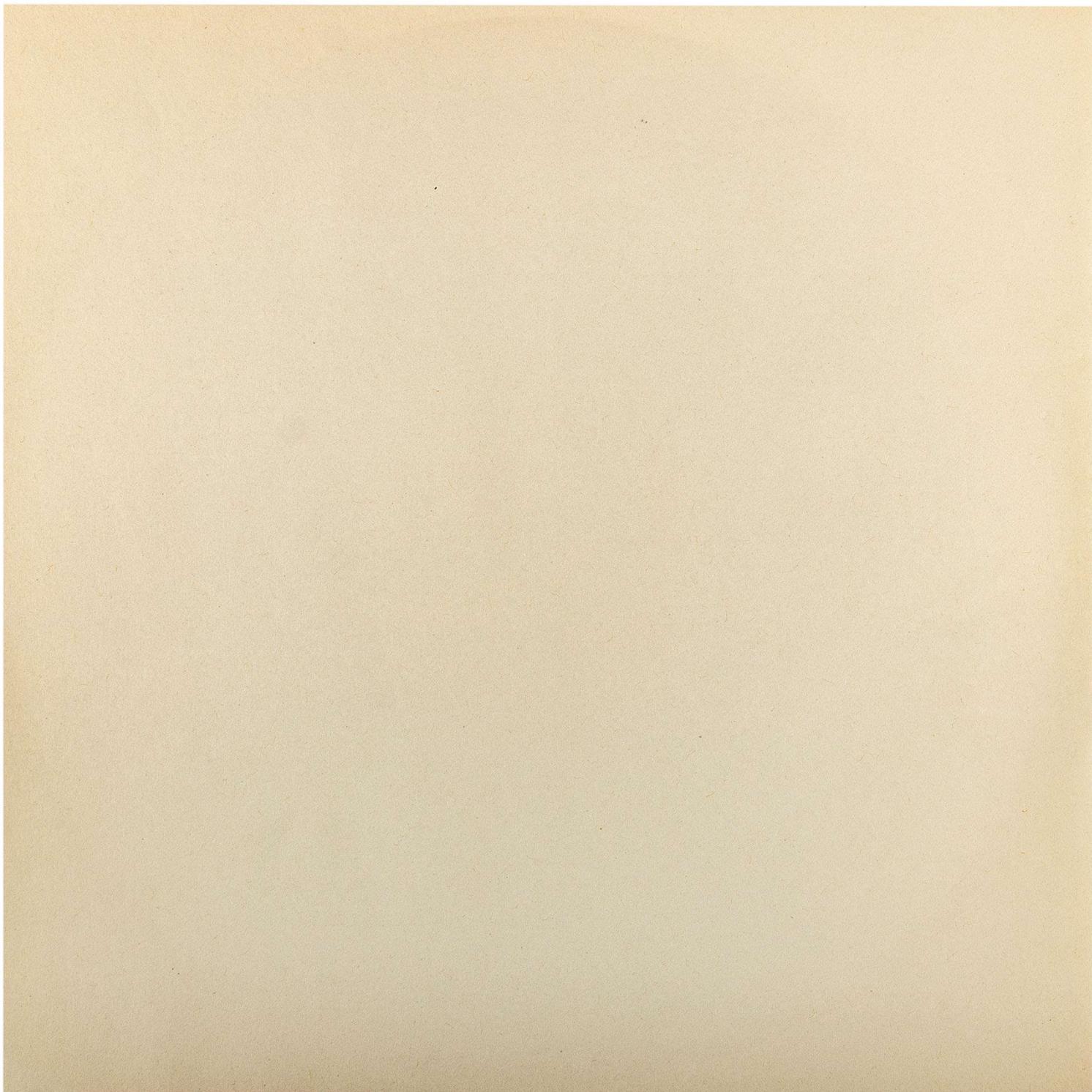


**JUAN GARCIA PONCE**

---

**VOZ VIVA DE MEXICO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**



## PRESENTACIÓN

Juan García Ponce (\*Mérida, Yucatán, 1932) habló en su *Autobiografía* (Empresas Editoriales, 1966) de su destino de escritor fraguado en la provincia —su ciudad natal, Campeche, un internado de San Luis Potosí—, en la Colonia Hipódromo de México, en sus estudios de la Facultad de Filosofía y Letras, en sus trabajos como jefe de redacción de la *Revista Universidad de México* y como director de la *Revista Mexicana de Literatura*, en productivos viajes por los Estados Unidos y Europa; pero dejó a un lado las referencias anecdóticas de su vida, para sólo historiar sus designios de creador que ha escogido apresar su verdad a través de la verdad colectiva, atreviéndose a hablar de su infancia y adolescencia con el rigor del que quiere cobrar la nostalgia que conduce al “campo sagrado de la poesía”. Es la suya una de las vocaciones más firmes y dotadas de su generación: abandonó toda posible “carrera”, toda ocupación “decente”, por la de escritor. Las pocas confesiones que desliza para quienes sepan leer entre líneas hicieron de ese texto un modelo de correspondencia entre *estilo* y *persona* (que quiere decir “máscara”). Refiere las deudas que tiene con las generaciones lúcidas precedentes —que “piensan como poetas, por eso piensan tan bien”— (Villaurrutia, Cuesta, Paz, Segovia) y sus paulatinos descubrimientos en la literatura contemporánea, de algunos de cuyos mejores representantes ha logrado establecer un culto entre quienes con él compartimos “preocupaciones y manías”. Pocos artistas trabajan con la conciencia que él tiene de su “tarea” cotidiana y con su autocrítica, y todavía menos se reconocen como productos de una tradición determinante como él, es decir, co-respondiendo a la herencia universal con tantos y tan buenos trabajos, logrados en muy pocos años. García Ponce ha sabido encontrar el distanciamiento —“ni muy cerca ni muy lejos”— del mundo y del trabajo alienador (como el personaje de Musil, Ulrich, que cifra sus cualidades en no tener ninguna utilitaria), apartamiento indispensable para darse a devorar y asimilar los conocimientos necesarios para calmar el hambre interior de investigar en el campo de la realidad, más allá de sus límites ambiguos, y poder luego mostrarla conquistada, recreada, trasmutada en creación personal.

Su teoría literaria se funda en la indisolubilidad de forma y materia, adecuada aquélla a ésta, y en la distancia crítica sólo adquirida a base del ejercicio de la ironía en todos los géneros: en la ficción narrativa, cuento y novela, en el teatro, el ensayo, la crítica, excepto la poesía o, para ser precisos, el verso. Impermeable a su-

por *Huberto Batis*

puestas innovaciones, es el escritor menos a la moda del momento en México, el más tradicional dentro de la línea del discurso lógico, aunque no lineal ni cronológico. Su *Autobiografía* precoz es una declaración de adhesión al idealismo alemán del siglo XX —contradictorio en la lucha dialéctica de un estricto positivismo con la posición existencial— (“el escritor sabe que busca y se interroga sin mayores esperanzas de alcanzar la respuesta, de encontrar ese absoluto que parece haberse alejado para siempre, suponiendo que alguna vez se poseyera”), un ejemplo de tensión quiasmática entre vida contemplativa y activa, una lección de altísima modestia (“en parte he destruido y en parte conservo muchos más intentos fallidos que los que he publicado hasta ahora pensando que serían capaces de comunicar lo que quiero”) y una revelación sobre las claves secretas de su obra.

A través de intensas búsquedas, sobre todo fuera del magro campo intelectual que lo rodea, García Ponce ha escogido un arquetipo de vida de artista —lecturas, creación, crítica, renuncia a la popularidad degradante y aun a actividades nobles y justas que fueran respuesta activa a las exigencias sociales del país— en donde las emociones no pierdan su exaltación tan rápidamente, en donde el clima sea propicio al desarrollo de una alta tensión de las operaciones del espíritu. Esto no sólo para preservar “la armonía privada en medio de la anarquía general y la alegre actividad en medio del trabajo amargo” —que es el reproche que Marcuse hace a los intelectuales no comprometidos, a quienes ve en su “buena conciencia” cómplices de una *cultura afirmativa* “tranquilizadora” de las clases insatisfechas y traicionadas—, sino con el convencimiento nietzscheano de que la cultura es “dominio del arte sobre la vida”, programa que la filosofía, la religión, la política siguen rechazando sistemáticamente, negando al trato con la belleza la atribución de un papel tan extraordinario precisamente a favor de la sociedad. Posición que de ninguna manera puede ser vista como irresponsable, tal como lo ha sugerido el crítico uruguayo Ángel Rama al hablar de los personajes de las obras de García Ponce, que “se le parecen”: intelectuales, artistas hedonistas, reticentes a enfrentar problemas ideológicos, bohemios ajenos a las obligaciones sociales, simples provocadores de los buenos burgueses; sino precisamente como una postura antisocial fundada en un nuevo orden moral, que “no consiste —ha dicho— en reflejar acciones de acuerdo con un sistema de valores establecidos, sino en buscar el posible pro-

fundo sentido moral de esas acciones a través de ellas”, orden cerrado en sí mismo con una nueva y rígida ética que bordea experiencias límite afirmando nuevos valores en contra de la falsedad de los vigentes en una sociedad desgarrada, “los unos de los otros y cada cual de sí mismo” (Adorno). Actitud que en García Ponce responde al desengaño, a la elección de lo posible por sobre lo real intolerable, una manera de “negar la realidad, de preservar el espíritu”; ya que el idealismo con el derecho que no se ha podido arrancarle, postula que el arte no tiene como deber representar *lo que es sino lo que debería ser*. El Ulrich de Musil afirma que el espíritu se mantiene puro separado de la acción (“sólo la gente que no hace mucho bien consigue dejar su bondad intacta”), pero a condición de que sea fiel a la espera de algo mejor, la utópica esperanza de alcanzar “un estado más alto de la realidad: estado maravilloso, ilimitado, increíble e inolvidable, en el que todo llegará a unirse en un sí único”. Por supuesto que el que no sigue las corrientes ni se adapta a las medidas colectivas, se encuentra “exiliado de la vida”, ahí en donde sólo es posible “matarse o escribir”, intentar la realización del ideal, su cumplimiento aquí y ahora. El espíritu posee un carácter desinteresado que lo hace ajeno a todo valor moral, pues está atento sólo al desarrollo de sí mismo, al margen del fluir de la vida. La conciencia intenta no sólo percibir el mundo, sino encerrarlo y darle sentido; ella no existe gracias a la realidad, sino al revés. Arnold ha dicho que la literatura es crítica de la vida, y en este sentido es la expansión del más íntimo estado del ser moral, entendido como sabiduría, conocimiento empírico de la realidad, que en la mediación de la obra artística viene a ser conciencia responsable ante la comunidad. El intelectual, hipertrofiado individualista, es la avanzada que pretende penetrar la cada vez más intrincada realidad, hacia la abstracción, la trascendencia, la complejidad simbólica. Hubo un tiempo en que la moral decidía el arte, luego nada tuvieron que ver una y otro, hasta que hoy hemos llegado al punto en que el arte decide la moral, porque la estética es cada vez más una ética, sobre todo a partir de que el psicoanálisis consiguió que el mal fuera reconocido como parte legítima de la persona. El idealismo no es un sentimiento sólo propio de los corrompidos —como es usual decir—, sino de los hombres fuertes de la época, como se encargó de establecerlo Mann.

De ahí que, en la obra de grandes escritores, que no vaciló en considerar sus antecedentes influyentes —Strindberg, Proust, Joyce, Hesse, Mann, Musil, Broch, Pavese, Borges...—, ilustres creadores de la expansión de la conciencia literaria del siglo XX, forjadores de una nueva sensibilidad y de una nueva moral, haya buscado García Ponce su propia temática, repitiendo sus mitos, variándolos, reencarnándolos en su experiencia, con lo que ha ido aumentando el alcance de su afán de conocimiento, sin renunciar jamás a *comprender* verdaderamente el “sentido”, sin excesivos desbordamientos irracionales —que no son, por otra parte, sino los errores indispensables a la conquista de una verdad que no es estable, que fluye, que es relativa, que es más bien un conjunto de verdades— como lo ha aprendido del “hombre sin cualidades”. La verdad de uno mismo supone el conocimiento de la de los otros, así vaya siendo aproximativa y provisional. En la persecución del sentido que ofrece la conciencia crítica de quienes han intentado sacar al mundo de su marasmo, no se arredra García Ponce de entrar temerariamente a saco en el origen de la problemática de sus maestros, antes bien, de la desesperanza frustrante, de la dificultad con que se da ese sentido —pues el ser “no por aparente está menos encubierto” (Heidegger)—, ha ido sacando recursos para ampliar su capacidad de explicarse lo inmediato en el camino hacia lo global.

Y, dándose esto fuera de una ideología social o política constituida como sistema o aceptada como superestructura, su renuncia a sumarse a alguna tiene una base firme: no trasponer al ámbito del arte falsas claves, momentáneamente apaciguadoras de la angustia fundamental asumida por todo perseguidor de absolutos, y superar con sus propios medios el mareo metafísico que provoca el contacto con la irrealidad, el nihilismo que tienta al que enfrenta con rebeldía el absurdo de la existencia.

Lévi-Strauss ha puesto en claro que el elaborador de mitos ignora su significado y, más aún, que el sentido de un mito es otro mito. Y Octavio Paz (*El nuevo jesús de Esopo*) ha agregado, a propósito de estas ideas y aplicándolas a la literatura, que una verdadera tradición artística, en lugar de ser la consabida sucesión de nombres, obras y tendencias, se convertiría en “un sistema de relaciones significativas: en un lenguaje”. Es decir que, en la obra de quien se presta a continuar siendo instrumento de ese lenguaje colectivo que es el mito, encontraríamos que no sólo el sentido primigenio se va transformando sin desaparecer, sino que cada nueva trasmutación lo cambia y lo prolonga. Por eso García Ponce afirma que “Uno no es sino que va siendo; para reconocerse tiene que volverse hacia atrás siempre, porque aunque cada nueva acción cancela o por lo menos modifica la anterior, ésta sigue viva... Escribo para saber y comunicar lo que he descubierto, para que mis equivocaciones se salven acortando el camino hacia la verdad.”

Así se ha ido dando en su obra la búsqueda de identidad estética, en acción, en continuo cambio, en acumulación enriquecedora; y de paso, borrando una vez más los límites entre el don del artista y la conciencia crítica, ha hecho del ensayo el complemento de su vocación de narrador, diciendo de otra manera (pensamiento domesticado), explicándose incluso a sí mismo lo que su literatura (pensamiento salvaje) ha empezado a decir, si miramos el conjunto de lo que puede considerarse una primera etapa de su producción, que va —dejando en la prehistoria las primerizas obras teatrales *El canto de los grillos* (UNAM, 1956), *La feria distante* (de la misma fecha, publicada por *Cuadernos del Viento* en 1966)— de sus relatos recogidos en *Imagen primera* (Universidad Veracruzana, 1963) y *La noche* (ERA, 1963), pasando por las novelas *Figura de paja* (Mortiz, 1964) y *La casa en la playa* (Mortiz, 1966), hasta la última novela, *La presencia lejana* (Uruguay, 1968), y los relatos más recientes, riquísimos de implicaciones, como *El gato* (*Revista de Bellas Artes*, 1967), que hacen sentir inminente, por la pujanza de las fuerzas que se perciben, el acceso a una épica de alta estirpe. Obra total que incurriendo una y otra vez en los mismos temas crece hacia atrás y hacia adelante: “Cada nueva obra te cierra una posibilidad de tratamiento... en ese sentido decir lo mismo es también decir algo diferente y te abre otra obra para que con ella profundices.” Cuentos como “Tajimara”, como “Imagen primera”, “Amelia”, “La noche”, se sentían, hasta *La presencia lejana* —la novela perfecta, si pensamos perfectibles *Figura de paja* y *La casa en la playa* a su luz— más logrados; pero García Ponce no se institucionalizó como cuentista, se atrevió, se entregó y logró la novela; si bien, como en los ciclos vitales, lo superado quedó en los primeros cuentos magníficamente cerrado e inmutable; es decir que en la obra completa tienen asegurada la posteridad.

Rara vez tenemos aquí la oportunidad de asistir al proceso evolutivo del saber crítico de un artista, porque no es usual que se nos den juntos el artista y el crítico —característico de las grandes figuras europeas—, y porque tampoco es frecuente entre nosotros

tener junta, para examinarla, la historia en bloque de su pensamiento. García Ponce ha reunido en densos tomos —*Cruce de caminos* (Universidad Veracruzana, 1965), *Entrada en materia* (UNAM, en prensa) y *Desconsideraciones* (Mortiz, en prensa). éste último selección de breves textos periodísticos, desahogo del espíritu crítico que no desdén temas secundarios aunque los desgaja por higiene mental en bien de los primarios— una serie de ensayos en que nos pone delante el resultado de su análisis y, entre líneas, complementadas con declaraciones a entrevistadores y con una presentación en Bellas Artes (*Los narradores ante el público*, Mortiz, 1966) ha ido conformando eclécticamente su cuerpo personal de doctrina.

A una aparentemente indiscriminada acumulación de experiencias obtenidas en la lectura y reflexión continua, opone una clara voluntad de hallar una estructura fundamental, las ideas dominantes que sean la expresión mutante de una coherente *evolución* personal que no *progreso* (Erich Kahler ha explicado el desarrollo evolutivo intelectual como una acción que trasciende al individuo, como ampliación cualitativa e intensificación circular en espiral sin fin, y el desarrollo progresivo, en cambio, como fundado en un mero perfeccionamiento cuantitativo). Toda selección de obras y autores preferidos implica una elección que se compromete en un juicio de valor y establece una jerarquía, no por informada menos operante. Los títulos —prestados de poemas de Octavio Paz— bajo los que García Ponce ha agrupado sus simpatías son reveladores: *Cruce de caminos*, “lugar del encuentro”, y *Entrada en materia*, “punto de partida para empezar a pensar, para empezar a actuar”. En estos ensayos hay repeticiones, lapsus, contradicciones, exaltados entusiasmos —lo cual no es otra cosa que el debate íntimo del ensayista que duda, se pierde, pero que recobra el hilo integrador de las cada vez más amplias y profundas circunvoluciones por las que va encarnando la herencia de los antepasados elegidos. La asimilación es simultánea a la evolución y diferenciación; la estructura va apareciendo como sostén de la invención del “sentido” total coherente en sus diferencias, y en la cadena de vínculos, sucesiones y continuidades. La aparente irregularidad sólo será debida históricamente a las colisiones entre las esferas de pensamiento de los que unos contra otros han creado la estética y el arte de nuestro tiempo: a los ya mencionados se añaden los nombres de Rilke, Von Doderer, Eliot, Akutagawa, Miller, Styron, Marcuse, el reciente Lezama Lima, pintores como Van Gogh, Klee, Chagall... Así, García Ponce ha dejado escrita la historia apasionante de su formación cultural, su aventura intelectual, en cuyo examen, en cuyos procesos digestivos —como diría Alfonso Reyes— los connacionales podrán de una manera vicaria acceder al patrimonio universal —dicho sin hipérbole, como podrán atestiguarlo las nuevas generaciones. No de otra manera sirvieron a la cultura nacional los Ateneístas, los Contemporáneos y sus sucesores en una cadena cuyas cumbres representan Paz y Tomás Segovia, todos espíritus eminentemente críticos.

Otro aspecto de la labor ensayística ha descubierto García Ponce: “Íntimamente —dice— siempre he creído que el ensayo es una forma de creación tan personal como la ficción o la poesía. Escribirlos ayuda a escribir mejor ficción, no sólo como una disciplina —aparte del placer que proporciona y el estímulo y la crítica— sino porque obliga a profundizar en los problemas de expresión del arte contemporáneo y, de una manera indirecta, sirve para aclarar los que uno tiene que enfrentar como narrador.”

Poco a poco los impulsos disparados son subordinados a las ideas príncipes, a la doctrina coherente, en inestabilidad que

constantemente se re-establece en un juicio personal indisoluble al estilo, capaz de ofrecer la propia imagen crítica del mundo. (“Más que decir, lo que quiero es averiguar.”) Y paralelamente, a más de este significado vital, se aspira a la organización e imposición de una forma estilística que García Ponce quiere ver como un producto del Ego, como un descubrir y hacerse dueño de los propios recursos expresivos, desarrollados desde el principio a partir de una imitación voluntaria de modelos; más que de temas o de formas o de maneras: de tensiones y de ritmos —como se ha encargado él mismo de afirmar una y otra vez a quienes le recuerdan maliciosamente a sus maestros. (“Ningún escritor parte de la nada. Mann declaró que siempre empezaba a escribir con un modelo en la mente. Confesar las influencias es demasiado fácil; pero no son ellas las que hacen al escritor, sino la profundidad de la búsqueda de su forma y de la verdad que quiere expresar a través de ellas.”) Los surcos abiertos por el pensar de otros —dice Merleau-Ponty— son conjuntos abiertos de significaciones disponibles que tenemos derecho a reactivar: no los volvemos a abrir repasándolos, sino continuándolos. Y llevando lo mismo hasta una especie de paradoja, Leo Spitzer ha mostrado cómo la lengua literaria está preñada en una obra de las transformaciones que le sobrevienen en otras posteriores, más bien sucesivas (ej. Rabelais-Hugo-Céline). Con esta convicción ha ido creando García Ponce su estilo, repasando una y otra vez, ahondando en la continuación, mirando desde otros ángulos sus temas, no en busca de una verdad central y coherente de suyo, sino de verdades angulares y diaspóricas, método que recuerda la tarea inacabable de la crítica. Porque la génesis del “sentido” no llega nunca a término, porque la respuesta está en la expresión sin fin, García Ponce se ha empapado de la idea del lenguaje no como un medio sino como un ser, carente de tablas de correspondencia o de traducción, ser que muestra, revelándolo él mismo, su misterio. (“Lo que quiero decir con misterio es que la literatura tiene la facultad de tomar el caos de la realidad y representarlo, recuperarlo de una manera tal que se convierte en un orden, que nos revela algo sin destruir su ambigüedad por medio de una serie de iluminaciones interiores de las que no tienen que ser conscientes los personajes de una novela sino el lector. Éste es el estilo que quiero encontrar. Por eso en mis obras no pasa nada, porque tengo la desmesurada ambición de que pase todo.”) La obra total de algunos escritores no es sino la orquestación de los mismos grandes temas profundos en “variaciones” y “fugas”.

García Ponce, en un largo y bien meditado ensayo sobre Musil —*El reino milenar* (en prensa, Uruguay)—, trabajo que no tiene precedentes de esa magnitud entre los musilianos, y que aspira a preparar el advenimiento de la traducción al español por tantos años esperada de la novela *El hombre sin cualidades*, y a suplir su ausencia informándonos de ella, ha aplicado a su análisis un método que cada vez tendrá más adeptos, al considerar no sólo las obras primeras de un autor como preludios en los que se adelantan temas y se sugiere su desarrollo posterior —lo que es usual—, sino mirando de adelante hacia atrás, de la novela a los cuentos precedentes, para hacer que éstos adquieran nuevos valores ellos mismos de manera retrospectiva.

Es aceptado unánimemente que las lenguas particulares, empíricas no son sino realizaciones parciales, confusas, de un lenguaje esencial, desde que la fenomenología explicó al lenguaje no sólo como un acompañamiento, un “vademecum” de comunicación de maneras de sentir y de pensar, sino también como el que formula

el valor intersubjetivo y el que da existencia al mundo intuido. En Mann aprendió García Ponce que "cuando el escritor ha adquirido el hábito de considerar la vida como mítica y típica, se produce una curiosa elevación de su temperamento artístico... gana un conocimiento profundo de la alta verdad representada por lo actual y un sonriente conocimiento de lo eterno, lo que siempre es y lo auténtico". El "ritmo" que se persigue es el único que puede encontrar la relación entre la forma y la imagen de la realidad que queremos que la forma haga posible —explica García Ponce cuando afirma que "el estilo se va construyendo", tal como el hombre es sólo lo que hace de sí mismo: "Buscar cómo escribir es buscar cómo vivir."

Es un leit-motiv de las declaraciones de García Ponce el equiparar la obra artística con la vida; por eso ha querido ser testigo y narrador de sus luchas interiores, desde que supo lo que debería ser su obra, y ha querido determinar su vida por su obra hasta llegar a crear "la obra que justifique la vida", así la condición de este continuo interrogarse sea precisamente la desesperanza de encontrar respuesta. Borges le hizo ver cómo la literatura detiene el tiempo al dejar un testimonio más allá de su imperio devorador, convencimiento que encontramos una y otra vez replanteado por García Ponce: "La verdad estética es la única respuesta dable al hombre." De ahí que, conminado a hablar de su vida, remita a sus libros: "Sólo en la obra del artista se encuentra la verdadera biografía", que no la autobiografía; incluso lo no realizado adquiere sentido en el estudio del desenvolvimiento del artista, incluso el silencio, del que todo escritor parte y al que desea volver una vez alcanzada su meta.

Llegado más bien tarde a las letras, sin ninguna precocidad —según confiesa—, intuyó el dolor y la dificultad del oficio, que había que aprender a dominar antes de intentar llegar a la expresión satisfactoria. Por la obra se arriesga todo, incluso la razón... ve que hace Van Gogh cuando se propone encerrar el mundo en la obra, alcanzar la forma, el único absoluto posible. Para ello nada debe dejarse que contribuya a la intensificación del poder del espíritu, único capaz de entablar el diálogo con la realidad. Espíritu, palabra desnuda, con la que nadie quiere encontrarse, a quien —como dice Musil— se desea cubrir con una sábana para que revele sus contornos. El pintor genial intentó apresar el mundo en una brizna de hierba, inconforme de limitarse a recrear la realidad. En el espacio épico, como en el ritmo vital, lo importante es describir la *duración*, encontrar en cada acción descrita su partícula de absoluto, para que el tiempo se detenga y la experiencia se abra a la revelación. En sus análisis, García Ponce descubre que "el poder secreto de la intensidad del instante no está en la continuidad, sino en la repetición sin fin; porque la realidad de la literatura sólo es real en su propio campo, en donde es intemporal, y no puede resistir su inmersión en la contingencia de lo real, y en esto es semejante a la fugaz exaltación del amor". De ahí que concluya que, si escribir es una forma de vivir, sea a la vez hacer perdurar lo vivido. Una forma de traicionar la vida es no vivir para ella (es decir una sucesión de presentes), sino para una idea que la sobrepasa. En un programa de vida que enfrenta al absurdo repudiándolo, sin esperanza pero sin resignación, en la verdadera utopía que es la antiutopía, en la fe que exige la renuncia de la fe, los conflictos que se van planteando alimentan la obra, se vive lo relativo: lo estable en lo inestable. "Lo que me atrae de la realidad es su carácter ambiguo —dice García Ponce—, su ausencia de definiciones."

Más allá de la naturaleza vista por el arte de la mimesis, a que

construye Auerbach el realismo, hay otra realidad superior, a la que "otro realismo" intenta penetrar, hacer estallar, desintegrar, liberar, trasmutar, hipostasiar en "otra realidad" rescatada de la muerte y del marchitarse, fijada en el instante eterno de la manifestación de la belleza, una de las formas de darse del ser. Por este camino, García Ponce ha encontrado las fuerzas irracionales, instintivas, que hacen crear al hombre sus propios mitos. Entes irracionales como el eros, la muerte y el arte, como los valores ante los que el sueño de explicarlos con el poder de la razón se desvanece más temprano que tarde. Siguiendo a Musil, García Ponce se le empareja en el ideal de la búsqueda de la vida correcta, plena y abundante, en donde problemas como el del amor, situación límite, no pueden separarse de la realidad, porque del conflicto con Eros depende el encuentro de la vida auténtica y feliz. Persecución que muy pronto topa también con el tema de la pureza —una de las claves secretas de esta literatura—, inocencia sólo reencontrada (no hay nadie que la conserve más allá de la infancia porque el mundo luego la contamina) en la caída, a través del pecado, aun del crimen ("ser malvado para llegar a ser bueno" —Mann); olvidada pureza que las más de las veces sólo conserva incontaminada la fidelidad al amor, el único que puede restablecer la perfección original, el paraíso en la tierra, el otro mundo, el más acá, la cara ideal de la realidad. Y por el camino místico —andado por Mann, Musil, Lowry...— se puede volver a la gran totalidad primigenia, se puede encontrar la unión con el cosmos, con el Dios que "es personal o no existe"; mística que supone la superación del carácter individual de los conflictos a que somete la lucha por llegar a ser. "Busco los elementos irracionales pero mi arte no es irracional, no celebro lo irracional sino que lo acepto como una de las claves que pueden conducirnos a la verdad sobre el hombre en el terreno de la razón." Ramón Xirau, estudiando la obra de García Ponce, ha apuntado un cierto carácter religioso-no-creyente, inducido de su búsqueda de lo particular en lo total.

Lucha, caída, dolor, sufrimiento, soledad, enfermedad, son las etapas en que el artista se va destruyendo a sí mismo, en su ensanchamiento de experiencia, con un deseo de poder desaparecer una vez creada la obra, una vez taladradas las apariencias de lo real y apresado su misterio, a condición de develarlo sin destruirlo. En las artes plásticas —a cuyo examen ha contribuido poderosamente— García Ponce descubre que el arte no reproduce lo visible, sino que *hace* visible; luego se convencerá de que sólo la literatura es capaz de hacernos dudar de lo visible, de lo aprehensible sensorial, perceptivamente, de que sólo ella es capaz de sacarnos de nuestra tranquila aceptación de la realidad. Debemos intentar derribar la muralla tras la que nos hemos afanado en esconder el poder revelador del lenguaje, para convertir sus significados podridos, desvirtuados, en utensilio del espíritu.

Entre otros, tales temas requiere la iniciación en una literatura como ésta, en la que la historia que se debería contar no se cuenta ("Tajimara"), porque sólo se empuja al lector hacia la "otra orilla", en donde comienza la revelación; literatura cuya forma busca apresar lo inapresable sin ningún apoyo que lo vuelva obvio, pues sólo desea provocar la aparición de lo irracional como fuerza de intuición que abra otras dimensiones de lo real, revelación que sólo es atributo de la forma. (La misión de la literatura —dice Mann— es "comunicar seres y acciones, expresar situaciones psíquicas". Y Musil: "crear situaciones que adapten los personajes a lo que uno quiere decir y escoger lo que uno quiere decir haciendo

resaltar los puntos nodales que sugieren el flujo de las ideas".) Revelación, además, cuyo secreto no posee el artista de antemano, pues él mismo se embarca, crédulamente confiado, en busca de la respuesta desconocida, con la esperanza de que la misma acción épica la revele —lo cual hace pensar, una vez más, en los métodos mediadores de la crítica, que se arroja al círculo vicioso del conocimiento del todo y de las partes, mutuamente explicables, sin saber cuál es el objeto de su exploración, objeto que se descubre, o no se descubre, en el camino, lo cual confiere su carácter utópico al ensayismo, "la única actitud vital que descansa en la disponibilidad del yo individual" —dice García Ponce.

El contenido evocativo de las palabras, su fricción, debe evocar la infinita gama de asociaciones y connotaciones potenciales. "Lo invisible es el relieve y profundidad de lo visible... Es preciso que lo secreto se haga público... El lector debe inducir y pensar... Con fallidas palabras logramos lúcidos pensamientos", dicen los fenomenólogos de los signos lingüísticos. García Ponce no teme la calificación de psicológica a esta búsqueda estilística, puesto que la psicología no está agotada mientras no se defina la realidad, sobre todo cuando en la tan mentada decadencia o muerte de la novela, ésta ha seguido avanzando por la vía de la conquista de nuevas esferas de conocimiento, haciendo consciente lo pre-consciente. La realidad se ha manifestado en el siglo XX como relativa, se reduce al límite a que llega nuestra capacidad perceptiva. El carácter fragmentario de la realidad, cuyo sistema —según Niels Bohr— ofrece "diferentes aspectos y efectos que parecen ser incompatibles y hasta excluyentes mutuamente en cuanto a su descripción", sólo puede captarse "considerando las características hostiles en su conjunto y teniéndolas como complementarias". Descripción que por su carácter implicará una valoración simbólica del acontecer. Con cada vez mayor precisión descriptiva, la literatura contemporánea penetra en los fenómenos y en las cosas a través de los detalles menudos, que son tratados en su sutileza como existentes por derecho propio. Los logros en símbolos van a la par fechando nuestro conocimiento. Su opacidad, su obstinada referencia a sí mismos, sus repliegues son los que han conquistado al lenguaje literario su alto poder espiritual, su universo capaz de alojar a los seres sin cambiarles de sentido. Un lenguaje que convierte en imágenes las más secretas motivaciones de la psicología profunda y que arquitectura la conciencia.

Así caracteriza García Ponce el estilo de Musil: "Integra el desarrollo mismo del pensamiento, el juego de las ideas al contexto narrativo mediante un lenguaje en que la voluntad de precisión y el rigor lógico del discurso se convierten en un don poético gracias a un tono, a una sintaxis, una modulación especial que, unidas al extraordinario empleo de las imágenes, consiguen que cada cosa, objeto, personaje, reacción psicológica, ocupen un lugar propio en el espacio, mostrándose siempre con el aura de la revelación única e inexplicable que es la verdadera esencia de la poesía." Notemos los conceptos "voluntad de precisión" y "cada cosa ocupa un lugar propio"; un lenguaje como éste debe tener otra cualidad: *verosimilitud*, esto es que sea comprobable en el campo de la experiencia sensible, que se impone a sí mismo el escritor para asegurar la autenticidad de su arte: "Si la literatura es una forma de investigación cuyos propósitos no difieren de los de la investigación científica o el pensamiento filosófico, pero cuyos fines se encuentran en la verdad revelada a través de la creación poética nacida de la acción que la sustenta, para que esa investigación sea efectiva tendrá que serlo también como arte, tendrá que generar por sí misma la capacidad de convicción de esa creación poética que es su fin último." Thomas Mann vio la obra de

Musil como un híbrido, un "audaz equilibrio entre ensayo y comedia épica", y el mismo Mann trajo a colación a Goethe: "porque todo lo perfecto en su género ha de ir más allá de su género". La intención de las largas citas, como éstas del ensayo de García Ponce sobre Musil es explicar cómo "en el dominio cerrado de la literatura, con leyes propias, construyéndose a sí misma, ésta muestra una de las imágenes posibles del destino humano que actúa sobre la realidad mostrándola". Es decir, la convicción de que la realidad sólo puede encontrarse en la literatura, en el nuevo espacio y tiempo que con su forma y orden propios crea en tanto que arte, y la demostración de que una búsqueda de lenguaje puede llegar con éxito a término.

Este es el esoterismo del estilo que García Ponce usa, que persigue una imagen simbólica de la realidad, que trata los impulsos de la "inspiración" como elementos rebeldes; porque el arte debe disciplinar a la literatura para que pueda darse en la complejidad de su interacción, en su ilimitada riqueza. Éste es el verdadero tema de su literatura, y no la anécdota: la introspección, que paralela a la trama del relato, carece de argumento y desenlace. Trabajo sordo y silencioso de búsqueda de identidad en el descubrimiento de la de los "otros", de la del mundo, de la de los personajes de la narración, de la del paisaje que habitan —siendo el escritor una tercera persona, presente y distante, que se modifica con su contacto—, encuentro de la unidad individual, única forma evidente, inmediata, incuestionablemente real, capaz de confrontación con el universo. Actitud investigadora de situaciones límite de la que sólo son capaces los escritores que desencadenan el mayor rigor contra sí mismos, garantizando "la máxima duración de la voluntad de poder" —como los ve Jünger. Nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*) que es insistencia cruel y encarnizada en el puro acontecer de los hechos, que no deben conmover, que exhibe a los objetos en su inexorable y desnuda enunciación, reprimiendo la emoción desordenadora del autor con respecto a su relato, y confinándolo a ese lugar del dios que crea a sus criaturas con libre albedrío ("mi libertad depende de la de los demás"). Preguntado por Juan Carvajal sobre su participación en la acción como narrador, García Ponce explicó que sus personajes le nacen cuando encuentra entre ellos a uno que le preste su voz y su punto de vista para llegar como autor a esa distancia crítica que es la ironía, que le permite ser mediador incluso de la manifestación del mismo narrador. "La subjetividad del escritor asume el papel de la tercera persona narradora y le da su propia voz uniendo su destino al de la narración." De esta manera se preserva la independencia del Ego con respecto al Superego creador. En este sentido, García Ponce ha hecho la experiencia de escribir incluso desde un personaje femenino (*La casa en la playa*: un plausible esfuerzo por observar esa otra cara de la mujer, ambigua, misteriosa, desde dentro, para resquebrajar su secreto).

Con neutralidad desolada, el escritor expone las situaciones sin solución, deja a sus criaturas sumidas en la desesperación del *statu quo*, en "una desgracia que no parecerá desgracia", como dice Eurípides en un verso que siempre me recuerda esta literatura opresiva que tanto tiene que ver con la tragedia, como género literario; en encrucijadas de una otra moral, que tiene en cuenta al Destino; en el respeto a un orden que voluntariamente conservan quienes en romperlo saben que no encontrarían su felicidad. Tragedia a la que no falta en el fondo una Naturaleza de ciclos inmutables, cruel, bellísima, pero implacable, como si fuera la única capaz de dar un soporte real a los hombres. Orden cerrado en donde los personajes tienen un lugar natural, en donde todos esperan

algo, nunca sabrán qué. Las reglas de ese orden es que no haya ningún cambio y se conserve una inmutabilidad inexorable. Ahí lo malo es lo bueno, el error verdad, las traiciones se convierten en extrañas fidelidades, y las distancias son cercanías como las ausencias presencias. Ahí los hombres viven en la irreducibilidad de los "otros". Es un extraño mundo, distinto al que habitamos; todo lo que se hace es inocente y se vive en estado de exaltación, en la anarquía del amor. Ángel Rama ha querido ver en esto una especie de carencia de madurez; los personajes de García Ponce, vistos por él, son adolescentes y no adultos, porque en su trato, en sus acercamientos, siempre tienen la nostalgia de la adolescencia, buscan en la infancia "la imagen del amor" —que es precisamente la definición que el personaje de *La presencia lejana* (la novela dedicada a hacer el homenaje de la amada ideal que alza su sublime figura intacta) da a la mujer, que en la última línea de la novela le pregunta qué es ella para él: "La imagen de mi amor."

Paz ha visto en la infancia y en el amor "estados propicios a la revelación de los poderes de la naturaleza"; así, recuperar la infancia es recuperar el mundo. "Todas las infancias tienen un mismo denominador —ha dicho García Ponce—, que las convierte en lugar común. Son una repetición a través de la cual se afirma el mundo y en ese carácter de repetición se encuentra su sentido mítico. En ellas todo ocurre como siempre ha ocurrido y al mismo tiempo por vez primera. Su recuerdo, visto desde la distancia de los años y el juicio crítico nos lleva a los orígenes." Al mismo tiempo que ha declarado que escribe sus novelas para "averiguar" ha dicho que "nacen de un afán de recuperar algo que se tuvo y se perdió"; de ahí el carácter nostálgico de su prosa (nostalgia: "recuerdo melancólico de algo ausente" —Diccionario).

La pasión amorosa no es sino uno de los reflejos del ansia de absoluto. La nostalgia de los amores infantiles no es sino la necesidad de recuperar el mundo pleno que no existe en el estado adulto. Esta nostalgia de plenitud, de carencia de trabas, de libertad total, es también nostalgia de belleza, la cual no es "más que la expresión de fe de que una cosa ha sido amada" (Musil). El amor intenta alcanzar el éxtasis que puede hacer bello el mundo. La belleza del arte o del mundo encuentra su origen en el poder de hacer inteligible un amor. El amor supone un ideal de mujer que relacione al espíritu con el mundo; mujer inexistente que el escritor busca a menudo en la descripción de todos sus personajes femeninos, reflejos fragmentarios de la imagen un día vista en el espejo intacto, en el que se entrevé a la mujer ante la cual será al fin dable al hombre trasladarse a otro espacio y a otro estado, la única pareja imaginable para el hombre de lo posible. El amor impone la unión física para no frustrarse y quedarse irrealizado. La exaltación del sexo es fugaz, como la del conocimiento. Como éste, empero, es capaz la sexualidad de conducir hacia un mundo interior; porque es precisamente uno de los tipos de conocimiento ajenos a la razón, una fuerza irracional (Hegel). Es, la sexualidad, una forma posible de desentrañar las relaciones del alma con la realidad; todas sus formas, exploradas incluso más allá de las grandes barreras morales, sociales, biológicas, no obstante, hacen crisis en una separación del alma y el cuerpo, porque "ésta encuentra el amor y éste cede al placer". La sexualidad convencional, la del mundo, está pervertida, se utiliza como instrumento. El espíritu, ajeno al cuerpo, quiere arriesgarse, y así como posee una extrema voluntad de pureza, de autenticidad, es crítico y sabe que la realidad del amor pleno no se da, que su existencia es "del todo irónica".

García Ponce sabe que en la solución romántica, por ejemplo, el amor sólo podrá subsistir si no se realiza en el sexo, si se condena a sí mismo a la separación y lo vive como un puro ideal prohi-

bido; pero también sabe que no es una solución que interese a los escritores románticos del siglo XX. Estos no han querido aceptar ya paraísos perdidos, ni recolectar fragmentos desperdigados en muchos cuerpos bellos, porque el platonismo es un espejismo y una utopía. La muerte romántica, la disolución en el mundo a través del erotismo está también exhausta. El rechazo de los santos, las bajas entregas criminales, las perversiones, tientan al espíritu pero no logran reconciliarlo con los instintos. Y es que el intento de mantener, de extender la experiencia erótica se frustra, porque el absoluto no puede conservarse. El último límite de la investigación, el incesto, tema que García Ponce ha explorado "como situación extrema del problema amoroso", lleva a reconocer que la realización del amor está en el amor de uno mismo en el otro, un reflejo nuestro que regresa a nosotros a su vez reflejado (la hermana es "la forma de sí mismo que uno es capaz de amar" —Musil). El espíritu sólo puede amar otro espíritu. Un amor que sea reconocimiento, encuentro del doble, del espíritu gemelo. "Entre los personajes hay uno como juego de espejos —piensa García Ponce al observar a los suyos—, y lo que uno busca en un espejo es su reflejo." Pero añade: "Uno de los problemas es, si al buscarse en el otro, uno busca al otro o se busca a sí mismo..." Con toda sinceridad y franqueza, al hablar de sus relatos incestuosos ("Imagen primera", "Tajimara"), aclara que no ha logrado que los hermanos de sus relatos realicen su amor y sean felices, y que a él le importa que se realice el amor y la felicidad en tanto que ésta es realización del ser. ¿Qué sentido podría tener todo esto? En "Tajimara" se dice claramente que "el sentido de la historia es lo de menos", ¿de cuál?, ¿de la que no se quiere contar y es la única que se cuenta? El autor sugiere en una entrevista que "la misma fidelidad al origen, a la infancia, está (en "Tajimara") en las dos historias que son la misma". Preguntado sobre el sentido de la frase del relato: "No se debe revelar la verdadera esencia de los hechos" aclaró que quiso decir que "ellos deben mostrarse por sí mismos." Lo cual es muestra del carácter intraducible de la literatura, incluso para su propio creador, porque esa frase, ambigua como pocas, dice más de lo que formula.

Más aún: ¿no es un espíritu gemelo, no es una reunión incestuosa de espíritus, el encuentro de los personajes de *La presencia lejana*? El verdadero incesto es el de los espíritus que juegan a reflejarse y, ante la imposibilidad de hacerlo, a conseguir cuerpos que los incuben, en el sentido mítico de la palabra.

Incluso la hermana irreal —dice Musil—, imaginaria, no es sino la forma juvenil, inasible de una necesidad de amor que más tarde encarna en el amor a un pájaro, a un animal, hacia la humanidad abstracta; que en otros se resuelve en soledad, y en otros más en el doble imaginario lleno de gracia fingida que atenúa la angustia mediante un entendimiento solitario.

La nostalgia del mundo infantil sólo es dable desde la madurez, y en este sentido sería un impulso hacia lo otro anterior al despertar de la sexualidad, en donde coexiste el deseo de ser el otro, intercambiarse como Calixto y Melibea. García Ponce señala el desprecio luciferino que tiene el Ulrich incestuoso de Musil por la impotencia del idealismo, al mismo tiempo que ve en lo inconcluso de *El hombre sin cualidades* la solución sin solución del problema en el mundo de lo real. "La imposibilidad de la respuesta es la imposibilidad de la novela" —dice. Pero en el mundo del arte, sobre todo en el de la mística, el amor, incluso el incestuoso, accede a su absoluto en el desinterés total, traducido en desprendimiento, en pérdida del yo, en indiferencia —estado que encuentra parangón en su propia solución a *La presencia lejana*. "Ulrich posee a su hermana en un espacio que no pertenece ni a la vida ni

a la muerte, en el que las imágenes de Dios nacen del hombre para hacer posible la unión en el espacio neutro que también habita la *poesía*, en el espacio —podemos añadir—, entre el cielo y el mar, en que se alejan en una barca los personajes de su propia novela. Terreno éste de símbolos en que nos encontramos con quiasmas como los anteriormente referidos: ni separación ni unión. La tragedia es que no pueden *ser en el otro*. “La eterna ilusión del comienzo que no llega a realización total y se expresa en una continua caída hacia el abismo.”

El mundo de las apariencias sólo puede ser transportado a una esfera metafísica, a una forma trasindividual, a una trascendencia descendente, hacia dentro, hacia un más acá interior, al espíritu. Salto mortal el que va del absurdo hacia esta trascendencia, en donde la objetividad es la más singular de las subjetividades.

García Ponce investiga las situaciones extremas, de excepción, en el adulterio, en los triángulos con elemento homosexual, en cuadrángulos interrelacionados. Si en *La presencia lejana* deja a un lado el poder desordenador de la acción fatalista, para encontrar la más pura contemplación en esa especie de estado unitivo pleno de los personajes, en *La casa en la playa* y en *Figura de paja*, las ambiciosas novelas antecedentes, cada personaje tiene del otro lo que le corresponde: es decir nada. Significativamente uno de ellos explicará: “Lo que nos gustaba es que fuera imposible.” Ahí la posesión total dista mucho del don de sí, oblativo; los amantes están solos, entre otras cosas porque no son fieles sino al pasado y porque o no han preservado intacta su fidelidad a un amor más alto, como si sucede en *La presencia lejana*, o porque ya lo han encontrado y le son infieles. En una dialéctica de las relaciones de posesión como ésta, el tiempo no debería existir, porque su acción es destructora. Nadie puede permitirse desesperarse, apartarse, si no quiere verse excluido. La desesperación es poner en duda el absurdo, la inestabilidad, único sostén del sistema. Pero hay más; un pesimismo, un fatalismo de condenados de antemano que exige una fraternidad, de ese género incestuoso espiritual que hemos apuntado, sin posible adversamiento. Sólo que el Destino, es decir el escritor, no manipula a estas criaturas, que juegan a jugar con él el juego de la exaltación. Mas éste tiene su precio: el infierno de la inestabilidad, el peligro inminente de ruptura. Orientada hacia el pasado, la pasión vive el presente temerosa de su futuridad. En el pasado está el origen de la pasión auténtica —deseo de algo desconocido, languidez cuyo objeto profundo sería la unidad cósmica, una vez aceptados como intransruptibles los límites de lo real—, pero sólo en el futuro su cumplimiento y realización. Empresa irracional ésta de vivir en el tiempo abriéndole siempre paréntesis de eternización. Sabemos que siempre las situaciones que presenta García Ponce perecerán tarde o temprano. En la vida sabemos que no duran, en el arte nos empeñamos por fijarlas como duraderas, abiertas a la posibilidad del milagro.

Como Pavese, García Ponce ha confrontado la ciudad y la provincia, la infancia y la madurez. Magníficamente escritas, abiertas y cerradas, aunque terminen en punta, sus narraciones no revelan una estructura impuesta, sino autónoma. Narrador directo, busca que los hechos conformen su obra, hechos que no sabría uno si ya eran literatura antes de su plasmación, por la naturalidad con que fluyen en ese estilo llano del género escribe-como-hablas, sujeto como ninguno a caducidad temporal pero que a él le funciona maravillosamente; estilo fresco libre de adherencias librescas o estilizantes; aparente facilidad que se desvanece cuando examinamos cómo están elaborados esos hechos, sometidos a una cruel disposición, elegidos de modo que surja la revelación. “La aparente naturalidad de mi lenguaje dista mucho de ser natural. He trabajado mucho para

lograr ese estilo que sirve a su objeto sin estorbarlo, porque al castigarlo, al emplear sólo las palabras indispensables, busco que el lenguaje como medio no se extienda sino que vaya hacia dentro.” También ha dicho García Ponce que si algo debe a Pavese es una “monotonía de la voz que es seguro refugio contra la manía de innovaciones”. En la suma de sus personajes asombra cómo no enseñan éstos los hilos ni se rebelan al drama, con la conciencia de quienes conociendo su destino —“una broma pesada y absurda” dice alguno de ellos— lo viven desesperadamente lo mejor que pueden. El personaje narrador de *Figura de paja*, por ejemplo, sigue una conducta ciega: “Nunca se pueden saber las cosas de antemano, deja que pasen y trata de encontrar luego los motivos si quieres”, que no se puede calificar de amoral sino de auténtica: “Es imposible actuar sólo cuando sabemos por qué lo estamos haciendo”, en el sentido del que busca una vida plena y abundante, en la realización del ser verdadero. Pero el escritor, con una distancia muy bien lograda, el que después de observar los hechos los dispone en su patencia para extraerles su realidad latente, se entrega con seriedad a encontrar los motivos que no interesan a los personajes, con la confesión tácita de que no los va a averiguar, porque sería tanto como pedir que se diga el porqué de lo real. El personaje dice: “El análisis no era producto del deseo de conocer realmente, sino de la necesidad de alejar la verdad, de convertir la realidad en una mera estructura vacía, desprovista de cuerpo, que debería responder a una serie de reglas fijas que lo explicaban todo, pero hacía inútil la acción.” Personaje masculino que encuentra su correlato en su amada, que se engaña conscientemente siempre, pero, por auténtica, quiere llegar a la verdad: “Conozco mejor las cosas y las acepto como son; no voy a dejar que me engañen ni voy a dejar que te engañes”, lo cual crea “la distancia del que renuncia de pronto a la mentira y regresa a la verdad objetiva”. Ésta es una presencia que no va a durar en su devenir, condicionado por los éxtasis transitorios del tiempo, si no se acepta también como ausencia. La pareja de amantes se acercará y se alejará alternativamente, en una especie de momento dialéctico de la participación erótica, en el toma y daca del conocimiento de la mutua realidad a través de las formas de intuición. Cercanía-lejanía que actúa de tal modo que, a medida que progresa la relación cognoscitiva en la intersubjetividad del comercio amoroso, los dos seres se precisan en cuanto se modifican y se modifican en cuanto se precisan, se tienen en tanto se pierden y se pierden en tanto se tienen.

Los personajes de *La presencia lejana* intentan alcanzar el amor más allá de la contemplación estática de la belleza que en cada cual va cobrando existencia, haciendo su aparición, en cuanto mutuamente uno y otro se reflejan en evanescentes y perdedizos espejismos de comunicación-posesión (“Dime —preguntó—, ¿qué soy yo para tí?” —“Eres la imagen de mi amor” —contestó). Las esencias del ser de cada cual, nunca accesibles al otro directamente sino sólo en los símbolos que apresan el contenido de sus conciencias —hermanadas por mor de su estructura común a pesar de las diferencias y aun de las oposiciones—, alcanzan su máximo de comunicación en el significativo término-comienzo de la novela, en el cual la barca que los llevará a esa “luz neutra” que hace desaparecer al mundo en la *espera* de las sombras, les permite hacerse dueños al fin de su libertad —no de otra manera entendida que como el ejercicio del poder que el ser del hombre tiene sobre su situación, para aceptarla, negarla o modificarla. Así, alejados y juntos, presentes y ausentes, acompañados y solos, prescinden de todo para acceder al estado de total disponibilidad: forma suprema de relación. Pero... “no se debe revelar la verdadera esencia de los hechos, lo cual quiere decir que ellos deben mostrarse por sí mismos”.

## TEXTOS DE

Juan García Ponce

CARA I TAJIMARA  
1897" [De *La noche*]

En su coche, camino a Tajimara, Cecilia me dijo al fin el motivo de la fiesta: Julia iba a casarse y Carlos había organizado la reunión para "despedirse de la casa". Asombrado, le pregunté quién era el novio. Dijo un nombre que no significaba nada para mí y luego me explicó que era un chileno al que podría aplicársele el aforismo de Shopenhauer sobre las mujeres: pelo largo e ideas cortas. Yo quería que me contara todo, pero con Cecilia eso era imposible; por encima de cualquier otra cosa adoraba la confusión y el misterio, y ésta era una oportunidad única. Contestó que no sabía nada, que ya los vería y me daría cuenta de lo que había pasado. Comprendí que era inútil intentar sacarle algo más y me dediqué a mirar la carretera en silencio. Estaba lloviendo y, vistos a través de los cristales empañados, los abetos sacudidos por el viento, las montañas pardas y el cielo gris y deslavado, parecían envueltos en una enorme bolsa de celofán. Antes, Cecilia y yo habíamos recorrido estos mismos veinte kilómetros innumerables veces; pero el paisaje nunca me había parecido tan melancólico como ahora. En cierto sentido, que ella manejara siempre era casi simbólico. Me había guiado hacia donde ella quería toda mi vida y cuando después de seis meses de no verla se presentó de pronto para invitarme otra vez a Tajimara, no tuve ni siquiera tiempo de pensar en lo que sentía, acepté simplemente, consciente de que jamás sabría si la quería o la odiaba. Al manejar levantaba ligeramente la cabeza y la postura acentuaba la extraordinaria gracilidad de su cuello. Con su vestido verde, sin mangas, cerrado hasta el cuello, recto y pegado al cuerpo, se veía divina. (Cuando la conocí usaba trenzas y a veces se las recogía en rodetes sobre las orejas. Todos los muchachos del barrio estábamos enamorados de ella y buscábamos continuamente pretextos para desahogar a golpes el odio que había logrado provocar entre nosotros sonriéndole cada día a uno diferente. Pero, con el tiempo, cada quien se fue por su lado. Yo dejé de verla y un día supe que se había casado. Pensé en ella un momento como algo hermoso e irreparable y no traté de averiguar nada más. Mucho después volví a encontrarla en una tarde de lluvia como ésta, mientras yo atravesaba corriendo la Reforma. Me subí a su coche y nos fuimos a tomar un café. Mis padres habían regresado a Guanajuato y yo vivía con Mario en un departa-

mento viejo, helado, apestoso y lleno hasta el tope de nuestras porquerías: libros, reproducciones, recortes de revistas, fotografías antiguas y la colección de arte indígena de Mario, que era antropólogo. No tenía un centavo y me pasaba el día traduciendo novelas policiales a cinco pesos la cuartilla, con la vaga esperanza de terminar la carrera algún día. Mientras la miraba, tratando de reconocer a la Cecilia de antes en esta nueva persona de gestos nerviosos, ojos inquietos y pelo corto, ella me contó que se había divorciado, perdiéndose en una interminable historia sobre la tontería de su marido y su incapacidad para comprender las inquietudes de ella. Cuando terminó, yo casi sin darme cuenta empecé a hablar del amor que le tenía y de cómo me hacía sufrir. Sonrió encantada y comentó: "Yo te tenía muy en cuenta; pero estaba enamorada de Guillermo y sólo podía pensar en él." Fue una verdadera revelación. Para mí Guillermo siempre había sido una más entre sus víctimas, y aunque los había sorprendido juntos muchas veces y sabía que a ella le gustaba, nunca pensé que hubiera algo especial entre ellos. Luego, Cecilia insistió en llevarme hasta mi casa. Habíamos hablado cerca de cuatro horas y al final yo no sabía quién era ni dónde estaba; el pasado se revolvía con el presente y sentía la misma emoción que diez años atrás cuando, por la noche, tiraba piedras a su ventana con la esperanza de verla un instante y, cuando salía, sólo me atrevía a decirle que necesitaba hablarle al día siguiente y me alejaba furioso conmigo mismo por no haberme atrevido a decir más. Me dejó su teléfono y al cabo de una semana nos veíamos todas las tardes. Su forma de hablar me recordaba, a veces, a la Cecilia que paseaba conmigo por el Parque México en tardes afortunadas y no me dejaba tomarle la mano. Pero entre nosotros siempre había una especie de nostalgia por la inocencia perdida. En aquella época los dos éramos vírgenes y yo soñaba con tenerla noche y día; ahora ninguno de los dos nos perdonábamos no haber sido el primero y nos castigábamos mutuamente por eso. Sentado frente a la ventana, la veía llegar y salía a recibirla a la escalera. Apenas entrábamos ella se desnudaba, se ponía la bata de Mario y me enfurecía con frases como "nos estamos destruyendo" o "no podemos seguir juntos". Representaba cada tarde un personaje distinto. A veces fingía que mi indiferencia la exasperaba y tiraba las cosas al suelo. "Me estoy dando a ti por completo, a ti, no te hagas a un lado, no lo permito." Un día rompió varias figuras de la colección de Mario y él, que estaba

harto de pasarse las tardes fuera, tomó esto como pretexto y se peleó conmigo.) Cecilia, cansada de mi silencio, se echó a reír de pronto. La conocía perfectamente y sabía que era sólo un pretexto para iniciar otra conversación, pero le pregunté de qué se reía.

—Estoy imaginando la cara de Guillermo cuando me vea entrar contigo —dijo.

—¿Va a estar allí? —pregunté, aunque sabía cuál iba a ser su respuesta.

—Sí. Por eso te traje.

Como lo esperaba. El eterno juego estúpido al que no podía dejar de prestarme, egomaniaco masoquista que había encontrado la pareja ideal. El tenue telón de la lluvia entre el campo amarillo y el cielo gris. La intimidad del coche en la carretera solitaria. Adivinando el cuerpo de Cecilia bajo la tela del vestido.

(Yo no podía pagar un departamento solo, pero no quería volver a ninguna casa de huéspedes. Al día siguiente le conté todo a Cecilia. Se echó a reír y me dijo que ella se ocuparía de encontrarme lugar. “Conozco mucha gente. Demasiada. No te preocupes.” Como siempre, tenía puesta la bata de Mario. Se la quitó y se subió al arcón de madera de debajo de la ventana. La lluvia afuera y el cielo gris con su figura recortada contra la ventana. “Llévame al cuarto, estoy helada.” Las tardes interminables en que yo trataba de hacerla gozar y el olor revuelto de nuestros cuerpos después de hablar horas enteras en la cama con las piernas entrelazadas, manchando con cenizas las sábanas. “A veces no siento nada. Es inútil. Siempre me ha pasado lo mismo. Estoy mal.” Siempre ¿con quién? Pero luego, con el sudor revuelto, me rodeaba la cintura con las piernas y yo la buscaba por dentro y después de revolverse y quejarse y suspirar se aflojaba al fin y murmuraba “gracias, gracias por esperarme”. Consiguió el estudio de Julia y Carlos, que habían alquilado ya la casa en Tajimara, pero no querían perderlo y me lo subarrendaron por una cantidad ridícula. Era sólo una estancia, con las paredes manchadas de pintura y un olor permanente a tiner y a chapopote que fue imposible quitar, y un baño destartado; pero la ventana daba a un jardín viejo y melancólico, por las mañanas los gritos de los niños llegaban hasta nosotros y al atardecer veíamos a un viejo solitario que sacaba a mear a su perro. Cecilia inventaba historias interminables acerca de él. Entonces se pasaba el día entero conmigo. Yo no me cansaba de mirarla. “Tú, tú.” “No; ya no soy ésa. No sueñes, no inventes. Todo se acaba.” Pero cuando ella hablaba así era cuando yo más quería hacerlo durar. Bajábamos la escalera con mi brazo alrededor de su cintura para comprar un pollo en la esquina y en la calle había viento, los árboles se veían tristes, el cielo estaba gris, el ruido del tráfico se perdía en el aire y la gente parecía extraña a nosotros, que después íbamos a hablar de una época muerta y a pensar por separado que, sin embargo, ya nada era igual.)

Las gotas repiqueteaban como municiones sobre el techo de lámina del coche. Cecilia siguió hablando sin mirarme, atenta al camino, limpiando de vez en cuando con la mano los cristales empañados.

—Pero no voy a regresar contigo. No íbamos a ningún lado así. Cuando eramos niños era diferente. Ahora no podía salir bien. Si nos hubiéramos casado entonces tendríamos diez hijos y seríamos felices. Pero yo le di todo lo de esa época a Guillermo y él no supo tomarlo. ¿Sabes lo que me dijo el doctor? Que los torturaba a ustedes por él y mi padre. Así me vengaba del poco caso que ellos me hacían.

(Cecilia, con el uniforme del colegio y una cinta azul en el pelo. Esperaba todas las mañanas a que ella saliera, siempre con el te-

mor de que fuera demasiado tarde y se hubiera ido ya, y luego la seguía sin atreverme a hablarle hasta que ella se volvía fingiendo sorpresa. La acompañaba hasta la puerta del colegio y me quedaba acostado enfrente, sobre el pasto, con la esperanza de verla asomarse por la ventana, pero primero sólo salían sus amigas, riéndose y empujándose mutuamente, y al final ella aparecía un instante y me hacía señas de que me fuera.)

—Y ahora ¿qué ganas con Guillermo?

—Me vengo en él directamente. Es mucho mejor.

—Tiene que haber algo más.

—Tal vez. Tal vez esté todavía enamorada de él. Quién sabe. ¿Sabes lo que me hizo el día que cumplí quince años? Nunca se lo he contado a nadie antes. Había estrenado vestido y lo estuve esperando toda la tarde, pero no llegó. Por la noche me habló por teléfono para decirme que ya no me quería y no iba a verme más. Hacia un mes que me acostaba con él. Ahora es una tontería; pero entonces... No lo podía creer. Estuve hablando con él horas enteras, tratando de convencerlo, como una idiota, diciéndole que era imposible, que todos ustedes estaban enamorados de mí y en cambio yo sólo lo quería a él. Y era verdad. Yo no sabía cómo eras tú en ese tiempo, ni tú ni nadie; sólo él. A ustedes no podía verlos.

—Veme ahora

—No. Es inútil.

Con la lluvia había oscurecido de pronto, sin que viéramos meterse al sol. El coche estaba lleno de humo. Los cristales, convertidos en espejos, devolvían la figura de Cecilia del otro lado del coche, doblándola. Los brazos delgados, de niña todavía, extendidos hacia el volante; la suave curva de la nuca, con unos cuantos rebeldes pelos castaños saliéndose del peinado. Me acerqué a ella y le acaricié el cuello

—¿Por qué no?

—No sé.

Le pasé suavemente la mano por el brazo y sentí cómo se le erizaban los vellos.

—Párate un momento.

Sin contestar ella arrimó el coche a la cuneta y paró el motor. En un momento la lluvia empañó por completo los cristales. Desde algún lado se oía correr un arroyo. Empecé a besarla. Primero, ella se dejó hacer; pero luego me apartó, se inclinó sobre el volante y apoyó la cabeza en los brazos. Le puse una mano en la rodilla y la subí por los muslos.

—¿Traes algo debajo?

—Sí —dijo ella, sin levantar la cabeza.

Subí la mano hasta el fin y la acaricié hasta que la tela se humedeció. Entonces, con la otra mano, empecé a bajarle el cierre del vestido, por la espalda. Le desabroché el sostén, la atraje hacia mí y le acaricié el pecho, apretándole el pezón con los dedos.

—No —dijo ella.

Pero bajó los brazos y se dejó sacar el vestido hasta la cintura y luego levantó las nalgas para que se lo quitara por completo. La acaricié despacio, sintiéndola estremecerse y tirar de mí para que me acercara a ella.

—Entra. Pero salte antes. No quiero que pase nada.

Pero ésta no es la historia que quiero contar. La otra, la de Julia y Carlos, significa realmente algo. Lo mío y de Cecilia es distinto y además ella no se llama Cecilia y en todo lo que he dicho hasta ahora hay algo falso, aunque los sucesos sean verdaderos. No he hablado de los proyectos que pensamos realizar, ni de la mágica complicidad, ni de cómo empezó todo en realidad, ni he logrado que ella, la Cecilia verdadera, se vea tal cual es: niña frágil, absurda, tímida y descarada, exasperante, imposible, exigente

y débil, sorprendente siempre y desesperadamente independiente, inasible, tan difícil de penetrar y tan desequilibrada, y a veces, también, tan tonta, empeñada en vivir en una edad irrecuperable y tratando siempre de cambiar el sentido de sus actos, hablando todo el tiempo sin decir nada y con una mirada que de pronto parecía abarcarlo todo, con la pasividad inagotable de la luna. La primera vez que la llevé al departamento todavía no la había besado nunca en mi vida. Hasta entonces nos citábamos en cafés o simplemente en cualquier esquina conocida, porque ella no quería que fuera a buscarla a su casa. "Ésa era otra época, no debes volver por allí." Un día me dijo que quería ver cómo vivía y yo le prometí llevarla al día siguiente. Le expliqué todo a Mario y conseguí que me dejara el departamento libre. Pasé por Cecilia a un café y ella manejó hasta la casa. Llevaba pantalones y mientras subíamos la escalera le metí la mano por la espalda, por debajo del suéter. Pero después, adentro, los dos estábamos muy turbados. Tuve que enseñarle, una por una, todas mis cosas y responder a las preguntas más absurdas acerca de ellas, como si cada una fuera el objeto más extraño e incomprensible. Cuando no hubo más que hablar sobre el departamento, Cecilia se sentó en un sillón, lejos de mí, y empezó a hablar de su matrimonio, sin dejarme intervenir para nada. Yo la escuchaba aburrido y desilusionado, distraído, sin detenerme a pensar en si lo que me decía era verdad o mentira; de todos modos, la historia era absurda. Al fin se levantó para irse y entonces me acerqué a ella y la besé. Al principio pensé que tenía los labios demasiado delgados y en cierta forma era una desilusión, pero de pronto ella me metió la lengua en la boca y se apretó contra mí y me olvidé de todo. La desnudé allí mismo, la llevé al cuarto y me desvestí mirándola, mientras ella se acariciaba. El pasado, el presente, todos los años que había vivido tranquilo, sin pensar jamás en Cecilia. Ese día terminamos al mismo tiempo y luego desnudos, en la cama, le hablé de todo lo que la había querido. "No te conocía, no me daba cuenta, hubiéramos sido felices", decía ella y yo sentía que la quería tanto como entonces; pero luego, por la noche, a solas, después de contárselo todo a Mario, pensé que había sido una tontería. Ella ya no era la misma, ni yo era el que había sido y la actual Cecilia no me interesaba. Sin embargo, siguió viniendo y me enamoré de ella o tal vez, simplemente, volví a encontrarla. Su conversación me exasperaba; pero apenas se iba empezaba a extrañarla. Me contó que desde su divorcio iba con un psicoanalista y propuso que desde el principio nos contáramos todo lo malo que pensáramos uno del otro para que nuestra relación fuera verdadera. Tuve que decirle que al principio sólo quería acostarme con ella y me contó detalladamente con quiénes y cómo se había acostado. El resultado fue que ninguno de los dos nos lo perdonamos nunca, y eso no lo confesamos. A veces hablábamos de casarnos e irnos a Puerto Vallarta o a no sé qué pueblo de la costa de Colima del que Cecilia había oído hablar. Yo enviaría por correo las traducciones y estaríamos todo el día en traje de baño sin que nada se interpusiera entre nosotros. Pero veíamos todo como algo vago y lejano, que en el fondo sabíamos que nunca se realizaría. En el estudio, Cecilia se ponía un suéter y unos pantalones viejos míos e intentaba, sin éxito, poner un poco de orden o preparar algo de comer, aunque siempre era yo el que terminaba friendo los huevos porque ella le tenía miedo al aceite hirviendo. Me llevó a su casa. Sentí una sensación extraña al reconocer los muebles de la Cecilia de antes, y conseguí que me regalara la pequeña mesa de su cuarto para tener siempre algo suyo junto a mí. Luego nos llevamos el álbum de las fotografías y nos pasamos tardes enteras repasándolo, tratando de convencernos de que el tiempo no había pasado y

éramos los mismos, aunque ella jamás quiso dejarme ninguna de sus fotos antiguas y se llevaba consigo el álbum cada vez. Pero, a pesar de la intimidad, las conversaciones interminables y los paseos por las calles, bajo la lluvia, en tardes grises y rosadas, sintiendo la ciudad, solos y realmente unidos, todavía no sé cómo es Cecilia, cuál de todas es Cecilia y sólo su figura está siempre presente. Cecilia desnuda, de pie sobre el arcón de Mario (eso ya lo dije); Cecilia con los tirantes del sostén bajados para que yo viera cómo se veía en bikini; Cecilia en el sofá, dejando que la mirara; en pantalones, con la gabardina encima; en el coche, diciéndome adiós, un breve escorzo de la mano y la sonrisa; en las fiestas, sin nada debajo del vestido, como yo se lo había pedido; discutiendo con Clara en la carretera, olvidándose de que iba manejando, después de estar con Julia y Carlos en Tajimara. (Es inútil.) Julia y Carlos son hermanos.

Cecilia había conocido a Julia en no sé qué clase de pintura (Cecilia había hecho de todo) que las dos tomaban juntas. Entonces Carlos estaba fuera de México, estudiando también. Cuando regresó, alquiló el estudio para él y para Julia y presentaron una exposición. Vendieron algunos cuadros y dos o tres críticos los elogiaron, especialmente a ella, y su padre, entusiasmado, les dio el dinero para comprar la casa en Tajimara. Se parecían mucho, aunque ella era un poco más alta que él. Cecilia y yo los ayudamos a trasladar sus cosas y luego los visitamos de vez en cuando.

(Los viajes en el coche, sentado al lado de Cecilia, por las tardes, sin pensar en nada, mirando los árboles amarillos y las flores en las lomas y luego las montañas pardas, verdes y azules diluyéndose con el fin del día.) CARA II  
14<sup>23</sup>"

La casa tenía ventanas con barrotes de hierro y un hermoso y descuidado jardín en el centro, pero llevaba años deshabitada. Los pisos estaban levantados y el techo tenía una imprevisible cantidad de goteras. Julia y Carlos pintaban en todas las habitaciones y hasta en el enorme patio del fondo entre los manzanos y las higueras. Hacía mucho frío. Por la noche prendían la chimenea y la estancia se llenaba de humo. Los visitaba mucha gente y todos terminaban borrachos, con los ojos enrojecidos por el humo y los pies helados. Conversaciones de este tipo:

—En el mundo, menos húngaro, se puede aprender todo.

—Yo pinto con música africana en el tocadiscos. A todo volumen. El ruido atrae la inspiración.

—Vamos a desnudarnos todos.

—¿Te has acostado con ella?

—Strindberg. Strindberg, no hay más. Y entre todas sus mujeres, Adele.

En el pueblo todos se reían de Julia y Carlos. Ellos nos recibían manchados de pintura de la cabeza a los pies, y se reían más que nadie, pero se vigilaban mutuamente, y sólo se quedaban tranquilos cuando los dejábamos solos otra vez. Carlos tenía que soportar el asedio de Clara y a Julia la perseguían todos; pero ellos no miraban a nadie. Ésa es la historia que quiero contar. Cecilia y yo la descubrimos durante un fin de semana. Habíamos llegado el sábado a mediodía y mientras ellos pintaban nos fuimos a la huerta. Acostados bajo los árboles, dejamos pasar la tarde. Hacía más de cinco meses que estábamos juntos y aunque yo estaba harto de la gente de Tajimara ella me arrastraba siempre hasta allí.

Clara se había hecho íntima amiga suya y no nos dejaba en paz. La recuerdo en el coche, de regreso de Tajimara, incansable, hablando sin parar, después de haber estado bebiendo toda la noche, sentada en el asiento de atrás, con los codos apoyados en el res-

paldo de nuestro asiento, mientras yo dormitaba con la cabeza apoyada en el vidrio.

—El artista tiene que ser libre. Eso es lo admirable de Julia y Carlos. No se paran ante nada. Y eso se ve en sus cuadros. A mí que no me hablen de responsabilidad ni de ninguna de esas tonterías. Vivir y expresarse; crear, eso es lo único que cuenta ¿verdad, Cecilia? Míralo. ¡Dormido! ¿Cómo lo soportas? No le importa nada. Y lo peor es que debe tener algo adentro; pero con esa indiferencia es imposible sacarle algo. Despierta, tú. Dime qué piensas del mundo, qué esperas, qué le exiges. Habla.

Y etcétera.

Aquella tarde Cecilia estaba en shorts y los niños del pueblo se asomaban todo el tiempo por encima de la barda para verla. Luego llegó Julia.

—Vengan a ver mi último cuadro.

Era una gran tela negra con una mancha roja en el centro en la que el empaste producía una obsesionante sensación de movimiento. A través de la puerta se veía a Carlos en el cuarto siguiente, absorto, manchando otra gran tela de verde. Julia se alejó unos pasos de su cuadro para mirarlo otra vez y llamó a Carlos.

—Ven a ver esto antes de que se acabe la luz.

Él se acercó y se paró a su lado.

—¿Qué tal? —preguntó ella.

—Muy hermosa —dijo él, mirando a Julia.

Y de pronto le pasó el brazo por los hombros y la besó en el cuello. Después, como si hasta entonces se diera cuenta de que Cecilia y yo estábamos allí, se apartó turbado.

(Y en cambio, el domingo, Clara se presentó con Guillermo que no tenía nada que hacer allí. Al principio, él ni siquiera se dio cuenta de quién era Cecilia y sólo la reconoció cuando se la presentaron. “Te cortaste las trenzas.” “Sí, claro”, dijo ella. Yo la miré. Estaba pálida. Cuando todos estábamos borrachos, bailó con él y dejó que la llevara al patio. Luego regresaron y ya no le habló más.

(Se puso a bailar conmigo y me dijo que era un perfecto imbécil; pero bebió más que nadie, y al final estaba tan borracha que tuve que manejar yo. Salimos todos al mismo tiempo y Guillermo intentó subirse a nuestro coche. Arranqué antes de que abriera la puerta y lo dejé con Clara. En el camino, Cecilia se puso a llorar de pronto y me pidió que parara y nos acostáramos, pero yo sabía que los otros venían atrás y no le hice caso. Entonces se quedó dormida, con la cabeza apoyada en mi hombro, tapándose con la gabardina. Poco antes de llegar a la caseta empezó a amanecer. Había neblina, pero abajo la ciudad se veía rosa y anaranjada. Frente al Panteón de Dolores estaban instalando los puestos de flores. Las calles estaban vacías y el silencio sólo era interrumpido por el paso de los primeros tranvías y el lento rodar de los carros de barrenderos. Frente al estudio, en un rincón del parque, un perro flaco revolvió un montón de basura. Los columpios colgaban inmóviles y alguien dormía sobre una banca, envuelto en periódicos. Dejé a Cecilia dormida en el coche y me fui a la farmacia de la esquina a hablar por teléfono a su casa. Contestó su madre. Le dije que Cecilia se iba a quedar en Tajimara un día más y me había encargado que le avisara. Yo no podía llamarle después y por eso... Ella estaba muy asustada, y furiosa. Me preguntó quién era, le di un nombre inventado y colgué antes de que empezara a lamentarse. Regresé al coche y traté de despertar a Cecilia, pero fue inútil; movía la cabeza y se quejaba, pero no abría los ojos. Entonces, así dormida, la saqué del coche, me puse su brazo alrededor de los

hombros, la tomé de la cintura y la subí hasta el estudio casi a rastras. Allí, la acosté en la cama, vestida, y me senté frente a la ventana, muerto de cansancio pero incapaz de dormir.

(De vez en cuando me volvía a mirarla; había vuelto a dormirse profundamente. El ceño fruncido hacía que toda su cara tuviera un aspecto malhumorado. La noche anterior yo había dormido por primera vez junto a ella y nos habíamos levantado juntos. Nos habíamos dormido abrazados, pero durante el sueño nos separamos y durante toda la noche apenas me daba cuenta, inconscientemente, estiraba el brazo buscándola. Por la mañana se había puesto mis pantalones y mis camisas y me había obligado a correr desnudo hasta el baño detrás de ella. Yo debería haberle hablado durante uno de nuestros paseos por el Parque México y deberíamos habernos casado entonces, cuando teníamos quince años, y tener ahora los diez hijos que ella decía, aunque nos hiciéramos viejos prematuramente. Entonces la necesitaba ya y entonces las cosas hubieran salido bien. A cualquier edad se puede necesitar a una persona, antes de tener experiencia, antes de tener nada y yo la quería como ahora, tal vez mejor que ahora. Cualquier cosa es mejor que una necesidad que nunca es satisfecha.

(Cerca del mediodía, ella despertó y me llamó a su lado. Me había quedado dormido en el sillón, con la cabeza apoyada en la mano izquierda. Me senté en la orilla de la cama y ella, con el pelo revuelto, despintada y con los ojos hinchados, me preguntó qué íbamos a hacer. “Nada”, contesté. “Abrazame”, dijo ella. La besé en los labios secos y me acosté a su lado. Después nos bañamos juntos y la obligué a tomar café y un huevo frito, y, más tarde, apagamos los cigarros sobre las manchas amarillas que habían dejado las yemas en los platos. Era una de esas tardes grises en las que, sin embargo, no llega a llover realmente, sino que sólo de vez en cuando caen algunas gotas gruesas y uno se queda con la sensación de que ha faltado algo o algo se ha frustrado, algo que de alguna manera nos disminuye. Le había dicho ya que había hablado con su madre, pero al anochecer se empeñó en irse. No quiso que la acompañara hasta su casa y nos despedimos junto al coche, donde la besé, apoyándola contra él. Luego me quedé allí, mirándola alejarse. Ella, antes de dar la vuelta a la esquina, sacó la mano por la ventanilla y me dijo adiós. En el estudio, las sábanas sucias y revueltas guardaban el olor de su cuerpo. Después me dijo que esa misma noche Guillermo le había hablado por teléfono y habían salido juntos.

(Empecé a esperar todas las noches frente a su casa. El sabor amargo en la boca, la rabia y el desprecio por mí mismo. Horas enteras, inacabables, convenciéndome a mí mismo: “Cinco minutos más”; y luego: “No voy a irme ahora, cuando ya no puede tardar, me quedo hasta que llegue.” Le escribí una carta: “Cecilia, es una tontería, no ha cambiado nada, no te inventes cosas, estamos muy bien, no tienes de qué vengarte ni sabes lo que estás haciendo, eso no importa y te quiero, ven, déjame hablarte.” La vergüenza de tener que esconderme detrás de cualquier cosa cuando ella llegaba con Guillermo y el odio el día que los encontré caminando, del brazo. “¿Qué haces por aquí?” “Nada... La casa de un amigo.” Mirando a Cecilia para que ella entendiera. Me fue a buscar al día siguiente, pero no subió al estudio sino que me llevó a dar una vuelta en el coche. “¿Lo quieres?” “No.” “¿Te quiere?” “Tiene que quererme.” “Es un idiota.” “¿Qué importa?” “Déjame besarte.” “¿Para qué?” Y después: “¿Ves? Es inútil. No vayas más por mi casa. No voy a salir. ¿Dónde te dejo?” Era diciembre. Los árboles sin hojas, el tráfico peor que nunca y las gentes caminando de prisa, en el viento. Le devolví el estudio a Julia y a Carlos y me fui a pasar las vacaciones con mi familia.

Ahora Cecilia no había querido decirme cómo me había encontrado. "Aquí estoy. ¿Quieres venir o no?"

Estaban arreglando la carretera frente a Tajimara y la desviación estaba llena de lodo. La lluvia era ahora un verdadero aguacero. Por las pocas calles iluminadas se veían correr ríos ocre. Frente a la casa había ya tres coches estacionados; uno de ellos era el de Guillermo. Cecilia paró el suyo detrás y se arregló el vestido. La miró mirarse en el espejo. Ella se volvió hacia mí y sonrió.

—Te quiero —dije.

—No digas tonterías. Voy a casarme con Guillermo.

—¿Para qué pasaste por mí entonces?

—Decidí venir a última hora y tú eres el único que podía acompañarme.

Intenté besarla y me apartó.

—Ahora vas a portarte bien. Él no me espera. Si te interesa saberlo, todavía no me he acostado con él.

Le había entregado el estudio al padre de Carlos y desde la última vez con Cecilia no había vuelto a Tajimara.

(¿Podría haber empezado todo el relato con esa frase? Me imagino que es imposible seguirme, pero todas las historias policíacas están perfectamente construidas y yo estoy harto de ellas. Tal vez ahora pueda volver definitivamente a Julia y Carlos.)

Al atravesar corriendo el jardín con Cecilia vi que la lluvia había borrado casi por completo el mural que Julia y Carlos pintaron juntos en la pared del fondo. En el corredor se amontonaban también varias telas semidestruidas. Entramos corriendo, sacudiéndonos el agua y todos nos recibieron a gritos. Guillermo miró a Cecilia asombrado y se la llevó aparte enseguida. No sé qué hablaron. ¿Qué importa? Bailaron toda la noche y yo, sentado, los miré pasar, admirando el cuerpo de Cecilia, envuelto en el vestido verde. El grupo había cambiado un poco. Estaba una muchacha que no conocía, sin pintar y vestida de negro; y un muchacho de no más de dieciocho años, rubio, con una pipa enorme colgando, apagada, de la boca; los dos críticos que habían facilitado la compra de la casa en Tajimara con dos mujeres desconocidas y, claro, el novio. Éste era alto, flaco, pálido y tonto. La luz amarillenta del único foco apagaba los reflejos de la chimenea y los cristales de las ven-

tanás repetían en el patio oscuro los movimientos de los invitados. Es todo. Cecilia y yo no tuvimos oportunidad de hablar de Julia y Carlos y ahora sólo recuerdo el parlamento de Carlos, borracho ya:

—Estamos aquí reunidos para celebrar la muerte de la soledad y el triunfo del amor, la alegría y la paz. Julia, ven a mi lado. Como dos gotas de agua, como una sola fuerza, y la lluvia se desprendió de la nube porque la unión era imposible y no podía ignorar al sol. Juntos haremos triunfar a la inocencia, y al final la princesa se casó, como en los cuentos, y tuvo un hijo antes del tiempo señalado por el uso y las buenas costumbres. Aunque eso no lo cuentan los cronistas, detrás de cada pecado hay un pecador que se esconde en las sombras y jamás da la cara. El padre a veces no debe conocerse. De mutuo acuerdo los pecadores ocultan su vergüenza. Todos sabemos que en cada crucifixión hay un buen ladrón y a veces éste se queda con la gloria, triunfa sobre el Hijo y el Padre y guarda a la víctima, que ya no lo es más porque el amor ilumina sus pasos. Pero no se debe revelar la verdadera esencia de los hechos.

Por mucho que yo me extendiera no podría decir más. Julia miraba a Carlos y en sus ojos había amor antiguo y odio. De pronto él descubrió su mirada y sacó a bailar a la muchacha de negro. En la alegría, nadie lo había escuchado. Por encima de la música las goteras hacían repiquetear los cubos.

Componemos todo con la imaginación y somos incapaces de vivir la realidad simplemente. Recuerdo la destartada y antigua casa en Tajimara, el estallar de los manzanos e higueras, la voluntaria confusión de los cuadros de Julia y Carlos, y el vacío de las tardes sin Cecilia. ¿Para qué hablar de todo eso? Julia se casó por la Iglesia. Fui a la boda. Vestida de novia parecía una virgen de pueblo. En el atrio, Carlos hablaba de irse a Europa. Me senté a escuchar el órgano y durante toda la ceremonia pensé en Cecilia. Al salir, la luz era deslumbrante y el sol reflejaba contra los muros amarillos el verde de los árboles. Caminé sin rumbo y sentí dentro de mí el vacío de la tarde que empezaba sin Cecilia. El sentido de la historia es lo de menos; mientras la escribía sólo tenía presente la imagen de Cecilia. Jamás podemos olvidarnos de nosotros mismos y nuestros problemas vuelven a los demás y los deforman.