos— en que no hacen nada, en que sólo hacen como que trabajan y en que hasta eso les cansa y les aburre. Pero semejante perturbación dura segundos breves como nanosegundos y enseguida se les impone el sentido común pero para ellos nunca vulgar de que, en verdad, no puede haber mejor ocupación —todos esos bautismos y bodas y cumpleaños y santos y funerales en los que volver a encontrarse sin nunca haberse separado salvo para ir al baño— que la de ser un Karma.

Y él los escucha y su atronador murmullo pronto es como una especie de muzak hipnótico y —para no tropezar y caer en un mal trance— saca de su mochila el cuaderno de Penélope en cuya cubierta se lee *Karma Konfidential*.

Y allí están las anotaciones varias en la letra angulosa de su hermana muerta. Nunca las había leído. Comentarios y apreciaciones sueltas. Ideas muy bien malpensadas sobre todos ellos, ahí,

junto a él, en todas partes. Y la sensación de nuevo de estar viendo a extras protagónicos en una película de los Hermanos Marx proyectada en cámara lenta y a la que Penélope le ha puesto los mejores y más vanguardistas subtítulos.

Cosas como:

Karmas = personas de interés. El término «persona de interés», que suele utilizar la policía en Estados Unidos en las primeras fases de una investigación, no tiene ninguna trascendencia jurídica. Simplemente significa que es alguien con quien la policía quiere hablar. No implica imputación alguna. Se podría traducir como *persona a la que la policía quiere hacerle una pregunta*. Nada más, nada menos / Imposible acusar a un Karma de algo salvo que sea de ser un Karma: sería de lo único que admitirían ser culpables y, por lo tanto, los más inocente de todos / La idea de que los Karma son víctimas y victimarios y crimen (im)perfecto y abogados y fiscales y jueces de sí mismos / La perturbadora sensación de que los Karma se ofenden por todo, con todo. Hipersensibles y piel fina y personalidades dedicadas, como —seguro pensaría mi Mal Hermanito— en Tweeter: donde se es tan insensible para con lo demás y tan sensible con uno mismo. Hasta que se comprende que los Karma viven ofendidos y que buena parte de su actividad diaria pasa por buscar y encontrar a alguien o algo a quien o a lo que adjudicarle esa infinita capacidad para sentirse ultrajados. Así, todo el tiempo haciendo y deshaciendo listas de amigos y de enemigos entre primos y primas y tíos y tías y hermanos y hermanas y padres e hijos. Ofenderse es una forma de demostrar que el otro les importa. Y, además, les da la oportunidad de amigarse y aliarse entre ellos para sentirse ofendidos por otros y otras / Fiestas Karma como tribunales subliminales: todos esos Karma homofóbicos confesos y orgullosos de serlo bailando y coreografiando «YMCA» o «In the Navy» sin saber que se trata de himnos gay (los Karma son tan homófobos que comen las bananas de costado) / Anorexia y sus flaquitas (la imposibilidad de dejar de cantar/bailar las canciones de su infancia y adolescencia acaso pensando que de ese modo no envejecen) / Y todos cantan. Todo el tiempo. De golpe y sin aviso. Como en las comedias musicales. Y por algún extraño motivo todos parecen absolutamente convencidos de que cantan muy bien (pero no) / Inevitable: los Karma son auténticos genios para el square-line dancing: sus cerebros y movimientos comunicados / Gestalt: de acuerdo en todo entre ellos aunque en verdad no aprueben a nadie / Pensar en que se piensa lo mismo como forma de no pensar en nada / Sus conversaciones circulares y amorfas: el temor inconfesable de comprender que no tienen nada que decir y de ahí que lo oculten hablando mucho acerca de nada / Sus

conversaciones son aún más amorfas y circulares cuando usan un teléfono móvil (el teléfono móvil como ingenio ideal para el uso de Karmas: fácil de manejar y de tecnología sofisticada y renovable año tras año y así —otra de las tantas formas de su infeliz felicidad— algo más que se puede comprar muchas veces) / Hablan y hablan y hablan y hacen que te preguntes si el personaje en *El grito* de Edvard Munch está gritando o si, en cambio, se está tapando los oídos para no oír ese grito que gritan otros fuera de cuadro: cada vez más segura de que se trata de la segunda opción / Horror vacui: la actividad de los Karma en las redes sociales donde cuentan todo y muestran todo: y todo lo que muestran y cuentan es nada más que a Karmas haciendo todo lo posible para no hacer nada antes de rendirse a la idea de hacer algo, muy poco, apenas / Jugar a la oficinita de adultos como se jugó a la casita de niños (los Karma fracasan en cualquier proyecto extrafamiliar que se propongan; son como Midas en reversa: todo oro que tocan se convierte en plomo y en ocasiones fango) / Karmas: se llaman y se definen entre ellos como «niños» y «niñas» más o menos hasta los cuarenta años de edad / Si el respirar no fuese un reflejo automático, si el respirar fuese un trabajo o algo a realizar «a conciencia», los Karma se extinguirían por asfixia / Los Karma demoran cuatro veces más en hacer cualquier cosa: «Si fuese por mí, los embarazos deberían durar dos o tres años», escucho decir a una Karma aferrada a su panza como si se tratase de un salvavidas que la ayuda a no ahogarse: el embarazo como forma de aumentar el valor de las acciones dentro de la tribu / Karmas despidiéndose entre ellos: pueden demorar más despidiéndose que todo el tiempo que han pasado antes juntos / La posibilidad de que se encuentren por sólo unos minutos para poder despedirse durante una hora, o dos / Mamabuela y su bastón shikomizue: cuidado con él / Ayer convencí a unos cuantos Karmas de ver por primera vez *Citizen Kane*: Hiriz se emocionó porque pensó que esa letra en la verja de la primera escena era una «K de Karma» / ¡UGH! Como si se oyese esa música dramática de las telenovelas cada vez que un Karma dice algo supuestamente importante pero certificadamente idiota (*goin' crazy*) / La telenovela como clase de filosofía y (falta de) ética / Primas Karma = hermanastras de cuentos de hadas (de brujas) / Karma preocupado/a porque te ve leyendo («¿Estás aburrida?, ¿deprimida?») / Hipocondríacos y —aunque condenen el uso de toda droga— constantemente drogados por sedantes y anfetaminas y siempre dispuestos a probar nuevos «productos» siempre y cuando no contraindiquen las curas milagrosas / Tours a clínicas de Houston para que les diagnostiquen todo lo que no padecen (desprecian a la homeopatía como placebo pero, por supuesto, no tienen la menor duda en cuanto a las propiedades místicas del agua bendita) / Religión: les parece muy bien que Jesús se «haya fijado» en una chica que se llamaba María, «como su madre» / Médicos y sacerdotes

como amigos íntimos y «Karmas de cariño» (esas personas que no son Karma pero que les gustaría serlo y por eso se las quiere aunque recordándoles todo el tiempo, de mil y una maneras diferentes, de que no son «the real deal») / Karmas jugando al golf *non stop* en el Kountry Klub: juegan mal al golf, juegan al golf para poder decir que juegan al golf, juegan al golf para poder «vestirse de golf» y, de paso, pensar así que cuidan su salud: el golf es el único deporte donde se puede hablar e intrigar mucho mientras se lo practica / Karmas que no leen nada más que el best-seller de moda (de ser posible, algo con romance y sexo) / Les gusta —les gustan las películas— Jane Austen (esa versión *Sex and the City* de las Brontë: en los libros de Jane Austen nadie da vida o pide muerte. Nadie vive de verdad o muere en serio en sus páginas. Y caminar bajo la lluvia equivale tan sólo a gripe leve; y la gran tragedia es perderse un baile donde todos hablan entre giro y giro y, de nuevo, square-line dancing / Karma Time = Soap Opera Time: un diagnóstico, un noviazgo, un embarazo, un divorcio duran mucho más de lo normal (y se desarrollan episódicamente) o, de golpe, se producen y se extinguen en cuestión de segundos, como por súbito entusiasmo y arrepentimiento del guionista / Los ex maridos y ex esposas no 100 % Karma (portadores de apellidos que a los Karma siempre les parecen «graciosos» o «raros» o «sospechosos») desaparecen de la trama y del árbol familiar, como si se podase una rama, en cuestión de segundos / Los Karma y los «No-Karma»: los Karma se pasan la vida pinchándose entre ellos y causándose heridas de variable gravedad y nunca mortales. Los Karma se odian amorosamente entre ellos y están siempre a la espera de que aparezca algún «No-Karma» por los sitios karmáticos que suelen frecuentar. Cuando esto ocurre, todos ellos se unen y se arrojan sobre el recién llegado y lo devoran vivo (excepción hecha de los que tienen algún título aristocrático euro-trash o son famosos) / Atención: no hay ningún Karma famoso más allá del Mondo Karma, ninguno de ellos consiguió trascender más allá de los límites de la empresa/fortuna familiar / El misterio para ellos seguramente resuelto pero impenetrable para los de afuera del cómo y por qué se hicieron ricos los Karma (múltiples teorías que ellos no alientan ni niegan) explicando su capacidad para perder dinero en todo lo que se proponen. Le pregunto a Hiriz al respecto, Hiriz me responde: «Lo que fabricamos es algo muy pequeño... Pero lo hacemos mucho mejor que los demás. Una manufactura de la que casi tenemos el monopolio y... No es que se trate de algo impropio o que nos avergüence. De hecho, nos referimos constantemente a ello, con familiaridad y casi descaro. Pero no deja de ser algo pequeño y trivial y casi ridículo en lo que hace a usos domésticos... Es algo... cómo decirlo... Más bien vulgar». ¿Pomada para lustrar zapatos? ¿Broches para colgar la ropa? ¿Algún equipamiento para baños donde sentarse a pensar y purgar lo que nunca se piensa fuera de allí? ¿Palillos para dientes? / Los Karma viajan para

consumir: en el Principio era El Verbo y El Verbo era *Comprar* (el verbo *Vender* sólo se utiliza para así conseguir más cash para poder seguir comprando) / A los Karma 100 % y casados entre ellos se les prohíbe divorciarse: sólo la viudez es admitida y respetada: si hay problemas, «a aguantarse, m'hija» / Y no: la infidelidad no es un problema (mejor practicarla, siempre, con un o una Karma de estratos inferiores; así el escándalo queda siempre en familia); la falta absoluta de amor en el matrimonio, tampoco / Noviazgos largos como matrimonios / Pero, al mismo tiempo, los Karma incorporan a más y más parientes lejanos; acercándolos a Monte Karma (propiedad territorio que no deja de expandirse y concentrarse, como una mezcla de Aleph con Tlön) porque, cuantos más Karmas haya, más posibilidades hay de hablar mal de alguien / Son tantos, son cada vez más: no se agotan los cupos (aunque —claro, por supuesto, a no dudarlo— hay Karmas de primera y de segunda y de tercera clase: yo soy una Karma de tercera clase casada con un Karma de primera clase; lo que equivale, supongo, a ser una Karma de segunda clase) / Los Karma tienen la paciencia de una planta carnívora. Los Karma que son como un Drácula poco inquieto y más bien contemplativo y a la espera: vampiros a los que no les interesa ser invitados a invadir casas ajenas (las casas ajenas les dan un poco de asco) sino el atraer incautos a Monte Karma y que allí sean vampirizados y tomados prisioneros y desangrados vivos y de a poco / Monte Karma como Meca y meta / Monte Karma como único destino posible: se sale de allí sólo para poder regresar y conjurar la angustia que se experimenta al no ser nadie allí fuera y el éxtasis de volver para ser todo ahí dentro / Así, su locura se diluye a la vez que se incrementa y se socializa y se asume y hasta se comprende y aprueba / Su locura tan diferente a nuestras breves y reconcentradas familias donde apenas hay sitio —porque apenas hay familiares— para el Loco de la Familia (Tío Hey Walrus) o para un par de Locos Lindos (nuestros padres) / La pavorosa inoocurrencia convirtiéndose en oocurrencia a la hora de los nombres y apodos de los Karma: ellos y ellas (abuelos y padres e hijos y nietos, abuelas y madres e hijas y nietas) llamándose todos igual, generación tras generación / Apodos frecuentes y casi únicos: El Gordo, El Flaco, El Flaco Gordo o El Gordo Flaco (y sus correspondientes diminutivos) / O apodos (los Karma pertenecen a ese tipo de personas a los que sus apodos acaban rebautizando: ninguno de ellos ha sido vacunado contra el apodo) que no se sabe a qué corresponden: El Quicko o La Tuta / Karmas sueltos: todo les sucede en lugares públicos, nada les pasa cuando están a solas / «En los dormitorios se duerme: los dormitorios son para dormir», me explica un Karma / Las bodas para los Karma son sinónimo de fin de semana; no hay un fin de semana en el que no se «vaya de boda» / Dicho/oído al regreso de una Boda Karma: «Se casó con una muy usada, ¿no?» / (Duda protocolo-existencial: ¿Me lo dice a mí para que reaccione de forma violenta, o me lo

dice porque me considera una especie de zona de desperdicios donde es lícito arrojar sus residuos más tóxicos, o porque sabe que nadie me creería si lo comentase a otras personas, o porque piensa que tal vez yo pienso igual? En cualquier caso, toda opción es insultante. Me lo dice una joven Karma, me lo dice enarcando las cejas y entrecerrando los ojos y con sonrisa tiburona: las Karma maduras piensan igual pero son así por imposición cultural, porque no tenían opción alguna de no ser así; pero las jóvenes Karma son así por opción pudiendo ser diferentes, son mejores malas que sus madres y abuelas y tías) / De igual manera, los Karma de antes eran brutos, los Karma de ahora son brutales: la fina pero decisiva línea que separa al oscurantismo impuesto de la más luminosa de las ignorancias por opción. La misma diferencia que hay entre ser malo por naturaleza o maligno por elección / No la límpida banalidad del mal sino la sucia vulgaridad del mal / La misma diferencia que hay entre ser malo por naturaleza o maligno por elección / Las larguísimas duchas que se dan los Karma y cuyo desperdicio de agua podría dar de beber a varias aldeas del Kalahari (¿piensan los Karma que así lavan sus pecados o, apenas, que los bañan y perfuman y los disimulan hasta la próxima ducha cuando sienten que vuelven a apestar?) / Los Karma siempre recién llegados a la vez que siempre listos para salir / Viajan de a muchos —en grupos y nunca son más felices que en los cruceros, donde pueden caminar poco y cruzarse mucho entre ellos— y siempre acuerdan encontrarse entre ellos en las ciudades a las que van para así atenuar el horror de comprender que el resto de la humanidad no es como ellos (nunca que ellos no son como el resto de la humanidad). O para sentirse más orgullosos aún de ser como no son los demás. Quién sabe. En cualquier caso, están locos / MUY LOCOS / Karmas tapizando sus sillones a juego con sus chaquetas para así casi camuflarse y pasar desapercibidos estando siempre allí: Early Versace & Late Arcimboldo (hay Karmas a los que siempre he visto sentados, nunca de pie o en movimiento) / La pena apenas disimulando la felicidad de todo Karma en algún velorio Karma: le tocó a otro / La muerte ajena como algo de lo que nunca saber sino aprenderse de memoria: «¿Sabes quién murió?» / Competir por quién se entera primero de una muerte, por ser el primero en comunicarla a los demás en un chat llamado RIP KARMA / ¿Sentirse de muerte? / La única manera de continuar vivo es agonizar de tanto en tanto (y los Karma me producen algo parecido a la agonía aunque no lo sea exactamente) / Oído en un velorio Karma: «¿Te has fijado en que K tiene un poco de color cáncer?» / Tradición: manera de obligarse a hacer algo, a obedecer. Todo es una tradición familiar para ellos; aunque hay Tradiciones Karma que no tienen más de veinticuatro horas de activadas y que son constantemente corregidas o potenciadas o —cuando resulta conveniente— desactivadas hasta nuevo aviso. Así, otro modo karmático de abolir las leyes del tiempo / Y la manera en que todo

Karma te mira cuando te descubre leyendo o escribiendo: el pánico circular en sus pupilas, la breve consciencia de todo ese océano en el que apenas se mojan las puntas de los pies cuando se pone de moda un millonario S&M o una hacker traumada o un vampiro estudiantil. Y el modo en que enseguida superan ese miedo: se dicen que, seguro, ese que lee o escribe está deprimido o aburrido / Clarificar: los Karma no son interesantes. No son los Kennedy. En realidad los Karma son las personas menos interesantes sobre la faz de la tierra. Pero justamente por eso me interesan / ¿Utilizarlos alguna vez? ¿Sí? ¿No? ¿Prestárselos/regalárselos a mi Mal Hermanito? Tal vez sea lo mejor. Pero no hacerlo directamente sino ofrecérselos de a poco y sin que se dé cuenta, como terrones de azúcar a una mosca, hasta que él se sienta capaz y hasta justificado de robárselos. Y así hacerle sentir una gran culpa pero, también, ayudándolo a que así siga escribiendo: me parece que él ha llegado al punto en el que sólo puede escribir si lo siente como si escribir se tratase de un pecado y no de una virtud / Pobrecito, qué pena me da: mi culpa no es culpa de su culpa / Todo lo familiar tiene su mérito y no hay nada más familiar que la tristeza / Y, oh, los Karma son tanto pero tanto más felices que mi Mal Hermanito, que yo, que nosotros.

Y, claro, de pronto le costaba seguir leyendo, porque no era sencillo leer cuando se tienen los ojos llenos de agua, cuando los ojos gotean y pierden. Y entonces, las páginas que siguen, todas esas frases cortas en ese cuaderno parecían reacomodarse en algo que parecía ser el descarnado pero ya robusto esqueleto para una novela inconclusa de Penélope.

Allí —por lo que llega a decodificar a partir y saliendo de palabras tachadas y flechas que van a dar fuera de sus blancos— hay un posible título: CRÁTERES TORMENTOSOS. Así, en mayúsculas. Y párrafos breves y telegráficos sobre Eddie Tulpa (a escondidas de sus hermanas Alex y Charley y de su hermano Bertie) escribiendo otra aventura de la sacerdotisa/activista fotofóbica Stella D'Or enfrentándose a una «familia lunática» (porque proceden de la Luna) que se dispone a crecer y a multiplicarse y a invadirlo todo. Y es una familia que «esconde un secreto a la vista de todos porque se trata de un secreto compartido entre todos ellos».

Un secreto que él vislumbró en esa foto de grupo aluvional en la página que arrancó a esa revista días atrás y que inspeccionó al vuelo («enhance 224 to 176... Stop... Move in... Stop... Pull out, track right... Stop... Center and stop...») con pupilas de blade runner.

Algo casi fuera de foco y medio escondido, al costado y saliendo de cuadro.

Un destello rojo.

Un fragmento, un jirón de color sangre de su sangre, sí.

En esa foto, entrando en escena (*Enter GHOST*) por un segundo; para que nadie de los que están

allí mirando y sonriendo a cámara se den cuenta de que él lo está viendo, de que él lo saluda desde tan lejos pero sintiéndolo tan cerca.

Ahí está.

Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado.

El Hijo de Penélope que —se suponía— se había perdido hacía tanto tiempo en ese sitio donde terminaba el mar para que pudiese comenzar el bosque. Ese a quien se dio por muerto o asesinado y al que —lo comprendía ahora, en aquella noche llena de linternas y de voces repitiendo una y otra vez su nombre— se habían robado los Karma por considerarlo uno de ellos y no de Penélope o, mucho menos, de él.

El niño al que siempre se había buscado para nunca encontrarlo.

El niño al que ahora él encontró y al que ahora va a ir a buscar como si él fuese un replicante a la búsqueda del hijo de una replicante.

Y pensar en eso hace que todo se mueva y que nada deje de moverse, como en ese terremoto constante que él escribió al final de su encargada novela mexicana que Penélope se dejó robar.

Y de nuevo, la ficción realizándose.

Y todos los vuelos retrasados cancelándose hasta nuevo aviso.

Y todo se mueve ahí fuera.

Y ese volcán abriendo la boca con algo que es una mezcla del bostezo de quien se despierta con el grito de quien no se puede dormir.

了

Y entonces sólo queda ese pensar en la oscuridad. Contando no ovejas blancas sino contándole todo a esa imponente vaca verde, en la noche del desierto, telepáticamente.

Le cuenta imágenes transmitidas por el pensamiento a la velocidad de la memoria (con esa vertiginosa lentitud, con ese lento vértigo) que por escrito ocuparían cientos de páginas.

Le cuenta una de sus escenas favoritas de su película favorita.

Le cuenta cómo ese «hombre-mono» arroja un hueso de tapir al aire y el hueso gira y gira y de pronto —luz, cámara, ¡elipsis!— han pasado millones de años.

Le cuenta que lo suyo ha sido más humilde pero igualmente trascendente.

Le cuenta cómo salió del aeropuerto de México D. F. —junto a todos esos Karmas en desbandada— y cómo todo temblaba acompañando a sus temblores.

Le cuenta cómo se subió a autos y a autobuses y a trenes y a barcazas y cómo cruzó ríos y rieles y caminos de tierra cuyo curso era alterado por vientos y sombras.

Le cuenta a la portentosa vaca verde que cruzó la última frontera con el Sol en la página más alta del cielo o que cruzó la última frontera con la Luna en la página más alta del cielo, no importaba la hora, todo estaba *full of stars*.

Le cuenta que entró en esa cantina de Rancheras Melancólicas, ya en Abracadabra, y que de la juke-box salían voces de canciones cantando «How near or how far, I'd already gone the distance, having read the book, nothing matters much to me».

Le cuenta que, sobre la barra, un telediario dentro de un televisor informaba ya casi despidiéndose acerca de las idas y vueltas de un más o menos misterioso objeto celeste.

Le cuenta que, de pronto, el tono del conductor del noticiero pareció haber perdido el control de su vehículo. Y que (BREAKING NEWS / EXTRA y música ominosa y urgente y él se preguntó si la habría compuesto Tom, con quien él y Penélope se encontraban a ver *2001: A Space Odyssey* cuando eran niños) allí se informaba de «un incidente de gravísimas consecuencias que sería la explicación a los drásticos fenómenos atmosférico-físicos de los últimos días».

Le cuenta que las autoridades finalmente habían «desclasificado la información en cuanto a lo sucedido el pasado martes en el acelerador de partículas del CERN en Suiza».

Le cuenta que entonces se informó acerca de que un «desequilibrado» y «presunto terrorista» se había colado en las instalaciones y tomado un rehén y que «había abierto lo que tal vez fuese una brecha espacio-temporal provocando un efecto cuya enorme gravedad aún no podemos precisar

pero que ya estamos comenzando a percibir de muchas y muy diferentes maneras».

Le cuenta que entonces emitieron un video de seguridad del CERN donde se veía a un hombre que hablaba a cámara sin parar y que —al ampliar la imagen y a pesar de la baja calidad— su rostro le recordó de inmediato al rostro de alguien conocido.

Le cuenta a la suntuosa vaca verde que se preguntó primero a quién le recordaba él, ahí, en el televisor.

Y que después se respondió que él le recordaba a él.

了

«How does it feel?... How does it feel?» Y, sí, desde hacía ya demasiado tiempo él tenía perfectamente claro cómo era eso de sentirse como un *complete unknown* y sin *direction home*, y cómo se vivía aquello de que como no se tenía nada, ya no se tenía nada que perder y lo de ser invisible y haberse quedado sin secreto que ocultar salvo aquel de aquella noche.

Y también el otro: el «How do you feel?... How do you feel, ah?» de a quien se le pregunta si quiere decir algo antes de partir teniendo claro que se suele decir adiós antes de decir hola y que una cama es ese sitio en el que se puede ganar un día para acabar perdiendo un maldito año.

Pero ahora —pero entonces— él siente y sintió algo nuevo.

Algo que nadie había sentido.

Entonces —ahora y en todos los tiempos al mismo tiempo— cuando él apretaría y aprieta y apretó un botón en el centro de mandos del Laboratorio Europeo de Física de Partículas Elementales de la Organisation Européenne pour la Recherche Nucléaire (por una vez los franceses no tuvieron necesidad de cambiar el nombre y las siglas porque la denominación original había sido en francés) donde se ha encerrado sin salida. Recién ahora lo comprendió y lo comprende y lo comprendería: ese placer malsano de apretar un botón, el mismo placer que experimentaba casi toda la humanidad sintiendo que tenían el poder en la punta de su dedo.

Y todas sus partículas se aceleraron y se aceleran y se acelerarían para fundirse con esa otra partícula divina y cámara y acción y luces.

Y ante sus ojos —sus pupilas cambiando de color con cada parpadeo— se abrió y se abre una brecha con forma de 了 .

Y él entró y entra allí.

Y nada es casual, nunca nada lo era.

Y los escritores —incluso los que, como él, ya no escribían— siempre fueron y son y serán particularmente sensibles a estos tics y taras de la realidad. Realidad que —tal vez tan insatisfecha— se permite, casi a escondidas, pequeños brotes dignos de la ficción. Giros argumentales que —al tener tiempo medible y espacio palpable— siempre son puestos en duda o relatados abriendo con gran precaución la puerta con esa llave del «Aunque no me creas, lo que sucedió fue que...».

Y allí adentro, avanzando a toda velocidad, todas esas figuras y destellos. Todo muy parecido —porque no se atrevía a pensar en un *todo exactamente igual*, aunque sí podría arriesgarse a

decirlo— a todo lo que veía el astronauta David Bowman al cruzar el umbral de la Star Gate.

Aquello para lo que Clarke necesitaba más y más páginas de su novela para describirlo pero que no tenía sentido alguno leer.

Aquello a lo que había que ver no para entenderlo pero sí para admirarlo. Aquello que estaba «lleno de estrellas» y acerca de cuya génesis había leído tantas veces en tantos libros sobre compleja y prolongada filmación de *2001: A Space Odyssey*. Allí, Douglas Trumbull —pensando en que esos preliminares telones pintados no iban a servir de nada— comunicándole a Stanley Kubrick que «he tenido una especie de epifanía» y explicándole lo que no hacía mucho había visto y había conseguido un animador llamado John Whitney con algo llamado «slit scan». Algo que, pensaba Trumbull, podía llevarse —si se introducía mayor velocidad y ejes diferentes para el movimiento de la cámara— mucho más lejos y conseguir algo mucho mejor. Y Kubrick dijo OK. Y Trumbull se sintió «como yendo todos los días a la iglesia» y consiguiendo que todo eso entrase por los ojos de Bowman para llegar directamente a los ojos del espectador y —de tanto en tanto, en forma de inserts paralizados— mostrando el rostro del astronauta fundiéndose como si estuviese pintado por Francis Bacon sobre paisajes de Mark Rothko. Y nada le produjo más placer y orgullo a Kubrick (porque nada despreciaba y temía más que los efectos de sustancias que te hiciesen perder el control sobre obra y vida) que el conseguir *retratar* al *trip* definitivo sin necesidad de drogarse. Y además, allí, Kubrick conseguía en el cine el efecto más especial de todos, el que la literatura venía poniendo en práctica desde el principio de los tiempos: hacer que la primera y la tercera persona —personaje y lector— fuesen una sola persona.

Y él sentía y se veía y veía lo mismo ahora.

Y lo oía todo acompañado por ese sonido y crescendo orquestal/atonal en el centro y al final de «A Day in the Life» de The Beatles con George Martin haciendo todo lo posible por seguir las instrucciones de John Lennon y conseguir algo que fuese como si se elevase desde la nada hasta alcanzar las alturas de algo «absolutamente como el fin del mundo».

Allí, cuarenta muy desconcertados e incómodos músicos a los que se les pagó £367 por la sesión (y a los que se obligó a llevar narices postizas y garras de gorila y bigotes falsos y obedecer una partitura que les sonaba entre tonta y demencial) y cuyos nombres no aparecieron en la portada de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* sino hasta mucho después, hasta las reediciones conmemorativas cada diez años luego de haber superado ese «It was twenty years ago today...». Nombres que él buscó y aprendió de memoria y recitaba de tanto en tanto y volvía a recitar ahora — *all together now*— para poblar a una última y fantasmal lista de agradecimientos de las suyas: John Marston (arpa), Eric Gruenberg, Granville Jones, Bill Monro, Jurgen Hess, Hans Geiger, D. Bradley, Lionel Bentley, David McCallum, Donald Weekes, Henry Datyner, Sidney Sax, Ernest Scott (violines) y John Underwood, Gwynne Edwards, Bernard Davis, John Meek (violas) y Francisco Gabarro, Dennis Vigay, Alan Delziel, Alex Nifosi (cello) y Cyril Mac

Arther, Gordon Pearce (contrabajo) y Roger Lord (oboe) y Basil Tschaikov, Jack Brymer (clarinetes) y N. Fawcett y Alfred Waters (fagots) y Clifford Seville y David Sandeman (flautas) y Alan Civil y Neil Sanders (cornos franceses) y David Mason y Monty Montgomery y Harold Jackson (trompetas) y Raymond Brown y Raymond Premru y T. Moore (trombones) y Michael Barnes (tuba) y Tristan Fry (timbales).

Y es como si todos ellos se hubiesen vuelto a juntar para acompañarlo, para sonar junto a él, para llevarlo hacia la luz a la velocidad de su sonido.

Y lo que le había sucedido y le seguía sucediendo luego de ajustar esos controles hacia el corazón de su sol para su *interestellar overdrive* y *astronomy domine* y todas esas psicodelias o lo que fuera eran, claro, muchas cosas. Cruces interdimensionales que no eran sino las versiones alternativas de un mismo hecho luego desechado por alguien (como si inspeccionase valiosos objetos en las estanterías del palacio de su memoria, como si arrojase a la basura pálidos post-it) buscando la mejor opción posible entre tantas opciones.

En su momento, aquella en la que él era reducido por las fuerzas de seguridad del CERN justo antes de poner a rodar y a girar el centrifugador de hadrones y llevado a un calabozo y liberado luego de que IKEA pagase su fianza —aunque probable y verosímil más allá de su despropósito— ya no le gustaba, no le servía más.

Había llegado el momento de escoger otra línea argumental a la búsqueda de un final mejor.

He loves to turn himself on, sí.

And on, and on, and on...

了

Ahora él iba a intentar otra cosa muy diferente a la que alguna vez había intentado.

La opción que había escogido no resultó como lo había planeado. De acuerdo: le había tentado en ella la oferta de volver a escribir, de haber escrito *La Historia Imposible* (y lo engañó ese flash en el que una política de primera fila obsequiaba su libro, y él pensó que eso sólo podía haber ocurrido o llegar a suceder de haberse convertido él en un clásico vivo). Pero, claro, no había revisado bien la letra pequeña del contrato ni calibrado el verdadero alcance y consecuencias de su puesta en marcha. Tampoco sus incesantes *ritornellos*, sus angulosas digresiones en círculo, sus extravíos por pasillos y habitaciones del palacio de su memoria buscando en vano el baño o la cocina. Y, claro, mucho menos había calculado los efectos primarios sobre personajes secundarios: Penélope en llamas y Ella apareciendo y desapareciendo en un torrente de piscinas multidimensionales (y pensando en si su aceleración particular podría volver a reunirlos alguna vez, a él y a Ella, como en el más piadoso de los actos, en el fondo del cielo de sus conciencias) y él imaginándose a sí mismo como una versión colosal de Mr. Trip, vagando por un planeta reescrito a su estilo y semejanza, silbando aquella canción de The Kinks que tanto le gustaba...

了

... y que se llamaba «Big Sky» y, ah, las promesas están para no cumplirlas y los desafíos para no afrontarlos. Así que, de nuevo, otra muestra de su manía referencial, otra entrada de su enciclopedia privada (ahora con la prosa de esos artículos escritos en sus inicios, esos que, antes de *Industria Nacional*, había publicado en revistas de rock y suplementos culturales y que le habían ganado un cierto renombre entre sus editores y lectores por la manera que tenía de prestigiarlos con data literaria) y «Big Sky», track 6, Side 1, de *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*, de 1968.

Ese álbum que The Kinks —con el genial poco sentido de la oportunidad que los caracterizó siempre— sacaron a la venta el mismo día en que The Beatles publicaron *The Beatles* (pero para él The Kinks eran tan superiores a The Beatles, para él «Days» siempre estaría muy por encima de «Yesterday» y The Beatles sólo habían alcanzado y superado su altura con «A Day in the Life»). Y uno de esos álbumes vendió millones, y otro no vendió nada. Y, claro, lo de The Kinks —que podía relacionarse con Marcel Proust o George Eliot o Philip Larkin— estaba un poco fuera de onda con sus tiempos pero perfectamente en sincro con el mundo según Ray Davies: canciones pastorales, odas al pueblo chico y advertencias varias acerca de los peligros de las encandiladoras luces de la gran ciudad y una defensa de todo tiempo pasado como algo mejor al ser comparado a ese presente psicodélico. A su manera, según explicó Ray Davies en una entrevista muchos años después, «mi propia forma de psicodelia». Allí, amigos de infancia a los que nunca volvía a verse y parientes locos, chicas tentadas y tentadoras que se iban del pueblo pero luego volvían victoriosamente vencidas a la casa de sus padres que tanto las querían aunque estuviesen embarazadas por algún dandi de Carnaby St., brujas de pueblo, animales «reales» y gatos fenomenales, tiendas y parques y paseos y trenes de vapor y ríos en los que sentarse a mirar el río.

The Kinks —en tiempos de combativa protesta y de ansias de un mundo nuevo, cuando el mundo parecía arder y las calles desbordaban de jóvenes revolucionarios— proponían quedarse en el hogar y no hacer nada y desconfiar de modas para, por lo contrario, «preservar las viejas costumbres del abuso» y despreciar a los largos y serpenteantes y pecadores solos de guitarra y a las canciones más largas todavía con letras crípticas o directamente sinsentido. Y Ray Davies no contaba y cantaba ahí una única y conceptual historia. No había ambición alguna de «rock-ópera». Lo que allí hilaba era algo que no tenía principio, ni centro, ni final, ni suspenso, ni moraleja, ni

causa, ni efectos pero que aun así aspiraba a conseguir y conseguía algo formidable: la sorprendente y hermosa profundidad de momentos maravillosos contemplados al mismo tiempo. *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* era, en verdad, un *mood*, un estado mental, una abstracción figurativa recorriendo las vidas y alegrías y miserias de un puñado de personajes yendo y viniendo por la campiña inglesa y mirando de frente hacia atrás.

Y él había escuchado todo eso por primera vez en la campestre Canciones Tristes, en el Wincofón de Tío Hey Walrus quien (un tanto perturbado; un médico le había sugerido que los oyese como forma de terapia para desengancharse de sus amos y señores) no podía sino admitir la grandeza de The Kinks a la par de la de The Beatles (pero The Beatles eran para Tío Hey Walrus mejores, porque se las habían arreglado para que les fuera mucho pero mucho mejor que a The Kinks).

Y él no había dejado de escuchar *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* desde entonces, sintiéndose cada vez más cercano y parecido a como se había sentido desde entonces Ray Davies: un outsider, un diferente, un contracorriente y un contramano, alguien quien aún anteponía la letra descriptiva de las estrofas a la imagen aprisionadora de las fotos. Como Ray Davies, él prefería la gratitud por los reveladores días pasados que la incertidumbre de las noches desveladas por venir.

Así —y The Kinks subrayaban su perversa necesidad de ser diferentes ya desde el nombre de la propia banda— en tiempos del verano del amor y estación de la bruja, de satánicas majestades y bandas de corazones solitarios, de flautistas en las puertas del amanecer y de magos del pinball. Y así este disco de humilde factura y sonido sencillo (pero con la soberbia humildad que los tracks más humildemente soberbios que The Beatles en *The Beatles* jamás llegaban a alcanzar) y con una personal y bizarra ideología «de protesta» (pero en sentido inverso y retroconservador; se protestaba contra el cambio y se adoraba lo que nunca debía cambiar) no tuvo gran aceptación entre los jóvenes de entonces. Ray Davies llevaría todo aún más lejos —para fracasar con más éxito aún— en esa especie de continuación/expansión que fue la rock-opereta *Preservation*. Allí —de nuevo y cinco años después— Ray Davies denunciando las involuciones del progreso y la codicia de tiburones inmobiliarios infestando ríos y lagunas y arrasando las aldeas con topadoras parecidas a las que se habían llevado por delante su alma máter, el colegio Gervasio Vicario Cabrera, n.º 1 del Distrito Escolar Primero y la alma mórtem de Pertusato, Nicolasio. Ray Davies como denunciando los peligros acechando a estas tierras santas a preservar a toda costa y donde resistían los mejores modelos y modalidades y modales de su cultura más allá de la tóxica influencia de las grandes ciudades y de la expansiva decadencia del Imperio.

The Kinks Are the Village Green Preservation Society —tan fuera de lugar, tan perfectamente ubicado en sí mismo, considerado en retrospectiva como una de las contadas incuestionables obras maestras de la música pop de los '60s y de tanto en tanto vuelto a ser revisitado en

diferentes formatos por su autor— había sido, también, la consecuencia de una crisis nerviosa de Ray Davies. Una de tantas. Y de ahí esas canciones que funcionaban como soundtrack ideal para esos santuarios a los que los gentlemen de antaño eran enviados para recuperar la felicidad perdida o, por lo menos, la cordura extraviada. De ahí también que todo el concepto hubiese sido primero pensado por Ray Davies como disco solista y luego —a medida que iba acumulando canciones perfectas, entre ellas la sublime despedida que es «Days»— como sentido y atemorizado epitafio para los Swinging Sixties a la vez que último acto de The Kinks. A quienes —más allá de haber continuado grabando y girando hasta 1996 y, desde entonces, anunciando periódicamente una inminente reunión— Ray Davies había considerado como acabados en 1968. Todo lo que vino después, para él, no había sido más que, no toda la vida pasada, sino toda la vida por venir. Todo como sucediéndose ante los ojos y oídos de una amargada divinidad no moribunda, pero sí desencantada para con su propia creación, y sin poder comprender cómo era que esos seres imperfectos no lo comprendían a él y habían convertido a su obra maestra en —según las propias palabras de Ray Davies— «el más aclamado de los fracasos de todos los tiempos».

¿Y qué era exactamente *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*? ¿Un álbum conceptual? ¿Una opereta-rock? Nada de eso. Es más: se podía afirmar que a lo que más se asemejaba era a aquella también naturista «novela-para-radio» y *play for voices* escrita por Dylan Thomas y titulada *Under Milk Wood* así como alusiones a *Coming Up for Air* de George Orwell.

Pero para él *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* había sido un disco de maduras canciones de aire engañosamente infantil e ideales para niños prematuramente ancianos y aterrorizados por el infantilismo peterpánico de sus padres. Y, desde el aquí y el ahora, *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* no era otra cosa que la versión bucólica de *Wish You Were Here*. De nuevo y para siempre, no lo que más le interesaba oír a él pero sí aquello que no podía dejar de oír: el sonido de la ausencia, de lo ausente, de lo que/quien alguna vez había estado allí y que ya no estaba: el sonido de su vida.

Una serie de voces brotando de una misma boca para contar sus idas y vueltas integrándose en un mismo paisaje que las definía. Se era como de donde se era, se alejaba de todo aquello sólo para poder volver.

Melodías claras como postales perfectas, puntuadas por inevitables *fa-lalás*, *a-scooby-dooby-dooos*, *tralalís*, *sha-la-lás*.

Y —entre todas ellas, de nuevo y siempre y para siempre— «Big Sky».

Un tumulto de sonido (un sonido que era la continuación natural de aquel sonido en «A Day in the Life») que, pensaba él, no podía ser otro que el de sus partículas acelerándose para centrifugarse con el universo.

«No. No es sobre Dios. Es nada más acerca de un cielo grande. Y casi todo en esa canción es

verídico», había explicado Ray Davies en una entrevista.

Y, sí, de acuerdo: la ausencia de Dios demarcando su presencia en «Big Sky». Una canción en la que todos miran hacia arriba y sólo uno mira hacia abajo. Y, como no le interesa lo que ve, entonces se va.

Tzimtzum: esa constricción —como se explica en la Kabbalah— experimentada voluntariamente por Dios. Dios contrayéndose y comprimiéndose y renunciando a su esencia infinita para así permitir la existencia de un sitio conceptual: el *chalal panui*, un espacio donde pueda existir un mundo independiente.

De alguna manera, Dios se convertía así en un perfecto lector para permitir que la humanidad se asumiera como un imperfecto pero prolífico escritor.

«Big Sky» como una canción en la que no se sabía muy bien si alguien le cantaba a un dios ausente o si es el mismo indiferente dios —en tercera y primera persona al mismo tiempo— quien se excusaba a sí mismo por no sentir preocupación o responsabilidad alguna en cuanto a las acciones de esos pequeños seres que habitan ese planeta de ahí. The Beatles, incluidos (Ray Davies alguna vez había dicho que «The Beatles son como el chico de al lado, sólo que un poco mejor»).

Y Ray Davies había admitido que «De poder volver a vivir mi vida cambiaría todas y cada una de las cosas que he hecho».

Y, sí, él entendía perfectamente a Ray Davies y lo acompañaba en el deseo y en el sentimiento.

Y nada le gustaba más a él que la idea de poder ser como Big Sky.

了

Y, por fin, ahora era como Big Sky. Pero no el Big Sky en la «Big Sky» que había escuchado toda su vida sino la que aparecía, una y otra vez, en esa formidable *box* conmemorando los cincuenta años de *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*: múltiples versiones y demos incluyendo a coro y orquesta y *takes* en estudios de radio o en conciertos a lo largo de décadas y de varios CD y hasta anexando reencarnación facsimilar en vinilo del long-play y de sus respectivos singles. Momentos maravillosos, sí. Todos los tiempos al mismo tiempo y, en ocasiones, Big Sky asomando su cabeza como participante desinteresado en medleys en los que se fundía con otras de las canciones del disco.

Así, con esos modales, se veía él a sí mismo ahora para verse a sí mismo antes. Para remezclar lo que no fue, lo que pudo haber sido, lo que era en otra parte y lo que podría llegar a ser vaya a saber dónde y cuándo.

Y nunca es el cielo más grande —y se percibe más y mejor la grandeza del cielo— que caminando en el desierto.

了

Llegó al último desierto —al desierto al que van a dar todos los desiertos— casi sin darse cuenta. Porque uno no se da cuenta de que está perdido hasta que ya lo está. No hay un proceso de ir perdiéndose así como no hubo para él una percepción clara de que estaba dejando de escribir: de pronto ya no escribía, de pronto la escritura había desertado de él. De golpe, lo único con lo que contaba para contar era cantar eso de su eco y de su sombra y de él.

Ahora, con sólo haber presionado un botón, con todas las partículas aceleradas de su imaginación más acelerada aún, las posibilidades se multiplicaban, las variaciones se componían y recomponían, las células se interconectaban, como en un medley, en otro medley. Ese medley en el que, después de una parte llamada «Golden Slumbers» y de otra llamada «Carry That Weight», seguía y cerraba (porque él nunca aguantaba hasta escuchar esa coda inoportuna titulada «Her Majesty») una última parte llamada —como uno de esos créditos de verdad finales al final de una película— «The End».

Fragmentos e instantes y momentos. Partes sueltas que acabarían conformando un todo que no era otra cosa que un hasta aquí se ha llegado, la despedida, el dejarlo ser. Así adiós a todo lo que él había sido hasta entonces y que se desarmaba para así hacer espacio a algo nuevo.

Ahora, de improviso, él era como el héroe de aquel cómic de su infancia (Juan Salvo), como el viajero temporal de aquella novela que lo acompañaba para siempre (Billy Pilgrim), como el miserable de esa *novella* saltando hacia atrás y delante de fiestas (Ebenezer Scrooge) y como el protagonista de aquella película (George Bailey) en la que se ofrecía el milagro de eliminarse suprimirse borrar tacharse cancelarse anularse obliterarse. Pero, en su caso, nada de dinosaurios o cañones o cohetes o jaulas de zoológicos extraterrestres o puentes bajo la nieve o el pavo más grande de la ciudad.

No.

Lo suyo era y es y sería diferente.

Ahora estaba en el desierto, sí, pero rebosante de posibilidades.

了

Y entre las muchas cosas en el pasado que él no dejaba de extrañar en el presente estaban todos esos *The End* al final de las películas. Esos *The End* con tipografías y caligrafías variadas en la pantalla, como la firma al final de un testamento indiscutible, como si se tratase de la escritura de Dios al final de un reino que ya ha sido contado, que ya había dicho todo lo que tenía para contar. Y que a ese reino se le había puesto fin (en tiempos en que no se estilaban las secuelas o precuelas sin importar el gran éxito del original; pronto, pensaba él, se propondrían remakes y reboots en la realidad y que vuelvan a suceder, con mejor producción, la batalla de las Termópilas y el descubrimiento de América y el alunizaje del *Apollo II* a todo color y con sonido Dolby Atmos) porque había tantas otras historias que esperaban ser contadas, porque lo que sobraba eran las historias, porque había otra historia a la espera de hacer historia.

De ahí y por eso, esos incuestionable e indiscutibles *The End* comunicando al espectador que en el final el amor o el odio que los personajes recibían era equivalente al odio o al amor que habían hecho o deshecho. Esos *The End* que —a diferencia de lo que por lo general sucedía en todos los finales de las películas que vendrían después y que se proyectaban por estos días en la noche artificial de cines cada vez más pequeños y vacíos— ahora brillaban por su ausencia.

Ahora, escenas que seguían como si nadie les hubiese avisado de que las luces se encenderían enseguida aunque todas esas letras de los créditos se encimaran sobre los rostros de héroes o heroínas. O que, incluso, pasasen minutos eternos para unos segundos extra que, se suponía, eran la conexión más o menos graciosa o intrigante que ya anunciaba otra película perteneciente a la misma saga: otra de aquellas cuyos créditos de apertura habían sido trasladados del principio hacia los finales sin *The End*.

Nada parecía acabar, se había perdido toda necesidad de concluir lo iniciado. El seguir siguiendo era el signo de los tiempos acaso influenciado por esos videogames en los que siempre se moría o se perdía cortesía del más sádico e implacable de los algoritmos pero que, enseguida, con falsa y muy utilitaria piedad, permitía y alentaba a volver a empezar.

No se leía ningún *The End* al final de *2001: A Space Odyssey*. Tan sólo —por si quedaba alguna duda al respecto en ominosas e irrefutables mayúsculas— un THIS FILM WAS DIRECTED AND PRODUCED BY STANLEY KUBRICK seguido de un SCREENPLAY BY STANLEY KUBRICK AND ARTHUR C. CLARKE.

Y sí: él necesitaba tanto ahora, más que nada, el sentido de un final.

Un *The End* como aquellos que no admitían duda o ambigüedad alguna en esas películas clásicas. Y, sí, Orson Welles había advertido de que ninguna historia podía tener un final feliz porque «era un final». El único modo de que algo terminase felizmente era que no terminase nunca, que no se contase el final, argumentaba Orson Welles. Y, tal vez por eso, Orson Welles casi nunca finalizaba sus películas y, en la más célebre de las que había terminado, los investigadores se iban de Xanadú sin la menor idea de qué o quién era Rosebud; porque pensaban que Rosebud era lo que explicaría el presente cuando en verdad Rosebud era ese pasado que no necesitaba de ninguna explicación, ese otro monolito con forma de trineo.

Rosebud —un trineo con nombre de piedra mitológica, de locación ancestral, de rito indescifrable— como un enigma para el futuro: ¿y qué era el pasado sino un monolito alrededor del que se saltaba, tratando de comprenderlo, esperando que algo se le ocurra y que algo ocurra? Algo siempre listo para que alguien se adentrara en él —el portal del pasado se abre, el portal del pasado se cierra— porque está lleno de estrellas. Estrellas con las que escribir la vida y —polvo de estrellas, ese pigmento en polvo al que se le agrega agua para luego hundir la punta de una pluma— volver a intentar capturar las estrellas más altas pensando y escribiendo en que de ellas se viene y que, si hay suerte y orientan bien, a ellas se volverá.

Así que ahora él va a intentar lo mejor de ambos mundos, se dice: blanco y negro y color para un final abierto que se cierre sobre sí mismo.

Un final en el que el protagonista fuese *The End*.

Y que *The End* fuese él.

了

Y una vez —hacía ya unos cuantos aviones— él había fantaseado por unos instantes con los fragmentos de una posible novela de ciencia-ficción compuesta en base a momentos maravillosos. Una trama con dos jóvenes y un extraterrestre melancólico y una joven fuera de este mundo y los cuatro rodeados y cubiertos por mucha nieve y unidos por lo que les sucedía una noche fuera de este mundo.

Y pensó —justo antes de dejar de pensar en todo eso, porque pensar en escribir lo que estaba seguro ya no podría escribir le dolía mucho o le incomodaba demasiado— que no estaría mal que esa novela terminase con una enumeración de sucesivos y posibles finales del mundo.

Pero lo que se le ofrecía ahora, comprendió con una mezcla de alegría y de pavor (había algo tan conmovedor como absurdo en la súbita transformación de hombre de reflexión, de un escritor o excriptor mutando a hombre de acción o persona-personaje), era la certeza de que su memoria ya no es lo que era ni sería lo que alguna vez fue. Su memoria ahora era, apenas, no lo que recordaba sino nada más que aquello que no podía olvidar. Así que lo que se le proponía que aceptase y que pasara en limpio era otra cosa. Eran diferentes opciones de comienzos; pero entendiendo a los comienzos no como lo primero que sucede en una historia sino como aquello a partir de lo cual — más allá de su situación tempo-espacial en la trama— podían llegar a suceder tantas otras cosas. Una sucesión de conjuntos de símbolos cuidadosamente escogidos, una profundidad de momentos maravillosos contemplados al mismo tiempo contando y enumerando posibilidades para regresar no al punto de partida sino para alcanzar el punto final.

Comienzos que empezaban así:

And in the end...

了

Bienvenidos (como si su vida fuese una novela no *de* ciencia-ficción sino una novela *con* ciencia-ficción) a los finales y últimos comienzos de su mundo.

了

Is there anybody out there?

了

Sí.

了

Siete.

了

The Seven Capital Scenes, como postulaba aquel libro, ese manual para chicos desesperados por ser escritores luego de tanto tiempo de ser nada más que lectores y con los que cruzarse en aviones.

A saber:

- 1) vencer al monstruo
- 2) ir de pobre a rico
- 3) la búsqueda
- 4) la comedia
- 5) la tragedia
- 6) el renacimiento
- 7) el viaje de la sombra hacia la luz

Y eso era todo, amigos.

La trama 8) y que para él era como el octavo pasajero, brotando desde las tripas y no del cerebro, devorándose una a una a todas las *capital scenes* anteriores. O no: porque él había extrañado allí la trama más importante e interesante de todas.

La trama que de pronto se ve desde afuera y se preguntaba qué estaba pasando y cómo hago para salir de aquí, de este amoroso edificio en llamas y por fin entrar allá, o viceversa.

La trama que, en verdad, permitía la existencia de otras tantas tramas, de posibles puntos de partida para llegar al infinito punto final.

La trama número 8, la trama número ∞ .

了

Y entonces, de pronto, no está solo.

A su lado hay una enorme vaca verde.

Una vaca verde tan grande como un elefante gris.

Y, sí, Penélope le había contado acerca de ella: de cómo, al huir de su propia boda con el comatoso Maxi en Monte Karma, ella había vagado por el desierto recamado de diamantes que fue recogiendo —como si se tratasen de migajas de pan de cuento de hadas— hasta casi morir de sed y ser rescatada por uno de estos animales. Y, al beber su leche fluorescente, Penélope había adquirido habilidades telepáticas y se había comunicado con esa magnífica vaca verde que le había contado que, de acuerdo, su raza se había desarrollado a partir de otro de los tantos desastrosos emprendimientos de Hiriz utilizando alimentos prohibidos y radiaciones ilícitas para su rápida reproducción y desarrollo. Y que todas sus hermanas —cuando Hiriz vio que la cosa había salido mal— habían sido perseguidas y cazadas y asesinadas. Y que ella era la última de su especie. Pero que, en verdad, su auténtica esencia provenía de mucho antes de los estropicios biológicos de Hiriz, que lo suyo había comenzado ya en altares precolombinos elevados a deidades como ella y las de su raza.

Y la formidable vaca verde le contaba y le enumeraba todas las cosas que había visto y que él no podría creer que las vio.

Y él la escuchaba con gran atención —con el interés que se alcanza cuando ya no queda nada en qué concentrarse salvo en lo que cuenta telepáticamente una vaca verde— y, sí, tiene sed y busca sombra entre sus cuatro patas y de pronto todo gira aún más rápido.

Y lo que le es dado ver y vivir luego de beber son escenas sueltas de realidades alternativas alrededor de su realidad, opciones de respuesta en un test *multiple choice*, células interconectadas en el interior de células interconectadas en el interior de células interconectadas en el interior de un único vástago que era él, como si se tratasen de recuerdos diseñados y modificados por la joven Dra. Anna Stelline a partir de su memoria: el catálogo con el mobiliario a decorar el interior de su vida a elegir, las cosas que va a ver y que nadie podrá creer que él ha visto.

了

A. Y entonces su pequeña mano sosteniendo un teléfono no tan pequeño pero sí móvil y portátil. El aparato no tiene nada que ver con el de los teléfonos móviles de ahora: es algo más steampunk, victoriano, como si hubiese sido diseñado por el mismo inventor de la película *The Time Machine*. Con dial y campanilla y un pequeño auricular que se engancha en la oreja. No es muy cómodo y pesa bastante —está hecho con baquelita— pero a él le alcanza y le sobra. Un teléfono celular interconectándose en el interior de un teléfono celular interconectándose en el interior de un teléfono celular interconectándose en el interior de células de un único vástago que era él: el vástago de sus padres. Un teléfono celular —hágase la invención y el sueño y el recuerdo de ese aparato— para, esa noche, llamar a sus padres y contarles lo que hizo y lo que les va a pasar y a ordenarles que se suban al *Diver* y que leven anclas y que huyan.

Y, por una vez, sus padres obedecen.

B. Y entonces está de regreso entre las ruinas que van cercando al Gervasio Vicario Cabrera, colegio n.º 1 del Distrito Escolar Primero. Y ahí está él y sus amigos y Pertusato, Nicolasito. Todos ellos y sólo él jugando a que han sobrevivido en un paisaje arrasado por victorianos invasores de Marte o por terrícolas post-atómicos. Y hay un cable de alta tensión suelto con sus terminaciones parecidas a los dedos de una garra alienígena o robótica. Y él le dice a Pertusato, Nicolasito que debe acabar con esa amenaza, que como él ha sido el último en unirse al grupo debe pasar por esta prueba de iniciación. Y le pasa una barra de metal para que lo golpee. Y Pertusato, Nicolasito obedece como alguna vez obedeció. Pero no sucede nada: el cable ahora está desconectado.

Y sus vidas continúan.

Y él se convierte en escritor y Pertusato, Nicolasito, de pronto, tantos años después, se presenta en la presentación de uno de sus libros, y él apenas lo reconoce.

Y Pertusato, Nicolasito le cuenta que es dentista, que heredó el consultorio y la clientela de su padre, porque «esto de la literatura no es vida, no es buena vida, ¿no?».

C. Y entonces un joven IKEA se acerca a él en una fiesta y le dice cuánto lo admira y le pide una frase elogiosa para su primer libro. Y él le responde que tiene que ir al baño, que ahora siguen hablando, pero sale de esa fiesta y vuelve temprano a su casa (necesita disponer de todas sus

facultades intactas, está escribiendo su tercer libro, el segundo ha sido aún mejor recibido que el primero) y nunca vuelve a ver a IKEA y jamás oye hablar de él. Hasta que muchos años más tarde, en una librería, se cruza con un libro suyo: el primer libro de IKEA. IKEA es uno de esos escritores tardíos, IKEA nunca fue un joven escritor. Pero, ah, ahora IKEA es tan juvenil en el mejor sentido posible.

Y lo abre.

Y se emociona al ver que está dedicado a él: su nombre y, a continuación, un «Il miglior fabbro».

Y empieza a leerlo.

Y el libro de IKEA es difícil y excesivo y con páginas de más y experimental y sin diálogos ni nombres de personajes.

Y es muy bueno.

Y es mejor.

Y no es que a él le parezca bien que así sea, pero tampoco le parece mal.

D. Y entonces aparece Ella. De nuevo. Como si nunca se hubiese ido y desmaterializado. Ella sobre la cubierta de un barco parecido al de sus padres. O tal vez sea el *Diver* y cómo lo habrá conseguido y qué importa. Y él y El Hijo de Penélope suben a bordo y parten hacia la aventura. Como una familia al final y finalmente. Como una familia después de todo. Gracias a Ella. Ella quien —a diferencia de lo que ocurrió en verdad, cuando cayó en la última piscina de aquella noche y salió de ella— se acercó a él con ese andar que a él le recordaba tanto al de la Rachael de *Blade Runner* en la escena en la que aparecía por primera vez. Rachael —según se explicaba en *Blade Runner 2049*— ya diseñada emocionalmente para enamorarse de un enamorado Deckard. Y, juntos, dar a luz a «un milagro tan enloquecido como el trueno». Ella quien ahora —sentada a la mesa de uno de esos desayunos en los que hablaban y hablaban y no dejaban de hablar— le dice: «La vida es un regalo. Uno de esos regalos con un moño muy complejo y envuelto en papel tan brillante que da pena romper. Y de ahí que se lo abra con mucho cuidado y, si hay suerte, demorando la sorpresa mucho tiempo, mucho tiempo feliz, lo más que se pueda. Porque lo que hay ahí dentro —se comprende al verlo— es la sorpresa definitiva e insuperable de la muerte... Mientras tanto, avanzamos a la velocidad de la vida, que no es tan rápida como la del sonido o la de la luz pero sí mucho más vertiginosa y que te va deformando el rostro, como si lo disolviese, como lo que les sucede a los rostros de los astronautas durante esas pruebas de aceleración centrífuga o cuando los hunden en piscinas para que experimenten la ingravidez o lo que sea. Pero pensando todo el tiempo —como ellos, porque en el espacio exterior cualquier error interior se pagará muy caro y no se admitirán cambio o devoluciones— en que no tienes que olvidarte de eso o de aquello porque en ello te va la vida y la ida y la vuelta... Y no te olvidas de no olvidarte,

claro. Y hay algo muy raro en el hecho de que aquello que no puedes olvidar, las cosas más importantes de tu vida, ya sean parte del pasado y estén acabadas a la vez que siguen aquí y ahora y que allí y entonces seguirán estando mañana. Para siempre. Como yo en tu cabeza. Yo que, aunque muera, voy a vivir dentro de tu cabeza. Yo como un tumor anidando en tu memoria. Y allí, tú convenciéndote de que eres mi salvación... Así que recuérdalo siempre y recuérdalo bien... Que quede claro. No me salvaste la vida. Fui yo quien te permitió salvarme la vida para que, entonces, puedas contar por el resto de tu vida que me salvaste la vida. Nadie va a salvarte de ello... Vas a salvarme la vida, una y otra vez, hasta que te mueras».

Y él supo entonces que había sido bendecido con la maldición de contarla a Ella, contar cómo Ella había comenzado para él y cómo había seguido. Pero que nunca le sería permitido contar su final, porque fue y es y sería siempre un final abierto: el tipo de final que no es un fin del mundo sino una continuación de una vida, la suya.

E. Y entonces él corre por los bordes de una playa en la que han acampado un Chico y una Chica que se sorprenden al verlo, que le dicen que todos lo habían dado por muerto o desaparecido o volatilizado. Y le cuentan —casi disculpándose— que la idea de ellos había sido primero la de filmar un documental acerca de él; pero que se habían quedado sin financiación; y que les había resultado más fácil redirigir todo el asunto y que ahora el documental trataba sobre Penélope pero que «usted aparece y se destaca mucho la importancia de su persona». Y entonces él les dice que no se preocupen, que está todo bien, que no hay problema; pero que *también* se hagan un poco de tiempo para documentarse acerca de sí mismos, que no pierdan tiempo, que la vida es corta y que...

F. Y entonces Mamabuela pronuncia uno de sus discursos de costumbre. Otra de sus arengas para gloria propia. No un discurso del tipo «He visto cosas que ustedes jamás creerían» sino «Nunca verán lo que yo he visto». Y no, no está muerta: Mamabuela fingió su muerte y está escondida en una cueva cercana a Monte Karma y acondicionada con todas las comodidades. Le explica —mientras le apunta con un revólver que alguna vez perteneció al marido que ella mató y ocultó detrás de una pared— que «me hacía mucha ilusión ser la primera santa en vida de toda la Historia».

Él llegó hasta allí después de tomar por asalto y a sangre y fuego Monte Karma con la ayuda de Rolling Thunder, quien murió en la batalla y a quien sostuvo en sus brazos mientras éste encomendaba su alma a Manitu con lo que, le pareció, no era demasiado entusiasmo.

Mientras todo explotaba —«Drop the Bomb! Exterminate Them All! Hue or who? Destroy and Forget. Awkward. Rework!», pensó él— él recorría las habitaciones cuyas paredes se venían abajo mientras decenas de Karmas huían del lugar dando gritos pero, también, pensando en que no

estaba mal que todo terminase, que tal vez no estaría mal eso de vivir en casas diferentes, lejos unos de otros, aprendiendo otros apellidos más allá del suyo.

Pero no había encontrado a quien buscaba y entonces tomó prisionera e interrogó a Cubita Karma quien le contó «la verdad que sólo yo sé» y le indicó una dirección desierto adentro y allí fue y entró en esa cueva. Y ahora Mamabuela contándole —e inevitablemente hablando como uno de sus personajes— que «no podía permitir que el hijo de mi hijo y el heredero de nuestro linaje se educase junto a la loca de tu hermana y a un fracasado como tú... Dos escritores, además. No hay seres más patéticos que los escritores: todo el tiempo inventando lo que no hacen, soñando lo que nunca harán y recordando lo que nunca hicieron». Y que por eso Mamabuela había contratado a unos sicarios que se lo habían llevado aquella noche. A El Hijo de Penélope. Lo habían hecho desaparecer como alguna vez habían desaparecido sus abuelos maternos quienes jamás se pensaron como abuelos. Y que, desde entonces, Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado estaba ahí, con ella, para siempre: «el aprendiz de una santa siendo educado para convertirse en Mesías Karma».

Y él mira como alguna vez miró Marlow y en un rincón de la caverna está El Hijo de Penélope. Y a quién le recuerda y, sí, le recuerda —más allá de que está vestido con unos absurdos pantalones de golfista y una t-shirt Lacoste color *mauve*— a la primera aparición del pequeño Heathcliff en *Wuthering Heights*. Y él le dice que se le ponga detrás y apunta. Y Mamabuela le arranca el rifle de sus manos y le dispara desde muy cerca y él siente un golpe en el pecho y cae de espaldas; pero no hay sangre ni último aliento. Y descubre que la bala ha impactado contra Mr. Trip y que Mr. Trip le ha salvado la vida como, en algunas películas, lo hacen una estrella de sheriff, una Biblia, una moneda de la suerte.

Y Mamabuela que ríe como la más beatífica de las poseídas no se da cuenta de nada. No se da cuenta de que él sigue vivo y no se da cuenta (*Exit, Killed by a Green Cow*) cuando las mandíbulas de una colosal vaca verde se cierran alrededor de su cuello y proceden a devorarla viva.

F. Y entonces él le da cuerda a Mr. Trip («¡Mr. Trip!», grita de felicidad El Hijo de Penélope). Y —sorpresa— Mr. Trip sigue funcionando a pesar del balazo. Pero —lo pone de pie sobre el suelo de la caverna— ahora y después de tantos años, por primera vez en su vida, Mr. Trip camina hacia delante.

Y, de pronto, Mr. Trip comienza a crecer y a crecer y a crecer hasta que su cuerpo perfora el techo de la caverna y los protege a él y a El Hijo de Penélope de las rocas que caen y los sube a su hombro. Y ahora Mr. Trip es como un gigantesco autómatas de ocultista medieval centroeuropeo o un todopoderoso mutante oriental. Y el horizonte es el fin del mundo tal como se lo ha conocido hasta entonces. Y los tres, juntos para siempre, son los nuevos dioses.

Y él ya no siente necesidad alguna de escribir porque todos (hasta en los colegios hay una asignatura que obliga a los pequeños a que le dediquen a su figura y gloria redacciones y composiciones tema no tan libre) ahora escriben sobre él.

G. Y entonces él ha rescatado a Aquel Cuyo Nombre No Debe Ser Mencionado y llega hasta la playa y lo entrega al Chico y a la Chica para que lo cuiden. O a Ella. Da igual. Lo importante es que él elige a sus futuros padres, él está presente y determina lo que pasará: lo que alguna vez será el pasado de este niño. Y se despide de él con algo que escribió en un libro, hace tanto tiempo: «Mis aspiraciones son humildes pero no por eso sencillas de llevar a cabo: ante la imposibilidad de ser un buen recuerdo para tu persona, me conformaré con ser una buena historia». Así que corre por última vez como corrió alguna vez casi por primera vez, cuando era un niño, por otra playa, como uno de esos niños que son pura rodilla y que aún corren sin pensar en que alguien los mira correr. Como un niño que corre sin ser consciente de que, por desgracia, por total ausencia de gracia, pronto habrá una manera uniforme y vigente y respetable y armoniosa de correr porque se sabrán observados y juzgados y comparados a otros corredores. Pero ya casi no puede seguir, está herido de muerte. Y está sorprendido porque la sangre que sale por el agujero que abrió en su pecho la bala que disparó Mamabuela sea más negra que roja. Parece tinta, piensa. Y, de pronto, le parece muy importante lavarse. No quiere que El Hijo de Penélope se asuste, que lo recuerde así. Por lo que ahora corre solo —*Denn die Todten reiten schnell...*— y se mete en el mar y una ola lo golpea y lo arrastra hacia dentro. Y el mar tiene un color celestial y ultramarino que le recuerda al cielo de la Grand Central Station en New York: a esas constelaciones ordenando las estrellas y mintiendo un cierto orden al caos del espacio. Y se acuerda de él allí, tantas veces, mecido por el rumor del futuro por delante de los trenes que entraban y salían: él, tanto más joven, bajo lo que sentía como si fuese su Capilla Sixtina, con los pies bien plantados en el suelo y el futuro por delante. Firme como una bandera petrificada por un viento invisible en un desierto lunar, con la Tierra en lo alto, en el cielo sin fondo y color Grand Central en el Pantone de su ilusión: el color de todos los libros que soñaba con inventar. Y se deja llevar, flotando, como Martin Eden rumbo a ese último instante de conocimiento absoluto al que sigue un instante de desconocimiento total.

Y una vez había leído acerca de algo llamado «ahogamiento secundario» o «ahogamiento seco»: lo que sucedía al casi ahogarse y que, hasta días después, de pronto, podía llevar a una muerte por ahogamiento en tierra firme causado por un espasmo de la garganta. Su cuerpo y su mente traumatados por la memoria de ese casi ahogamiento y la laringe cerrándose para proteger pero, ahí fuera, impidiendo no que entrase el agua sino el aire. El recuerdo de cuando casi se murió volviendo para vivir y contarla. Se preguntó —habiéndose casi ahogado en el principio de la novela de su vida— si semejante fenómeno podía llegar a producirse más de medio siglo

después. Seguramente no, pero quién sabe y aún le quedan unos segundos de ese sentido que va perdiendo letra a letra del mismo modo en que lo fue ganando, hace cincuenta años, cuando, de pronto, por unos minutos supo leer y escribir antes de haber aprendido a escribir y a leer. Por lo que, ahora, en el agua, flotando en sentido inverso, siente que olvida y pierde el superpoder del leer y del escribir y se siente más poderoso que nunca porque sólo le queda mirar.

Y, ahí arriba, una de las estrellas se mueve.

Y es un avión. El último de los muchos aviones en los que él piensa.

Y es el avión en el que viajan Penélope y él, hace tantos años, de regreso de Disneyland. «Here you leave today and enter the world of yesterday, tomorrow and fantasy», recuerda, y puede verlo: se ve a sí mismo ahí arriba viéndolo a él por la ventanilla del avión y comentándole a Penélope un «A que no sabes a quien acabo de ver».

H. Y entonces lo ve a él, se ve a sí mismo, en lo que parece ser un hotel de lujo. En una habitación de suelos luminosos y paredes blancas con mobiliario Louis XVI. En una de las paredes cuelga, enmarcada, su foto favorita de Vladimir Nabokov. Aquella que le tomó Irving Penn al escritor en 1966 y que es puro rostro: una cabeza como la de una tortuga cuyo caparazón sostiene al mundo entero, a la absoluta totalidad del universo. Y como música de fondo, brotando de altoparlantes invisibles, se oye todo el tiempo no música clásica sino *Hey Walrus Sings the Sad Songs Revival Affinity*: el disco que G. junto con Jeff Lynne le produjo a su ya curado y lúcido y talentoso tío; y que desde principios de los '80s (esos nuevos años '60s) era considerado un álbum de culto con incontables reediciones y múltiples extras; y, sí, la muy enamorada de su tío *cover girl/woman* allí no es otra que su alguna vez Maestra de Actividades Artísticas. Y, sobre un pequeño pedestal, un teléfono: el teléfono de un cuento que trata sobre todo aquello que, aunque no se diga, puede leerse como si se tratase de señales y símbolos a la espera de que los escuchen desde el otro lado del auricular y que los atiendan y que les presten atención para, enseguida, ignorarlos porque se dieron cuenta de que quien llamaba era un niño fingiendo una voz adulta y diciendo no sé qué acerca de sus padres terroristas. La escena le recuerda al final de una película pero su título —está casi seguro de que había un número entre sus palabras— se escabulle por los rincones del palacio de su memoria. No puede ver su rostro pero sí las arrugas y manchas en sus manos que abren un cuaderno cuya portada —con letra infantil pero que también podría ser la temblorosa caligrafía de un anciano— anuncia: *Consejos Maestros de un Hombre que Duerme en el Suelo*.

Y lo abre.

Y lee: «No puede herirme, amigo. Porque no soy de carne y hueso. Soy un ideal. Y los ideales son a prueba de balas».

了

Una de las señales inconfundibles y de los síntomas incuestionables de que los años no sólo pasaban sino que ya habían pasado, es que ya no pasaban tantas cosas. O que (porque la estructura de la vida ya está bien o mal construida y ya más o menos fosilizada) pasaban de un modo muy pero muy diferente a como pasaban cuando aún no habían pasado los años. Como cuando se sentía, todo el tiempo, como pasando por ahí para que las cosas no dejaran de pasar.

Pero ya pasó.

Intentar entonces —desde el aquí y ahora, lejos en el tiempo y el espacio— unir todos esos puntos con líneas que los conecten y los expliquen era una tarea compleja y de resultados inexactos. Y, sí, ha olvidado muchos detalles del camino, pero eso no quita que la totalidad del paisaje le siga pareciendo inolvidable.

Sólo resta y falta dejar de verlo desde fuera, desde un no-lugar como *Zzyzx* o Colma o Nothing.

Así, en principio y al final, cuando ya no le quedaba nada, él se queda con la última opción posible. Después de tanta parte inventada y soñada y recordada, decide que será *nyugdijas* para todo aquello. Decide que va a inclinarse por y apoyarse en algo muy nuevo y muy diferente para él.

Algo —por oposición y por clásico— muy experimental o vanguardista: porque él jamás se atrevió a algo *así*. Y no va a ser fácil. No va a ser fácil vivir todo lo que se le vendrá encima (tal vez IKEA lo ayude y lo asuma como una muy autopromocional campaña humanista; tal vez él le pida ayuda a IKEA); pero no va a ser nada sencillo vivir de este lado lo que va a pasar, a pasarle.

Porque lo que le va a pasar será su *peripeteia*.

Y que salga lo que salga.

Pero no importa y —de algún modo— siente que en cualquier caso va a ser, si no más sencillo, al menos más apasionado el experimentarlo que el ponerlo por escrito.

Siente que va a estar demasiado ocupado viviendo como para preocuparse por no estar escribiendo.

Siente que, por una vez, por primera vez, puesto a elegir, va a ser mejor así.

Elige X

Elige *none of the above*.

Elige *not-knowing*.

Elige la parte realista.

Elige la parte verdadera.

了

X. Así, giró y gira y girará sobre sus talones y les dio y les da y les dará la espalda a todos para que nadie lo viese sonreír beatíficamente con los ojos llenos de lágrimas y abre la puerta y sale.

Así, camina por las calles de Abracadabra y pregunta la dirección del colegio más caro y prestigioso de la ciudad y llega hasta allí luego de un paseo tranquilo en el que no piensa en nada, en nada en que pensar.

Nada para recordar tampoco.

Y todo le resulta muy fácil.

Todo parece suceder ahora mismo, en el momento.

No un *More in a moment* sino un *This is a moment*.

El presente es tanto más sencillo de narrar que el pasado, *no* piensa sino que lo siente.

Y hace calor y tiene sed y está muy cansado. Sensaciones físicas y no mentales a las que no tiene sentido añadirles ideas o imágenes que no tengan nada que ver con lo que estrictamente experimenta ahora: sudor y boca reseca y dolor de articulaciones.

Y, ah, el realismo era *esto*, se dice.

Y se sienta en un banco frente a las puertas del colegio y junto a una alta y blanca fontana.

Es la hora de la siesta, una de esas siestas que es como un animal dormido bajo el sol: su respiración tan pesada y tranquila como la de alguien jugueteando con la idea de dedicar el resto de su vida nada más que a respirar otra siesta. Es una hora que jamás sentirá la necesidad de preguntarse a sí misma qué hora es, porque es la hora que es y es la única hora posible, la hora en la que hasta los relojes se quedan dormidos.

Y se queda dormido y una hora después suena un timbre que lo despierta y los alumnos empiezan a salir del colegio.

Y cuando se va a buscar a alguien a la salida de un colegio —piensa entonces— es como si de verdad se lo encontrase, como si se lo encontrase de verdad.

Y al principio no lo ve, pero no pasa mucho tiempo sin verlo.

Lo identifica por el color de su pelo y, enseguida, por los rasgos de su rostro que ha experimentado las modificaciones de los años pero en el que aún se reconoce a su primera versión: esa que él escribió y releyó tantas veces hasta que ya no pudo escribirla más.

Allí está Aquel Cuyo Nombre No Va a Dejar de Decir Una y Otra Vez a partir de ahora. Su nombre que es, también, el suyo; porque Penélope le había puesto su nombre a su hijo «para

mejorar al nombre; porque el nombre ese no tiene la culpa de llevar tu nombre», le había dicho.

Y él lo dice.

Y el chico se acerca a él y le sonríe.

Y él le pregunta: «¿Te acuerdas de mí?».

Y el chico —mirándolo como si fuese primero un invento y luego un sueño y por fin un recuerdo— le responde: «Claro que me acuerdo».

Y —sin maniobras formales o quiebres estructurales o juegos tipográficos o citas o referencias o listas a modo de escudos o de coartadas— éste es, en el más absoluto de sus presentes, su «instante» en el que, a diferencia del de Martin Eden, él sabe no para dejar de saber sino para aprender algo nuevo.

El recuerdo inolvidable.

Algo que quedaría para siempre.

Algo que —como él— ha llegado para quedarse.

Algo que (¿qué dirían sus lectores de todo esto, de terminar *así*?; que digan lo que quieran, se dice) tal vez comprenda mejor si lo pone por escrito y pensando (son tantas y tantos que le cuesta contarlos, son tantos y tantas como esas estrellas en el día más estelar de su vida, que ahora lo llenan a él) en que tiene tantas historias, tantos cuentos para contarle a ese chico.

Algo que ya no recordaría del pasado sino algo que iba a recordar en el futuro.

Algo —no sabía qué va a hacer o cómo seguir— que aún no entendía de qué se trataba o cómo tratarlo o de qué manera lo trataría.

Porque, aunque ahora era de nuevo el amo de su mundo, no estaba muy seguro de qué iba a hacer a continuación.

Pero ya pensaría en algo.



The End

LA PARTE INOLVIDABLE

(Una Nota de Agradecimiento)

Te recordaré
Cuando haya olvidado todo lo demás

BOB DYLAN,
«I'll Remember You»

Sí, la gente a menudo cambia,
pero los recuerdos de la gente pueden permanecer

RAY DAVIES,
«Do You Remember Walter?»

Preserva tus recuerdos
Son todo lo que te queda

PAUL SIMON,
«Bookends»

Recuerda, la vida no es más que un recuerdo

HARRY NILSSON,
«Remember»

Hay lugares que recuerdo

JOHN LENNON y PAUL McCARTNEY,
«In My Life»

Recuerda

JOHN LENNON,
«Remember»

Debes recordar esto

HERMAN HUPFELD,
«As Time Goes By»

La canción «As Time Goes By» —convertida en *standart* años más tarde, al ser incluida en 1942 en el film *Casablanca*— fue originalmente escrita para un musical de Broadway del año 1931 titulado *Everybody's Welcome*.

Y —más allá de la indiscriminada instrucción de su título imposible tanto en lo espacial como en lo sentimental— nunca todos son bienvenidos, *no todos* son bienvenidos.

Nunca es así y estaría muy mal la puesta en práctica de semejante bondad. Hay personas (Drácula es una de ellas) a las que nunca hay que abrirles la puerta porque entran para ya no salir.

Pero (para repetido pesar de quienes condenan mis notas de agradecimiento por motivos que, con el correr de las mismas a lo largo de los años y de los libros, me resultan tan incomprensibles como poco interesantes) *sí* tienen las puertas abiertas de par en par todos los que siguen.

Bienvenidos sean todos a estas últimas páginas de este libro cuyas primeras páginas en realidad comenzaron a ser escritas —lo recuerdo a la perfección, aunque no lo supiese entonces— hace una década: primero en *La parte inventada* y luego en *La parte soñada*. Y cuyo eco proviene de mucho antes y desde más lejos aún; porque a este *La parte recordada* va a dar también todo aquello que escribí antes y desde el principio, desde mi debut en 1991 con *Historia argentina*.

Aquí, sí, se acaban muchas cosas: *Endgame!*

¿Cómo seguir y hacia dónde ir luego de este tríptico?

Quién sabe (haré lo imposible para que lo que venga no incluya tantos escritores y lo posible para que allí no suene ni un solo teléfono móvil).

Ya veremos. Ya escribiremos. Ya leeremos.

Y —debes recordar esto, *you must remember this*, no debes olvidarlo— si se han hecho las cosas más o menos bien cada vez tendrás más personas a las que agradecer.

Así, ahora, en todos los idiomas y con singular afecto: sean de nuevo bienvenidos a la bienvenida despedida, amigos y familia y libros y autores y películas y directores y canciones y músicos y cuadros y pintores cuya influencia cercana o distante se deja sentir en la memoria de este libro y en la de los dos que lo precedieron (por favor, sumar a los aquí presentes y reincidentes a los únicamente nombrados en ambas y anteriores notas de agradecimientos) a lo largo de una década de inventar y de soñar y de recordar.

Aquí están, éstos son, bienvenidos todos:

Edward Abbey; David Ackles; Mauricio Alarcón y Paula Escobar (*El Mercurio*, Chile);

Everyday Robots (y todo lo demás también; en especial «Tender», en Blur, y ese «Tender is the ghost... The ghost I love the most...») y *The Now Now* con Gorillaz), de Damon Albarn; Carlos y Ana Alberdi; Martin Amis; Wes Anderson; «We Don't Deserve Love», de Arcade Fire; *Tranquility Base Hotel + Casino*, de Arctic Monkeys; Javier Argüello; *The Shadow in the Garden*, de James Atlas; Xavi Ayén («Pero ¿qué has hecho, Rodrigo Fresán?»); «Coming to Your Senses» y «Holy Grail» y «I'll Keep the Things You Throw Away» e «It's What I'm Thinking» («In my memory everybody looks the same / There's nothing else to blame / But my memory»), de Badly Drawn Boy; *The Beatles Off The Record: Outrageous Opinions & Unrehearsed Interviews*, de Keith Badman; Guillermo Balbona (y Martes Literarios, UIMP, Manderley, Santander); J. G. Ballard; Agencia Carmen Balcells (Gloria Gutiérrez, Javier Martín & Co.); John Banville; *The Dakota Winters*, de Tom Barbash; Gennady Barabtarlo (por *Insomniac Dreams: Experiments with Time*, de Vladimir Nabokov); Barcelona; «Not-Knowing» y *Overnight to Many Distant Cities*, de Donald Barthelme (y todo lo suyo); Guillaume Basset (Book World, Praga); «L'Era Del Cinghiale Bianco», de Franco Battiato; *The Business of Memory: The Art of Remembering in an Age of Forgetting*, de Charles Baxter (ed.); The Beatles y *The Beatles; The Beatles Anthology*, de The Beatles; Eduardo Becerra; Saul Bellow (y Zachary Leader); *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and The Making of a Masterpiece*, de Michael Benson; *The Human Stain*, film de Robert Benton basado en la novela de Philip Roth; *Bento's Sketchbook*, de John Berger; John Berryman; Juan Pablo Bertazza; Patricio Binaghi; Adolfo Bioy Casares; *The Art of Time in Memoir: Then, Again*, de Sven Birkerts; *The Making of Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey*, de Piers Bizony; Anthony Blake; *In Their Lives: Great Writers on Great Beatles Songs*, edición de Andrew Blauner; Juan Ignacio Boido (por lo de «los amigos son el director's cut de la familia» y por lo de «Chef Guevara» y por esa parrafada sobre Rosebud y por algún desierto y por tantas otras cosas); «Un paseo por la literatura» y, otra vez, «Godzilla en México», de Roberto Bolaño (¡El niño no estaba muerto, Roberto! Ya ves, va por ti); «Absolute Beginners» y «Ashes to Ashes» y *Station to Station* («Oh, ready to shape the scheme of things...») y *Live Nassau Coliseum '76 y Low* / «Heroes» / *Lodger y The Next Day / Extra y No Plan*, de David Bowie; *Big Bang, y fa fa fa fa fa fa fa fa: The Adventures of Talking Heads in the 20th Century*, de David Bowman; Brian Boyd; «An Absence of Wood Nymphs», de Robert H. Boyle (en *Conversations with Nabokov*); *I Remember*, de Joe Brainard; Miguel Brascó; «I Was Trying to Describe You to Someone», de Richard Brautigan; Guillermo Bravo; *Pink Floyd: Their Mortal Remains*, de Victoria Broackes y Anna Landreth Strong (eds.); *The Brief History of the Dead*, de Kevin Brockmeier; *The Love You Make: An Insider's Story of The Beatles*, de Peter Brown y Steven Gaines; BTBA (Best Translated Book Award); *Mid Air*, de Paul Buchanan (y The Blue Nile); William S. Burroughs; Kate Bush (por todo lo suyo pero aquí, especialmente, por «Deeper Understanding»); David Byrne (y *My Life in the Bush of Ghosts y Everything That*

Happens Will Happen Today, de David Byrne + Brian Eno); Andrés Calamaro; *The Hero of a Thousand Faces*, de Joseph Campbell; Martín Caparrós; Mónica Carmona; Jordi/Jorge Carrión; Anne Carson («Prose is a house, poetry a man in flames running / quite fast through it»); *Casablanca*, de demasiadas personas, de todos; Casa Victoria Ocampo (Fondo Nacional de las Artes); *And Then You're Dead*, de Cody Cassidy + Paul Doherty, PhD; *Step Right Up! I'm Gonna Scare The Pants Off America* y *Mr. Sardonicus*, de William Castle; Instituto Cervantes (Praga y Tokio y Viena); *Moonglow*, de Michael Chabon; Olivier Chaudenson (Maison de la Poésie, París); John Cheever; Antón Chéjov; Arthur C. Clarke (a pesar de todo); Coen Brothers (en especial *Barton Fink* y *The Big Lebowski*); «Can't Get Arrested», de Lloyd Cole (y «My Bag», de Lloyd Cole and The Commotions); *The Narrows*, de Michael Connolly; *Stop-Time*, de Frank Conroy; *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola; *Attack of the Crab Monsters*, de Roger Corman; Cornell University; Jordi Costa; Elvis Costello (por todo lo suyo; pero aquí, en especial, por *All These Useless Beauty*, *Blood & Chocolate*, «Favourite Hour», *Imperial Bedroom*, «No Hiding Place» —una de las mejores canciones jamás escritas sobre la estúpida violencia de las redes sociales y el veneno de las tarántulas que las tejen; busquen la letra y óiganla, es una gran canción —, «Painted from Memory» y «Poor Fractured Atlas»); Rachel Cusk; *The Beatles Lyrics*, de Hunter Davies; Ray «A Place in your Heart» y «Scattered» Davies & The Kinks (en especial *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*); Iván de la Nuez; Sergio del Molino; «No Stars», por Rebekah Del Rio (y de Angelo Badalamenti & David Lynch); Abel Díaz (por el familiar fantasma); Philip K. Dick; Charles Dickens (*A Tale of Two Cities* y *David Copperfield* y *Great Expectations*); *The Last Thing He Wanted*, de Joan Didion; *The Longest Cocktail Party*, de Richard DiLello; *Lives of the Poets*, de E. L. Doctorow; *You Never Give Me Your Money: The Beatles After the Breakup*, de Peter Doggett; Ignasi Duarte (Conversations Fictives); Tom Drury; Keir Dullea (& David «Dave» Bowman); *An Experiment with Time*, de J. W. Dunne; Daphne du Maurier; Bob Dylan (por todo pero aquí, en especial, *The Bootleg Series Vol. 12: The Cutting Edge 1965-1966* y *The Bootleg Series Vol. 14: More Blood, More Tracks*); *Sum: Forty Tales of the Afterlives*, de David Eagleman; Ignacio Echevarría; *Pink Floyd: The Story of Wish You Were Here* (Eagle Rock Entertainment, John Edgintos, dir.); «Twilight of the Superheroes», de Deborah Eisenberg; Bret Easton Ellis; Embajada de Argentina en Praga (Agustín Giménez, Roberto Alejandro Salafia y Verónica Skerianz), Geoff Emmerick (y *Here, There and Everywhere: My Life Recording The Beatles*, de Geoff Emmerick con Howard Massey); «Un samurái ve el amanecer en Acapulco», de Álvaro Enríquez; Mariana Enríquez; Cecilia Fanti ¡& Cookie!; Jules Feiffer; *Pieces of Light: How the New Science of Memory Illuminates the Stories We Tell About Our Pasts* y *The Voices Within: The History and Science of How We Talk to Ourselves*, de Charles Fernyhough; Laura Fernández; Marta Fernández; Rodrigo Fernández; *My Favorite Thing is Monsters*, de Emil Ferris; Festival LEER (Eleonora Jaureguiberry y todo su *dream team* en San

Isidro: Leda Bachor, Camila Fabbri, Carlos Furman, Verónica Leo, María Laura Monti, Mariano Morello); FILBA Buenos Aires (Gabriela Adamo & Pablo Braun & Co.); Oscar Finkelberg; *Tusk*, de Fleetwood Mac; *Moonwalking with Einstein*, de Joshua Foer; Fogwill; *Between Them*, de Richard Ford; «Danger in the Past» y «From Ghost Town» e «If It Rains» y «Let Me Imagine You», de Robert «It Doesn't Really Matter If You Can't Exactly Recall + I Know What Is Like to Be Ignored, Forgotten / When Yours Is the Name that Doesn't Come Often» Forster; *Memory: A Very Short Introduction*, de Jonathan K. Foster; FreFán; Juan Fresán; Nelly Fresán; Silvina Frieria; Fundación Telefónica España; Funicular de Vallvidrera; William Gaddis; Garamond, Checoslovaquia (Anežka Charvátová, Petr Himl y Anna Melicharorová); Charly García en general (y «Pasajera en trance», de Charly García y Pedro Aznar en particular); Adolfo García Ortega; Alfredo Garófano; William H. Gass; Tom Gault; Ricky Gervais; Géraldine Ghislain; *Blue Ant Trilogy*, de William Gibson; Louise Glück; The Go-Betweens; Paty Godoy (Desiertos de Sonora); Catalina Gómez (Library of Congress); Andreu Gomila (*Time Out Barcelona*); Ángeles González-Sinde; Glenn Gould (y sus *Goldberg Variationen* by J. S. Bach); «The Incredible», de David Gray; *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, de Stephen J. Greenblatt; *Less*, de Andrew Sean Greer; Jacob y Wilhelm Grimm; Grisetti (Vermouth Rojo); Daniel Guebel; Leila Guerriero; Isabelle Gugnion (y MAAAAAAAARC Simon, por la paciencia... ¿proustiana?); Brion Gysin; *Living Life Without Loving The Beatles: A Survivor's Guide*, de Gary Hall; *Ray* y «Water Liars», de Barry Hannah; *The End of Absence*, de Michael Harris; Tristan Harris; Elena Hevia; «We Three (My Echo, My Shadow and Me)», interpretada por The Ink Spots (y compuesta por Nelson Cogane, Sammy Mysels and >Dick Robertson); Jabalías de la Sierra de Collserola; Ja! Bilbao (Juan Bas & Carolina Ontivero); Henry James; Adelaida Jaramillo; Andreu Jaume; Denis Johnson (por todo; pero, en especial, por «The Largesse of the Sea Maiden» y *The Largesse of the Sea Maiden*, que me devolvieron la voz e impidieron que me ahogase en un momento complicado de la escritura de este libro); *David Bowie: A Life*, de Dylan Jones; Frank Kermode; Jack Kerouac; Stephen King (y Jim Gardener en *The Tommyknockers*); Chuck Klosterman («Helter Skelter»); Karl Kraus; Stanley Kubrick; *American Dream* y «Someone Great», de LCD Soundsystem («you've lost your internet and we've lost our memory»); Hannibal Lecter; LiberAria Editrice; Librería La Central (Antonio & Marta & Neus & Co.); Paul La Farge; Patrick Lagrange (& Julian Barnes); Lalo Lambda (y Brandy con Caramelos); «My Mistakes Were Made for You» y «The Dream Synopsis», de The Last Shadow Puppets; John le Carré; Sam Levenson; *The Affair*, de Hagai Levi y Sarah Treem; *City of the Sun*, de David Levien; *The Complete Beatles Chronicle*, de Mark Lewisohn; Liniers; LiberAria Editrice (Giorgia Antonelli y Alessandro Raveggi y Giulia Zavagna); Literaktum (San Sebastián); Little Village («Don't Bug Me When I'm Working»); *Martin Eden*, de Jack London; Ray Loriga (por lo del *The End* de las películas y, de nuevo, por lo de «La memoria es el perro más estúpido, le lanzas un palo y te trae cualquier cosa»); *A Ghost*

Story, de David Lowery; Malcolm Lowry (Hotel La Nada, «Strange Comfort Afforded by the Profession», etc.); María Lynch (y todas en Casanovas & Lynch); *I Trawl the MEGAHERTZ*, de Paddy McAloon (y Prefab Sprout); *Old Boys*, de Charles McCarry; Jimmy McGill (Saul Goodman); MacServiceBcn (C/ Villarroel 68 / 08011 Barcelona / 34-93-114-7890 / info@macservicebcn.com); Aurelio Major; «Stuck in the Past», de Aimee Mann; David Markson; Jan Martí; George Martin; Juan Peregrina Martín; J. A. Masoliver Ródenas; Norma Elizabeth Mastroilli; Fran G. Matute; *El rey recibe*, de Eduardo Mendoza; *The Woman Upstairs*, de Claire Messud; *My Name is Burroughs* y *The Beat Hotel: Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris / 1957-1963* de Barry Miles; Valerie Miles (y *Granta* en español); *The Beatles: Ten Years That Shook The World*, de *Mojo Magazine*; Rick Moody («The End»); «The Lost Art of Forehead Sweat» / *The X-Files — Season 11 — Episode 4*, de Darin Morgan; «Reader Meet Author» y «I Spent the Day in Bed», de Morrissey; Annie Morvan; Enrique Moya & Co. (¡En Español, Por Favor! / Literaturhaus, Wien); Bill Murray; Vladimir Nabokov; María José Navia; Matías Néspolo; Laura Niembro (y Feria del Libro de Guadalajara); «Don't Forget Me» y «Remember», de Harry Nilsson; *David Lynch: The Art Life*, de Jon Nguyen, Rick Barnes y Olivia Neergaard-Holm; Yann Nicol (Fête du Livre de Bron); *El eternauta*, de Héctor G. Oesterheld y Francisco Solano López y *Mort Cinder*, de Héctor G. Oesterheld y Alberto Breccia; Open Letter; Pere Ortin (Altair & Co.); Randy Newman en general (y «Potholes» en particular); *The English Patient* y *Warlight*, de Michael Ondaatje; Julio Ortega; Fito Páez; *Página/12*; Pale Fire Fan; Pareja Levitante; Alan Pauls; *Il mestiere di vivere*, de Cesare Pavese; *The Complete David Bowie*, de Nicholas Pegg; Penguin Random House (Raquel Abad, Miguel Aguilar, Patxi Beascoa, Jaume Bonfill, Ricardo Cayuela, Silvia Coma, Núria Cabutí, Carlota del Amo, Eva Cuenca, Juan Díaz, Gabriela Ellena, Conxita Estruga, Lourdes González, Nora Grosse, Victoria Malet, Núria Manent, Irene Pérez, Melca Pérez, Albert Puigdueta, Pilar Reyes, Carme Riera, Cecilia Sarthe, José Serra y todos los demás también); A. G. Porta; Chip Rolley & Co. (PEN World Voices Festival of International Literature, NY); «Tengo un algo adentro que se llama El Coso», de Federico Peralta Ramos; *Je me souviens*, de Georges Perec; Fernando «El Jefe» Pérez Morales (y Carmela & Milagros y toda la banda de Notanpüan); Ginés «Belvedere» Pérez Navarro (por sus Mantras); Andrés Perruca; *Difficult Women*, de David Plante; The Plutzik Series (Jim Longenbach, Stephen Schottenfeld, Joanna Scott & Co.); Ricardo Piglia (y Emilio Renzi); Pink Floyd (y Storm Thorgerson); Padgett Powell; *Generosity*, de Richard Powers; Ana Prescott; Eugene O'Neill; «Free Fallin'», de Tom Petty; Sergio Pitol; Francisco «Paco» Porrúa; José Guadalupe Posada; Chad Post; Barbara Prince; Prix Roger-Caillois; *The Impossible Exile: Stefan Zweig at the End of the World*, de George Prochnik; Patricio Pron; Marcel Proust (las citas a/de *À la recherche du temps perdu* salen de las traducciones de Pedro Salinas y de Consuelo Berges); *This Is Hardcore*, de Pulp («This is the sound of someone losing the plot» y «the sound of failure, but it's the most

successful sound of failure put to tape. So there», en su momento definió y cantó Jarvis Cocker); Laura Ramos; Robert Rauschenberg; «Talking Book», de Lou Reed (y *The Time Machine*, de H. G. Wells); *Wild Nights: How Taming Our Sleep Created Our Restless World*, de Benjamin Reiss; *Automatic for the People*, de R.E.M.; Rep (por lo de su esclarecedor para mí «tríptico» y por tantas otras cosas); *L'Année dernière à Marienbad* y *Je t'aime, je t'aime* y *Providence*, de Alan Resnais; Laura Revuelta (y *ABC*); Jean Rhys; Robot Chicken; *Mortifications: Writer's Stories of their Public Shame*, de Robin Robertson (ed.); University of Rochester; Anna María Rodríguez Arias; *The Man Who Fell To Earth*, de Nicolas Roeg y Walter Tevis (y Thomas Jerome Newton, claro); *Ray Davies: A Complicated Life*, de Johnny Rogan; *The Golden House*, de Salman Rushdie; *Haunted Castles: The Complete Gothic Stories*, de Ray Russell; Guillermo Saccomanno; Soraya Sáenz de Santamaría («Santamaría regala a Junqueras *La parte inventada* de Rodrigo Fresán», *La Vanguardia*, 21/04/17); J. D. Salinger (siempre ahí); James Salter; *Future Noir: The Making of Blade Runner*, de Paul M. Sammon; *Lincoln in the Bardo*, de George Saunders; Daniel L. Schacter; *Vor der Morgenröte*, de Maria Schrader; *Blade Runner*, de Ridley Scott (guión de Hampton Fancher y David Peoples); *Umbrella* y *Shark* y *Phone*, de Will Self; *In the Night Kitchen*, de Maurice Sendak; Les Éditions du Seuil; *A Midsummer Night's Dream* y *The Tempest* y *The Winter's Tale*, de William Shakespeare; *Proust's Way: A Field Guide to «In Search of Lost Time»*, de Roger Shattuck; *Dreaming The Beatles: The Love Story of One Band and the Whole World*, de Rob Sheffield; *And So It Goes / Kurt Vonnegut: A Life*, de Charles J. Shields; Charles Simic; *Illum / Olympos*, de Dan Simmons; *Debriefing*, de Susan Sontag; Phil Spector's Wall of Sound; *The Memory Palace of Matteo Ricci*, de Jonathan D. Spence; «Photograph», de Ringo Starr & George Harrison; Edward St. Aubyn (& Charlie Fairburn & Patrick Melrose); Steely Dan; Mark Strand; *Dracula*, de Bram Stoker; Kaija Straumanis; «The Novelist», de Richard Swift; *Proust: The Search*, de Benjamin Taylor; *The Third Man*; Adam Thirlwell; The Three Percent Gang (Mark Binelli, Rachel Cordasco, Tom Flynn, Jeremy Garber, Tom Roberge, Jonathan Lethem, Valerie Miles otra vez, Lytton Smith); *The Invented Sky/The Bottom of the Part USA Tour '18* (Emily Ballaine y John Gibbs en Green Apple Books / San Francisco; East Bay Booksellers / Oakland; Thomas K. Flynn y Jeffrey Mull en Volumes Bookaffe / Chicago; Jeremy Garber en Powell's / Portland; Mark Haber en Brazos Bookstore / Houston; Javier Molea en McNally Jackson / New York; Edmundo Paz Soldán y Liliana Colanzi en Cornell University / Ithaca); Talking Heads (en especial *Fear of Music* y *Remain in Light*); Paul Tickell; «Wild Is the Wind», de Dimitri Tiomkin y Ned Washington; Adam Thirlwell; David Trueba; Frederic Tuten; *Clock Dance*, de Anne Tyler; Florencia Ure; Lucrecia Ure; *Lists of Note*, de Shaun Usher (ed.); Jordi Vallverdú; Will Vanderhyden; *Blade Runner 2049*, de Denis Villeneuve (guión de Hampton Fancher y Michael Green); Villa Gilet / Assises Internationales du Roman (Lyon); Familia Villaseñor Urrea; Glenda Vieites; *Le quattro stagioni*, de Antonio Lucio Vivaldi (*Recomposed by*

Max Richter), Silvana Vogt; Miguel Volonté; Kurt Vonnegut (y Billy Pilgrim & Edward Reginald Crone, Jr.); Christopher Walken; «Mystery Girl» de Karl «World Party» Wallinger; Mathilde Walton (Villa Gillet, Lyon); *Crackpot*, de John Waters; *A Handful of Dust* y *The Ordeal of Gilbert Pinfold*, de Evelyn Waugh; «Angle of Reflection», de Josh Weil; Orson Welles (y *The Other Side of the Wind* y *They'll Love Me When I'm Dead*); Jim White; Joy Williams; «End of the Show» y «Farewell My Friend», de Dennis Wilson; Kevin Wilson; *The Wire*; Thomas Wolfe; *Plan 9 from Outer Space*, de Ed Wood; Brian Wood; Virginia Woolf; «Precious Memories», de J. B. F. Wright; «Summer '68», de Rick Wright (y Pink Floyd); XTC; Warren Zevon; y Nathan Zuckerman (y Philip Roth).

Claudio López de Lamadrid, sin el que nada de esto hubiese sido posible.

Daniel Fresán y Ana Isabel Villaseñor, sin los que no hubiese sido posible nada de esto.

Y casi lo olvidaba, pero me acordé a último momento:

(Cualquier parecido de lo que aquí se cuenta o de quienes se cuentan o son contados en este libro con hechos verídicos o seres reales es pura coincidencia. Asimismo, la persona que lo escribió y lo firma NO es el personaje que se lee y que lo protagoniza.)

Y la próxima vez nos veremos no en otra parte pero sí en el mismo lugar.

Mientras tanto y hasta entonces, nunca olvidarse de inventar y de soñar y de recordar cómo llegar a ese sitio que se encuentra, exacta y precisamente, más o menos después de éste y todo eso.

R. F.

Barcelona, abril de 2019

¿Cómo recuerda un escritor?

***La parte recordada* es el tercer y último volumen de la trilogía de Rodrigo Fresán, una obra clave en la literatura en español de nuestro tiempo.**



Y cómo recuerda este Escritor que alguna vez fue un prometedor Nextcritor y ahora es apenas un Excritor. Alguien que ya no puede escribir, pero que tampoco puede dejar de leerse y de releerse y de evocar cómo fue alguna vez y cómo ya nunca será. Alguien pensando en que «Inventar era recordar hacia delante. Soñar era recordar hacia arriba o hacia abajo. Recordar era inventar hacia atrás».

Y aquí vienen de nuevo un juguete a cuerda marcha atrás y el fantasma de la electricidad; la encumbrada y borrascosa Penélope y su hijo perdido, *2001: A Space Odyssey* y *Blade Runner*; el ausente Pertusato, Nicolasito y el ubicuo IKEA; la muerta Colma y la fallecida Zzyzx y la difunta Nothing y la inmortal Canciones Tristes; el irrealista Vladimir Nabokov y la surrealista familia Karma; *Wish You Were Here* sonando en teléfonos (in)movil(izantes) y la invitación a que entre Drácula; el perturbado Tío Hey Walrus y una pareja de padres modelos pero poco modélicos; The Beatles y *The Beatles*; un inexistente país de origen y una ciudad en llamas; una noche inolvidable que se querría reescribir; y tantas otras partículas aceleradas y fragmentos sueltos y células interconectadas en busca de una trama que los contenga y les de orden y sentido.

Con *La parte recordada*, Rodrigo Fresán cierra el tríptico cuyo tema son las tres partes que intervienen en la redacción de las vidas ficticias y en la narración de las obras reales. Partes que determinan el modo en que funciona la cabeza de un creador que ya no cree en casi nada salvo en aquellas historias en las que se aconseja tener muy presente al pasado, porque de ello depende el futuro. Esas historias a no olvidar nunca pero acordándose todo el tiempo de que lo que cuentan estará siempre —voluntaria o involuntariamente— modificado por quien las recuerda después de inventar y de soñar, aquí y allá y en todas partes.

«Debe ser muy triste no amar los libros de Rodrigo Fresán.»

CRISTOPHE CLARO, *Le Monde*

«Hay tiniebla en él, pero acoge luces en su interior, porque es brillante su prosa dirigida a lectores de antes; prosa que arde al modo de un cohete que como una araña explotara entre

las estrellas y que incendia en su afán por extremar el estilo, la voz propia, y así de paso, como quien no quiere la cosa, maniobrar como si nada se hubiera colapsado en el mundo editorial y Nabokov siguiera, imperturbable, moviendo alfiles en los atardeceres de Montreux; es decir, como si se pudiera seguir escribiendo como en los buenos tiempos.»

ENRIQUE VILA-MATAS, *El País*

«Fresán, ese narrador desmesurado, tóxico y genial.»

SILVINA FRIERA, *Página/12*

«Si Borges y Pynchon se caen de un bote, será Fresán quien emergerá de esas aguas.»

GILLER HEURÉ, *Télérama*

«Aquellos que presuman de posliterarios porque leen con fruición a David Foster Wallace es que no conocen al hombre que, en las montañas de Collserola, rodeado de jabalíes, escribe libros que, un día, tal vez encapsularemos para que otras civilizaciones comprendan lo que llegó a suceder en la literatura del siglo XXI.»

XAVI AYÉN, *La Vanguardia*

«El mundo de Fresán es vasto, complejo y único; y ha sido fragmentado en una serie de relatos y novelas que se interrelacionan entre sí. Algún día los leeremos como ciudades, países o continentes articulados y descubriremos el sentido del mapamundi. Muy probablemente las casi dos mil páginas de la trilogía sean su *summa*, su disco de grandes éxitos, su manual de instrucciones, la escala del mapa, su excesivo resumen.»

JORGE CARRIÓN, *The New York Times*

«Su trilogía es un ovni que probablemente hará historia con ecos de las mejores novelas de Thomas Pynchon y de William Gaddis.»

THIERRY CLERMONT, *Le Figaro*

«Desde hace años, Fresán viene tejiendo novelas expansivas y salvajemente originales.»

ANDERSON TEPPER, *Vanity Fair / USA*

«Fresán impone una obra vertiginosa, rica en sueños y visiones, lo que lo convierte en un escritor atípico, transgresor e ineludible.»

Citación del Prix Roger Caillois 2017

«Fresán es un maestro.»

Citación del Best Translated Book Award 2018

Rodrigo Fresán nació en Buenos Aires en 1963 y vive en Barcelona desde 1999. Es autor de los libros *Historia argentina*, *Vidas de santos*, *Trabajosmanuales*, *Esperanto*, *La velocidad de las cosas*, *Mantra* (Premio Nuevo Talento Fnac 2002), *Jardines de Kensington* (Premio Lateral de Narrativa 2004, finalista Premio Fundación José Manuel Lara), *El fondo del cielo* (Locus Magazine Favorite Speculative Fiction in Translation Novel 2018, USA) y del tríptico La Parte Contada, compuesto por *La parte inventada* (Best Translated Book Award 2018, USA), *La parte soñada* y *La parte recordada*.

El jurado de Best Translated Book Award alabó *La parte inventada* con la citación: «Fresán es un maestro». En 2017, Fresán recibió en Francia el Prix Roger Caillois a la totalidad de su obra por ser un «escritor atípico, transgresor e ineludible».

Edición en formato digital: octubre de 2019

© 2019, Rodrigo Fresán

Casanovas & Lynch Literary Agency, S. L.

© 2019, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

Diseño de portada: Daniel Fresán

Imagen de portada: © Genís Muñoz

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-397-3650-9

Composición digital: M.I. Maquetación, S.L.

www.megustaleer.com

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

megustaleer

Descubre tu próxima lectura

Apúntate y recibirás
recomendaciones de lecturas
personalizadas.

Visita:

ebooks.megustaleer.club



@megustaleerebooks



@megustaleer



@megustaleer

[*]Y suena como con otra letra, con otra tipografía.

Y suena un tanto ahogada, como entre paréntesis, luego de haber sonado inventiva y precedida por asterisco primero y después como soñada por un asterisco abrazado por paréntesis.

Una voz iniciando aquí su regreso al punto de origen marcha atrás, como si fuese un juguete roto pero al mismo tiempo indestructible.

Una voz solitaria y, ahora, nada más y solamente entre paréntesis.

Así, hasta el final, hasta que se haga el último y definitivo y tan elocuente silencio: el silencio que se hace para que puedan oírse todas esas voces que se escuchan leyéndolas. Porque si muchos dicen oír voces entonces es lógico que aquellos que escriben aseguren *leer* voces, piensa. Pensar en voces como otros *speaking in tongues* y, ah, «No pensamos en palabras sino en sombras de palabras», había pensado en luminosas palabras Vladimir Nabokov.

Y él las oye —a esas palabras en las que piensa con esa voz— con caracteres diferentes a los de costumbre y carácter distinto al habitual.

Y, claro, las oye y las piensa entre paréntesis.

La voz letrada con la que alguna vez distinguió a lo que inventaba y a lo que soñaba. Esa voz, ahora, también, diferenciando a lo que se recuerda de lo que se olvida.

La voz anfitriona como la de Rod Serling, dando la bienvenida e introduciendo en materia y combinando lo científico pero increíble con lo fantástico aunque tan verosímil.

La voz autoral del *deus ex machina* que es la voz propia pero diferente, externa y —se quiere y se necesita creer— superior.

La voz más sabia y muy de soliloquio (palabra que para él, cuando era un niño, era la del sonido con el que se fundía a la soledad con la locura).

La voz con la que el meditabundo Marco Aurelio se dijo y se sigue diciendo, escribiendo bajo la luz resbalosa de lámparas de aceite, aquello de «Muy pronto todos te habrán olvidado».

La voz de Bob Dylan. La voz para muchos inexplicable que —casi en sus primeras palabras, en 1965 — la discográfica había intentado explicar con un «Nobody Sings Dylan Like Dylan» (y a él le había parecido un gran slogan y había fantaseado, inédito, con que alguna vez dirían lo mismo acerca de lo suyo y que nadie escribía como él; y lo habían dicho, sí, pero no a modo de elogio).

La voz de algo que los estudiosos han dado en llamar «pensamiento dialogado» y que es el modo en el que se expresa el hacer memoria.

Hablar con uno mismo.

Hablar solo pero no necesariamente bien acompañado.

Hablarse como quien se ve desde afuera y arriba, durante esos segundos en los que es declarado clínicamente muerto antes de volver a entrar en el propio cuerpo.

Hablarse y verse y decirse en perspectiva, tomando distancia pero no demasiada. Hablarse de cerca y en voz baja y al propio oído.

Hablarse de adelante y hacia atrás y otra vez hacia delante.

Así, ahí, lo que va de la esquizofrenia alucinatoria al eureka epifánico; desde la repetición mnemónica al mantra karmático; desde la narración en *off* en todos esos films *noir* hasta esa voz humana que no atiende el teléfono; desde el Diabolo poseyendo y haciendo hablar en lenguas muertas hasta al perro del vecino del Hijo de Sam ladrando instrucciones precisas para esta noche; desde la orden *classified* que te lleva río arriba para matar a un militar loco al ruego inteligente y artificial que suplica no ser desconectado; desde el decisivo «¿Pasillo o ventanilla?» al intrascendente «Has sido escogido para una misión que sólo tú puedes llevar a cabo y que cambiará la

historia de la humanidad»; desde Mrs. Dalloway hasta Molly Bloom; desde la autosugestión antes de un examen médico al autointerrogatorio después de un examen oral para saber si se dio con las respuestas correctas; desde un conejo gigante llamado Harvey al que sólo algunos bendecidos pueden ver hasta a un Dios invisible y siempre furioso.

La voz de un Dios —*His Master's Voice*— aturdiendo a Adán y a Eva, a Caín, a Noé, a Abraham, con exigencias de feroz y demandante Idishe Pape. O, mejor, con su otra voz, con la que se dirigió a Elijah con —en hebreo— un *kol demamah dakah* o «el sonido de un esbelto silencio» que, piensa él, debería ser algo parecido al sonido con el que en la antigüedad se leyó por primera vez en silencio luego de siglos de hacerlo siempre con alta y viva voz.

El tipo de ensordecedor silencio, supone él, que se hace cuando nieva: los sacros cristales de hielo, todos diferentes pero pareciéndose en su capacidad para amortiguar el ruido ambiental mientras caen y caen. El sonido que se puede oír de no preocuparse por escucharlo y que sólo es audible, dicen, en esas recámaras herméticas donde nada se escucha salvo el rumor de pronto rugiente de la propia sangre corriendo por los cables del cuerpo (un silencio que acaba enloqueciendo si se permanece más de una hora allí dentro) hasta que de pronto ahí está su voz: la voz que hizo la luz, la luz que no tiene sonido pero que permite que todas las cosas del mundo hablen.

En cambio Jesús, juran, no alzaba tanto su voz. Y así acabó hablando solo en la cruz. Y Juana de Arco padeció las migrañas de cientos de ángeles parloteando y aleteando al mismo tiempo (algo así como el sonido marca Ligeti que emite el monolito en *2001: A Space Odyssey* o tal vez algo más sutil y más parecido a la repetición de la *petit phrase* de Vinteuil) y así le fue y le acabó yendo a la Doncella de Orleans y, ah, los riesgos de creerse y de convencer a los demás de que se posee una línea directa con lo divino, sí.

O tal vez, apenas, epilepsia, «la enfermedad sagrada»: Pablo en el camino a Damasco, Mahoma escribiendo el Corán, Alce Negro y sus visiones de búfalos, Dostoievski redactando la digresión del Gran Inquisidor en *Los hermanos Karamazov* contra la posibilidad de la existencia de Dios. Y hasta él mismo cantando con la voz de Huitzilopochtli o Tezoztecatl en una mecalería de México, D.F.

Sin embargo, recientes investigaciones —lo lee ahora, volando, en una de esas revistas voladoras— resultaron en novedades neuronales-fisiológicas acerca del misterio. Mente bicameral, lo han llamado. Algo así —no está seguro de haberlo comprendido, ya va por la tercera o cuarta de esas botellitas de altura— como unas fibras separando tiempo atrás hemisferios cerebrales (en el derecho, teorizan, residían los pensamientos que los mortales atribuían a los inmortales y que servían para la construcción de metáforas y revelar visiones) y que explicarían todo lo olímpico que oyeron Aquiles y Odiseo.

Todas esas voces divinas que —con el paso de los siglos y las prosas— se fueron debilitando y desapareciendo a medida que fue menguando la solidez de esas membranas cerebrales, provocando una falta de contacto con los dioses y un aumento de cariño por todos esos amigos on line a los que jamás se llega a conocer pero que, igual, son divinos y, ah, no, cree que no: a nadie se le ha ocurrido aún el diseño para un emoji que signifique «hablar solo».

O para la disminución de frecuencias auditivas haciendo cada vez más esporádico el hablar con esa forma absoluta de la soledad y de la memoria que es la de responder y preguntar a las voces de los muertos sobre los que siempre cae la silenciosa respuesta de la nieve.

Voces a no confundir con las de las primeras voces de los muertos, con los últimos sonidos de los vivos ingeniosos o de los ingenios creados por los vivos: las casi siempre apócrifas últimas palabras tan meditadas a veces durante años y apresuradamente pronunciadas, pensando que ya había llegado el final. Y —por la prisa y por adelantarse— convirtiéndose en penúltimas o

antepenúltimas palabras. Y entonces ya no quedaba otra que el obligarse a un sepulcral silencio o a pensar todo el más o menos tiempo restante en sumar próximas últimas palabras aún mejores que las que ya fueron malgastadas. Últimas palabras («He visto cosas... Tengo miedo...») de las que se alimentan esa especie de vampiros sónicos que son los escuchadores/repetidores de últimas palabras. Ahí, atentos, antes del colapso de órganos sobre órganos, de las últimas chispas eléctricas de los pensamientos, de los gases y los líquidos y la carne fundiéndose hasta desaparecer en el viento o bajo las arenas de un desierto (destino inevitable que muchos intentan demorar con la memoria eléctrica de esos blogs y cuentas en redes sociales de muertos que continúan siendo mantenidas y desarrolladas por empresas que se dedican a eso: a ser médiums, a ayudar a que los que ya no están continúen entre sus seres queridos y curiosos, tuiteando y posteando y emojiano como si se tratase de dar tres golpes para recordar que siguen estando aquí).

Preguntarles cuáles eran esas últimas palabras a las cada vez más voces de los cada vez más muertos. Muertos volando alrededor y reclamando atención y como desacomodados en los compartimentos superiores, lívido exceso de equipaje, provocando turbulencias y súbitas descompresiones en la cabina del pasado cuando se comprende, en un último segundo de conciencia, que ya no hay futuro.

La voz de últimas y trascendentes e instantáneamente marmóreas y lapidarias últimas palabras que él coleccionó en alguna de sus libretas pero en las que nunca creyó demasiado porque —en su experiencia y por conocimiento— las últimas palabras de los hombres de primera clase solían ser en verdad turísticas y poco citables y más bien casuales y muy del momento. Cosas como «¿A qué huele aquí?» o «Me duele la cabeza» o, sencillamente, «Uy».

Y lo que más y mejor desea él: conseguir para sí la voz que le hubiese gustado tener de haber logrado transformarse en un dios particular y acelerado con la colaboración de un acelerador de hadrones suizo.

Y, ah, *last but not least*, última en embarcar pero primera en salir, la voz que fue pero que nunca dejará de ser. La voz suya en el pasado: la voz de su pasado. Su voz de cuando era niño, en un teléfono, informando a un desconocido acerca de lo que sus vociferantes padres tienen pensado hacer y deshacer el día de mañana que ya fue pero que sigue ahí para siempre, en rojo, en todos los almanaques, hasta el fin de los tiempos de su tiempo, ahoritita mismito.

La voz que no es otra cosa que el modo escogido —su dicción, sus inflexiones, su tono— para contar todas esas cosas.

La voz que —en principio y finalmente— no es más que otra forma de decir *el estilo*.

La voz en la que se funden todas las voces ya habladas y que es la voz de la memoria: la voz que pregunta «¿Te acuerdas de mí?» y la misma voz, pero en otra boca, que responde con un «Claro que me acuerdo».

Índice

La parte recordada

I. Los libros, las voces, los fantasmas, las piscinas, y el tipo de cosas que sólo se cuenta a sí mismo cuando sueña que está despierto y desierto y desnudo y volando y cayendo

II. La reconstrucción de los fragmentos, la eternidad de los instantes, la maravilla de los momentos, y todo lo anterior que, al mismo tiempo, recién ahora se recuerda

A modo de comienzo de lo que sigue / Todo lo que vendrá acerca de lo que ya pasó

Marcar lo que corresponda o no

Listas de fragmentos / Fragmentos de listas

El buen recordador (cómo ser uno)

El buen lector (cómo ser uno)

Daga & Biji & Lingchi

Su hoy inexistente país de origen

Dreamachine, Tripmachine, etc.

Siete: tramas, edades, pecados, almas, etc.

(Des)Hacer historia

La Era del Ya...

... y la Era de la Espera

Collage y (des)concentración

Tener futuro (y no tenerlo)

Matteo Ricci: una introducción

Palacio tomado, llave perdida: la naturaleza de la catástrofe

Reducción de lo breve

Ampliación de lo inmenso

Padres: un alejamiento

Abuelos: una aproximación

Post-It© & Lista & *

Apuntes para una teoría del tejido de la memoria

Ah, look at all the lonely people...

Tío Hey Walrus / Un diagnóstico

Helter Skelter / Take 19

Helter Skelter / Esa noche

A solas / En público

El sueño de la invención del recuerdo, etc.

Escritorio / Tumba

Lo impresionante

Sobre la naturaleza de ciertas mutaciones: escritores jóvenes, cangrejos gigantes
y novelas atómicas

Industria nacional

Últimas voluntades

Shackleton / Nebel

Cocaína y grandes chicas

Breve historia de la peripeteia

Drácula: una transfusión

El fino arte de omitir algo

Rorschach: una interpretación

En particular

Intermedios y extermedio

Lluvia en las lágrimas

Still wishing you were here

Ada, o lo que arde

Ella, o la que olvida

Ella, o la olvidada

La muerte de la luz

Carry that weight

«The end?»

The end

The end! (aria da capo)

Climax — Acmé / Anáfora — Catáfora

(To be continued...)

III. Como cuando se inventa lo que sucederá porque ya no puede seguir inventándose

lo que sucedió y, habiendo leído el libro y lleno de estrellas, buen viaje, amigo mío

La parte inolvidable (una nota de agradecimiento)

Sobre este libro

Sobre Rodrigo Fresán

Créditos

Nota