

El poblado de la esperanza: imágenes del desierto como horizonte

Roberto Domínguez Cáceres

desierto, ta. (Del lat. *desertus*). 1. adj. Despoblado, solo, inhabitado. 2. adj. Dicho de una subasta, de un concurso o de un certamen: que no ha tenido adjudicatario o ganador. 3. m. Lugar despoblado. 4. m. Territorio arenoso o pedregoso, que por la falta casi total de lluvias carece de vegetación o la tiene muy escasa. **clamar en el ~.** 1. loc. verb. coloq. **predicar en desierto. predicar en desierto, o en el ~.** locs. verbs. coloqs. Intentar, infructuosamente, persuadir a quienes no están dispuestos a admitir razones o ejemplos. *Diccionario de la Academia Española de la Lengua*, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

¿QUÉ IMÁGENES SE CONSTRUYEN del desierto en la actualidad? Este trabajo propone un análisis de narradores mexicanos contemporáneos. La imagen del desierto en la literatura mexicana ha evolucionado a través del tiempo para convertirse en una referencia al rito de paso de los migrantes hacia una nueva vida, la noción del espacio infinito y mortal, una especie de moderno purgatorio.

I. INTRODUCCIÓN

Curiosamente en la novela exotista francesa e inglesa del siglo XVIII, el desierto era un sitio que se debía cruzar, arrojando para ello una suerte y miles de peligros. O bien, era un personaje espacial movedido, traicionero y lleno de misterios. Luego tendremos que las imágenes más exotistas que serán traducidas por el cine, vienen a dar el contorno indeleble de un desierto solamente norteafricano, sahariano, lleno de shieks, jeques, odaliscas, bereberes, mezquitas, mujeres y hombres de turbante con ojos enojados y divinos, encantadores de serpientes, lámparas de Aladino y alfombras mágicas, como en *El Ladrón de Bagdad*, (*The thief of Bagdad*, dir. Louis Berger, 1940),¹ haciendo de la

arena el sinónimo de la seducción y al desierto sinónimo del mundo más allá de la realidad, el paraíso de la imaginación. Un aporte más para aclararnos, Rodolfo Valentino, mexicano de origen, fue famoso por una serie de películas en las que su personaje era torero, en el clásico *Sangre y Arena*, de 1922, dirigida por Fred Niblo o *The Sheik* de 1921, de George Melford. Una actriz de origen polaco suizo y judía, (1855-1955) cambió su nombre ordinario Theodosia Burr Goodman por el exótico y retumbante del Theda Bara, acrónimo de “arab death” para apelar seductoramente a los fans del cine mudo del que fue estrella indiscutible. Su film *Cleopatra* de 1917 la lanzó a la fama. El cine idealiza esa imagen mientras en la vida real las guerras de Marruecos y Argel, Egipto y Turquía están sucediendo.

Regresemos ahora al tema del desierto, uno más mexicano, más extenso y universal, este de la novela contemporánea, de raíces finiseculares (para hablar de la pasada y cercanísima década de los ochenta y noventa), en las que hablaremos del desierto de la **certidumbre**. Ahí donde el siglo XIX pobló y fincó realidades científicas, recetas para el éxito, seguridades existenciales, proyectos de sujeto, progresos nacionales, sexualidades perfectamente auto excluyentes, en ese mismo sitio, el siglo XX trató de replantear los límites de esas zonas de interés. Descubrió nuevos horizontes en la crítica, en la manera de presentación del discurso, ahondó y justificó la Revolución y el cambio como banderas de todo movimiento, y terminó sus décadas en un discurso post-moderno, post-estructural, posterior a sí mismo.

El nuevo siglo, con su natural esperanza, ha sido por demás complejo y se va asentando como el siglo del desierto: una nueva época de descubrimientos y reescrituras que

quedarán a otra tinta, fotografiando encima de lo anterior. Como una suerte de pintura a la manera que la artista Braccha Ettinger la propone; una imagen que esconde y revela la imagen anterior, que construye desde su no definición, una especie de *mirage* o reverberar o espejismo. Una imagen que brilla a lo lejos, producto del reflejo de otra, como un sonido que no se logra absorber en la superficie que lo rebota.

Pongamos por ejemplo, el sentido de la pasión o el deseo, que aparecen definidos en las novelas que nos ocupan como términos que no son contradictorios, sino imposibles de asimilar a lo anteriormente dicho. Esta pasión y este deseo tendrán una existencia espejística, como de espejismo pues, como si fueran algo que no acaba de ser, como si no tuvieran realidad, pero que se pueden descubrir en el interior de uno mismo. Lo que se presupone percibido es apenas la proyección de un prejuicio. Eso sería su primera instancia. No se ve la cosa, sino lo que sobre ella proyectamos. La segunda instancia sería esta condición etérea, inasible, como primer estado hacia una definición/consolidación terrible: esto que me pasa, ¿es amor?, esto que he sentido ¿es pasión?, esto que deseo ¿es mi propio temor? Puede ser entonces que el espejismo derive en una falsa imagen, en una visión sin sustancia, o bien en la primera etapa de encarnación de una nueva realidad, acaso contraria a las concebibles antes.

Así, la nueva novela es un territorio que como el desierto invita a ser cruzada con el tiento de saber primero las reglas básicas para sobrevivir la experiencia de un viaje. Pero el viaje implica un descubrimiento no siempre agradable, no siempre contento, pero sin duda conmovedor.

La novelística mexicana había centrado su atención en la ciudad, en el centro, en los temas de la identidad, los desplazamientos del yo narrador. El desierto, el norte, aparece en el imaginario poético como el lugar de donde llegan los bárbaros. El tropel marcial, la barbarie, pero también como la fuente de la revolución, de la gestación de un nuevo orden, hasta tal vez dibujar un horizonte más amplio, en que el desierto está poblado de esperanzas.

En este trabajo propondremos que cuatro escritores predicán en el desierto, pues sus propuestas de sentido no han sido escuchadas por la gran mayoría, esa que parece ausente de cualquier convocatoria a la lectura. Pero también son autores que han promovido y siguen promoviendo, desde tres décadas diferentes, en tres situaciones distintas, la misma imagen del desierto en sus obras: es un espacio vacío por el que se pasa para llegar a una nueva realidad. El

desierto en estos autores es una suerte de puerta o umbral para el cambio de nociones de la realidad. Quien llega al desierto, llega al límite de una textura horizontal, está en un borde, en un inicio, en un pasaje.

Declararemos así que “desierto” se use como sinónimo de posibilidad, de espacio por ser poblado de nuevas ideas. En su acepción de vacío, lo permite. Pero el desierto de sí no lo es, es una marca plena, es un espacio lleno, ocupado. No podemos llegar a “colonizarlo” llenándolo de una serie de sentidos civilizatorios ciegos a esta aparente vacuidad, como lo hicieran los ilustres segundos pobladores de estas zonas. Desierto implica no la oportunidad de urbanizar, ni de civilizar, sino de darnos cuenta del límite en el que estamos abordando la realidad. Desierto como espacio de reflexión, fértil y fecundo espacio contemplativo, en el que es posible ver más allá.

La imagen del desierto en la novela mexicana es una aparición, exigua, temible a veces, mortal, llena del peligro que engendra todo no incivilizado. En *Simón del Desierto*², de 1965, dirigida por Luis Buñuel, se nos lleva a ese desierto que es el espacio surreal donde el desafortunado monje habrá de lograr su santidad, encaramado en una columna, asediado por propios y extraños, y argumentando contra ese demonio que era Silvia Pinal. Ese desierto es temible, es mortal, es la imagen renacentista del páramo para el castigo de las almas. Caliente o helado, el desierto es el destierro.

Un desierto no es el fin del mundo ni el solar del castigo, sino un espacio habitable y noble que tiene otras reglas de sobrevivencia. Quien diga que el desierto es mortal es porque se accidentó en él o intentó cruzarlo como occidental de la sabana, como mexicano del trópico, como tamaulipeco en Bali, es decir, sin haberlo leído antes.

Pero en la cultura propiamente entendida, el espacio es una condición de la creación. El desierto en *Mira si yo te querré*, de Luis Leantes (2006) es mortal y complejo, lleno de intrigas, de posibilidades. Espacio de tránsito de tropas argelinas, la protagonista termina comprendiendo que para sobrevivir, hay que entender al otro, por más extraño que sea. Al final de la novela, la protagonista decide quedarse en esa otra parte de sí misma que ha sido llegar al Sahara español, que le brinda todo el espacio y la esperanza que la Barcelona le escatima. Pero este desierto no es el que queremos imaginar, pues es solo escenario y no personaje.

En la novela mexicana del siglo pasado, como ha de llamarse ahora a la actualísima y vigente nómina de autores como Antonio Ortuño, Alberto Ruy Sánchez, Álvaro Enrigue, Ana Clavel, Guadalupe Nettel, estas obras son



De la serie Cartografías, III, 81 x 64 cm

oasis en la aridez univocal y autoritaria de las definiciones contundentes de sexualidad, familia, normalidad, pertinencia, canon, perversión, deseo.

Sobre ese desierto infértil, se están descubriendo nuevos desiertos que son cartografiados: aquellas zonas devastadas por la certidumbre y los prejuicios étnicos, sexuales y de identidad van siendo paulatinamente repoblados con nuevas definiciones. sólo que no se limitan a la extensión territorial definida geográficamente por clima, orografía, flora o fauna. Para estos autores, el desierto es soledad, angustia, la ausencia del otro como confortamiento; sus nociones del deseo, el amor, la marginalidad, el silencio, la distancia y el recuerdo florecen como la flor de agave, a condición de que la planta que las nutra, muera al final. Es una novelística de extremos, sin duda, que para subsistir debe cobrarle la vida a la certidumbre a la que critica.

El desierto está presente en el imaginario contemporáneo si con él vemos la alternativa de fincar en lo nuevo, en el terreno virgen y poco transitado de la deconstrucción de las definiciones tradicionales de lo femenino y lo masculino, lo erótico y lo sensual, lo histórico y lo ficcional. El desierto en este trabajo es sinónimo del espacio vacío que solicita ser fincado con nuevas ideas y visiones, acaso espejismos, de un cambio propositivo de vernos desde las orillas.

Cada novela es un desierto pues para cruzarla debemos prevenirnos, ser cautelosos de las nuevas reglas, de las condiciones azarosas que ella propone. El deseo es el territorio común de las novelas de las que se hablará en esta comunicación. El desierto está en una de ellas como margen de ganancia del espacio, la soledad, la duda, el viaje y el anhelo son como la caravana de cosas y objetos que nos ayudarán a atravesarlas.

Cada una de las novelas estudiadas, *Las Violetas son flores del deseo*, de Ana Clave; *El lenguaje de las orquídeas*, de Adriana González Mateos; *La mano del fuego*, de Alberto Ruy Sánchez y *El bosque en la ciudad*, de Héctor Manjarrez, son el pretexto de esta reflexión comparativa: en todos la constante es la soledad, la existencia ensimismada, la introspección, la dificultad de ser feliz, pero también la esperanza de que al otro lado, en la otra orilla de uno mismo, hay una posible respuesta y la necesidad de un territorio para habitarse.

El primer punto sería el desierto como el espacio vacío-deshabitado para cuestionar el prejuicio o la imaginación sobre una situación humana trascendente: tal es el caso del enamoramiento entre dos personas de edades distintas, ese umbral entre el horror, el abuso y el enamoramiento que plantea la novela de González Mateos, *El lenguaje de las orquídeas*. Otro desierto como espacio de acción para actuar, disecar y rearmar el cuerpo del deseo y el horror de su casi satisfacción es la novela de Ana Clave, *Las Violetas son flores del deseo*. Y el desierto como mar del deseo, que explora, une y devora en sus historias el tiempo del *Jamsa*, la novela que es una suerte de *mirage* de historias contadas en la plaza de una ciudad al borde del desierto. La novela de Ruy Sánchez, la única que tiene la potestad de estar en ubicada en el desierto real de una ficción sahariana y norte-mexicana, describe un desierto como un vergel de historias.

Y en el contrario del desierto, habría un bosque. *El bosque en la ciudad*, de Manjarrez, es el relato del viaje dentro de uno mismo, el viaje por la observación cotidiana y su correlato comparativo, sería el cerco de esa mancha de aparente inactividad, de esa otra vida detrás de las arenas, cuya flora y fauna nos son ajenas.

2. EL DESEO GENERA EL DESIERTO

Nadie podría cruzar una novela como *Las Violetas son las flores del deseo*, de Ana Clavel, sin morir de sed tratando de buscar un lugar común en ella, pues no existen. Todo el

universo en esa novela propone ver las cosas desde dentro, por debajo de dunas de prejuicios, sorteando temores de encontrarnos solos, de noche y bajo cero, con el más aterrador y escondido de los vicios: mirar al otro con deseo.

La idea de la fragilidad de nuestra cordura, de nuestra presencia en el mundo de los sanos, de los cuerdos y la constante alusión al paso como único estado del cuerpo, que está siendo, está creciendo, está decayendo... inaugura el discurso de esta breve e inmensa novela. "por mucho menos se muere" reza el epígrafe, ¿sobre qué está grabado? Sobre la soberana y unánime certeza de que solo se desea debidamente y sin límite aquello que no nos está dado tener.

El suplicio es siempre de quien desea, aún cuando sea la parte dolorosa previa al éxtasis, es un vacío apremiante que demanda la voluntad, la razón y su correlato son los sentidos. Por eso, el sentido del deseo es la mirada, con la que empieza ya su trágica consecuencia: mirar reaviva el tormento. La novela de Clavel entretiene la noción de una memoria como recuerdo que encubre un terrible secreto: que la violación inicia con la mirada, que mirar como desear, no tienen límite. Por ello, este deseo se irá recuperando, sin ser saciado, a través del acto hermenéutico de narrar, desde el encierro de la memoria, el hecho fundacional del terror. La mirada a la que nada se puede ocultar, es pesada y se esquivo. Sostener la mirada equivale a dotarla de un peso, el de la conciencia frente al otro, el del pudor, a vergüenza, la pena o la certeza.

De todo eso trata la novela, en la que el propio protagonista a veces no puede sostenerse la mirada y nos hace cómplices de algo terrible, que no estamos al cien por ciento seguros de haber comprendido. ¿Violó el objeto y se hizo monstruo? ¿Es el objeto el verdadero monstruo que lo viola a él?

La presencia del fetiche que resuelve la ausencia de lo deseado o la modela o la incrementa o la facilita; atraviesa la novela como un hilo guía. Por siniestro que parezca, ese hilo es el relato y al final siempre hay una redención, sea esta no la de ser salvado, sino la de haber contado una historia.

Como las imágenes "contagiosas" de Bellmer³, mitad monstruo en partes desiguales, mitad testimonio de un deseo, el objeto del deseo está apenas insinuado, la novela se compone de partes coherentes pero unidas para dar otro sentido a cada una. La novela es "una totalidad asombrosa y resplandeciente, perfecta en su calidad de carne plástica y torneada" (Clavel, p. 19). No es la cosa en sí, sino su recreación. La novela no equivale al relato del deseo, sino apenas a su copia fiel y por lo tanto intencionada y asombrosa.

Las muñecas, símbolo por demás siniestro de una infancia petrificada, como metáfora de su propia congelación en la memoria, son deconstruidas como objetos del deseo, como señas de una desviación, no solo de lo normal y visible, sino de lo concebible. Los protagonistas de la novela, un par de socios, se dedican a fabricar objetos de deseo, muñecas que hacen las veces de mujeres-niñas-púberes, que son en toda noción de cultura deseables pero (porque) son prohibidas. El deseo despierta entonces lo inconcebible, lo pervertido, pero real.

La novela salta entonces al cuestionar qué origina esa particular conciencia de sexualidad masculina heterosexual sin duda, pero que se puede extender a las demás nociones. Lo sexual es lo deseado, lo deseado es lo prohibido y su colofón es el castigo eterno. Pero no es esto el por qué o centro de tal discusión, no se trata de castigar o reprender, se trata de hacer la hermenéutica del propio deseo y descubrir que se es monstruo aunque no se sepa por qué. Atormentados desde niños por esa volición insaciable, los hombres latan en su deseo que los aflige, que los destierra de la felicidad y los condena a ese cuarto oscuro que es la memoria. La muñeca rota, la muñeca reina, la muñeca monstruo, muñeca aberración, van haciendo posible el doloroso tránsito hacia la conciencia. Tal como las imágenes de las muñecas terribles de Hans Bellmer, vemos la descomposición de la armonía y el desmontaje de las nociones tranquilizantes de "perversión", "inocencia", "deseo", "cariño", "intimidad". Un padre que no sabes si ha abusado o no de su proximidad con la hija, un lector cómplice y atado por su propia objetividad, incapaz de juzgar..., o denunciar un posible crimen, pues al menos es testigo o cómplice.

Hay desde esta novela una sutil referencia a que todo acto de lectura es en sí voyerista, unos menos afligidos que otros, los lectores nos regodeamos viendo, desnudo por dentro y por fuera, a otro sujeto que no nos puede ver. A veces ese objeto observado se convierte en espejo y entonces, se hace perverso, es decir en algo que aún lastimándonos no podemos dejar de ver, en lo que por su horror fascina, cuya prohibición es una tentación.

Términos como "lectura", "mirada", "visión", "versión", "perversión" ya no suenan tan alejados entonces. Lo deseado tiene mucho de una flor; es sexuado, atractivo, atrapa el olfato, despierta otros sentidos que acometen en la razón una imagen indeleble. Por eso,

"deseamos algo de lo que nunca nos creímos capaces; como si se tratara de un deseo dormido que de pronto destapa su aroma irrenunciable...Entonces, es ahí donde lo perverso encaja su

llave maestra y si te miras un poco en el fondo del espejo ya no te reconoces. Eres otro. ¿Cuándo dejé de ser lo que era? (Clavel, p. 25)

Otro ejemplo de definición desde el desmontaje del prejuicio en la novela es la del amor: “esa conciencia irrevocable de sabernos vulnerables y que, sin saber en realidad sus implicaciones, muchos nombran la costumbre del amor” Clavel (p. 29) acerca la mirada a esta realidad en la que el sujeto, el padre acusado por la cuñada de abuso sexual a su hija, se confiesa desconfiando de ser o no culpable. El deseo fecunda el horizonte con figuras que pueden ser aterradoras, pues son encarnaciones de las quimeras de la volición, producto de una imaginación que debemos aprender a ver. La otra cara de esta moneda es que al darse cuenta del objeto construido por el deseo, la revelación es atroz si deseamos lo prohibido, lo indecible. Así, el deseo genera el desierto al mismo tiempo. Y sólo en él, por excluyente y privado, tendrán la posibilidad de ser depositados, guardados o escondidos hasta que una indagatoria los saque de su olvido y los traiga a la luz.

“¿Cómo quien amó a su mujer de esa manera acabó así? “La nueva Violeta aun sin ojos, ensimismada por completo en su propia pureza de capullo inviolado, también me contemplaba mansa, indefensa, provocadoramente” (Clavel, p.30)

Genial imagen esta del feto que acecha el amor de los padres, que violenta su vida, que destruye la pareja y su intimidad para convertirlos y convertirse en un ser distinto. “Y es que Helena no volvió a ser la misma desde que dio a luz. Se olvidó de mí y de las Violetas” (Clavel, p. 31) encierra un reclamo fatídico. El hombre abandonado a su propia suerte de desear, de tener que desear algo que no tiene. Así, la semilla del deseo gesta la sustitución del prolegómeno que hará las veces del objeto deseado: la copia, la maqueta, la muñeca. Copia de humano, reproducción fiel del deseo *perverso del deseante*. ¿Acaso por eso en la novela las muñecas de Heller son horrendas y temibles, pues son calca de la pavorosa soledad que engendra el deseo?

El crimen, el placer y el delirio son parientes del deseo, rasgos todos humanos del lado sombrío de los sueños. Las *Violetas* son la posibilidad de consumir una violación sin consecuencias, se defiende este presunto criminal. Cerraremos por ahora, con esta cita:

“Y juraría que también muchos de los que lean estas palabras han tenido sueños viles, aunque no se atrevan a confesárselo ni a sí mismos. Entonces, ¿a santo de qué ponernos máscaras an-

géticas y fingirnos sin culpa? Claro, en una parte disimular que nada pasa (claro que nada *nos* pasa, nos atraviesa, murmura a través de nosotros, nos surca) se vuelve necesario como el aceite que permite que los engranes muevan una pesada maquinaria” (Clavel, p.36)

Pasemos ahora, como mariposa que va de flor en flor, a otra suerte de violento florecer, igualmente inquietante y artísticamente balanceado: el discurso de la novela de Adriana González Mateos, *El lenguaje de las orquídeas*, que nos acerca a la sospecha de que no entendemos nunca al otro, cuyo lenguaje de saberse nos habría permitido decirle, pedirle o rogarle un imposible perdón. Este lenguaje secreto e intuido, atrás de la sexualidad evidente de las flores de orquídea es por lo menos enervante. La posibilidad de desear que se esbozó en la anterior novela, aquí se transforma en un acto: en esta novela la protagonista confiesa y se confiesa una relación amorosa prohibida.

En este desierto de la certidumbre, sería estéril etiquetarlo de abuso sexual, de incesto, de anormal, pues al hacerlo cancelaríamos toda hermenéutica posible. El amor deviene sólo en medio de los amantes. Esta es la historia de dos amantes sin las certezas de Romeo y Julieta, sin la esperanza de Werther, pero con la fuerza de una confesión bien contada que no traiciona la historia que cuenta. Como muchas historias bíblicas, una mujer niña es usada por el hombre mayor, pero consensualmente, a la vista de la comunidad que no emite juicios, sino que ignora. Una joven púber y un hombre maduro no es una pareja dispareja en la tradición judeocristiana. Pero esta novela, tiene más de un nivel de lectura: puede ser una confesión, una denuncia, un reclamo, una memoria y una historia de amor con locura. En un largo intertexto escrito en una tipografía diferente, la narradora estalla en una confesión: nadie ha visto nada, todo es una representación, ella misma se ha representado ante una familia que no ha visto nada, que no quiere saber nada. Y sin embargo, es tan evidente como prohibido.

El incesto, definido en esta parte, es la causa de la anormalidad pero también el vehículo para ocultar algo aún más importante que su existencia: sus indelebles consecuencias, no en el pasado, sino hoy aquí.

“¿Qué me ha dado el incesto? Podría enumerar fácilmente las cosas que me ha quitado; ante todo, el sentimiento de ser normal. Esta historia es mi reducto. Cada vez que la normalidad ha presentado su amenaza con cierto grado de seriedad, un pequeño hábito de esta historia se ha levantado para sacudirme. Gracias a ella he podido escapar. El incesto es una sombra que cobija a sus agraciados con esa certeza: nadie es como yo” (González, p. 24)

Prodigio de sencillez y contundencia, el discurso de la novela va abriendo el desierto de la certidumbre. Porque no se queda en la denuncia, es una autoexploración del inconsciente aún más terrible:

“Yo tenía trece años: sabía lo que estaba haciendo. Puedo alegar muchas cosas, pero no ignorancia. Tenía edad suficiente: cuando el hermano de mi mamá me buscaba bajo mi falda sabía que estaba haciendo algo prohibido. Esa certeza agregaba delicia porque bajo mi expresión virginal yo detestaba el orden y había decidido sacudirlo” (González, p.24)

La frase “soy la amante de mi tío” habría derribado escuelas, iglesias, palacios de gobierno, las constituciones, tanto como esta confesión destruye el sujeto femenino de la inocencia a los trece y agranda el de una mujer, no una niña, más o menos consciente, como todo enamorado, de que el placer es rebelde, y que no hay consecuencias pensables cuando la pasión tiene lugar en el cuerpo. El sujeto aquí no es la mujer abusada, sino la enamorada que reclama el silencio y el abandono. La novela da un salto más allá de la denuncia que la habría dejado del lado de una acusación para hacerse un retrato verbal de la incertidumbre, del miedo, de la soledad, de la vida en una palabra.

La protagonista es también mujer, persona, mente y memoria. No podemos dejarla inmóvil como acusatoria ni al tío como criminal, la justicia puede ser servida pero no la conciencia. El relato no solo denuncia, sino que además configura un nuevo sujeto: la persona en la memoria de su propia transformación que se atreve a comunicar, a hablar, a abrirse sin por ello ser más vulnerable. Y así, lo que se promete no es la paz mental, sino una seguridad, el cobijo de haberlo dicho todo. Hacerla víctima es reprobarla, oírle es darle libertad y sentido a esa experiencia largamente guardada en el cuarto oscuro del deseo.

El inmenso desierto de creerse único y aislado, de ser la primera persona a la que esta desgracia acontece nos debe avisar que nuestra conciencia no puede estar tranquila.

Peor que el victimario, la madre, la familia, el disimulo, el recato, el pudor, la decencia son las causas de esta situación en que la protagonista confiesa, en su intento de rehacerse, que estuvo enamorada de algo/alguien que no existió jamás.

Más que denuncia, la novela entonces es una forma de concienciación sobre uno mismo. Una especulación felizmente incompleta culmina con un sutil ¿Y tú, dime cuál es tu historia?

¿Estará Adriana González Mateos predicando en el desierto? ¿Hará eco su voz en uno de nosotros? La novela desertifica el vergel de nuestras certidumbres y es compleja de cruzar. La sed, la inquietud, nos cala en los hombros y no hay sombrero que nos tape del resplandor que ciega como una verdad: es amor y fue incesto solo si ignoramos el consentimiento, si no tenemos el techo de la ley para tratar de protegernos. La ley, las acusaciones, las nociones del mal y el crimen son acaso arenas movedizas que no nos aseguran nada. El desierto se ha puesto delante nuestro para construir con él una noción más real de qué somos y cómo deseamos. No sobreviviremos con nociones binarias opuestas bien-mal, pecado-virtud, amor-odio. Simplemente, los seres humanos no somos así. No somos, estamos siendo.

Ambas narrativas se enlazan por el placer, la constitución del deseo, la consecuencia del silencio y en las dos encontramos una redención a través del relato, única construcción del sujeto pleno, más maduro. Hombre contra deseo, mujer contra deseo. No podremos abandonar estos planeamientos en el árido desierto de nuestra clasemedianía, con acusar nada cambia si en ello no hay una reflexión. ¿Prohibiremos la imaginación y el deseo? ¿Erradicaremos las voluntades de los sentidos? No hay respuesta, solo la presencia inquietante, terrible, de un acecho que está dentro de nuestra misma tienda de campaña. No dormimos con el enemigo, lo tenemos dentro.

El único desierto es no decir algo, es el silencio cómplice. Por ello digo que en estas dos novelas, se ha logrado hacer retroceder unos metros esta aridez de la certidumbre, la duda, la incomodidad, el preámbulo de una denuncia, de una conmiseración anuncian una semilla que ha caído en buen suelo.

El colofón sería entonces que quien desea, está solo con su deseo y es únicamente a través de él. La memoria, el periodo de reconstrucción y la hermenéutica del deseo serán una posible salida.

3. EL DESIERTO Y LA MEMORIA

De las novelas estudiadas, la única que está escenificada y colocada en el plano espacial desértico “convencional” es *La mano del fuego*, de Alberto Ruy Sánchez, composición narrativa polifónica, entramada de historias concéntricas y complicadas a veces; la expresión prosística elevada a arabesco manipulador de conciencias e imágenes. Esta novela se aleja de la trilogía de Mogador, solo para dejarla ver mejor. Considerada en sí como una *Jamsa*, esta secuencia

de entremanos, juegos, dibujos, figuras y postales compone una larga narración que nos mece lentamente.

Mientras Adriana González Mateos y Ana Clavel narran directamente hacia la historia, certeras y quirúrgicas, sus incisiones en el cuerpo de la conciencia van directo al punto. Parecen decir: aquí está el agente extraño, véanlo y saquémoslo ahora mismo, parecen anunciar. La belleza de tal precisión es mágica, asombra como el relámpago y ciego como su luz. Es la escritura con la respuesta del lector en mente: te digo rápido, claro y bien para que me contestes; apelan, interpelan a decir: ¿y ahora que lo sabes, qué me dices? En cambio, las narrativas de Ruy Sánchez y de Manjarrez, son decididamente lentas, curvantes, intrincadas, como un interminable diseño ornamental que rodea, de vuelta, girando sobre sí. Ojalá se pudiera decir que las mujeres narradoras van al grano, lo siembran en la memoria y se alejan, y los narradores hombres cuentan la historia del surco y se vanaglorian del fruto que han cosechado. Mi punto es simple: con las primeras dos novelas, hay una semilla de acción. En las dos siguientes, hay un fruto delicioso, pero finito e irrepetible. Son el placer de comer bien y saborear, mientras las primeras son la certeza de comer para ponerse luego a trabajar. Los narradores de hombres ven el mundo desde sí mismos, las mujeres parecen permitir verlo a través de ellas.

La novela erótica, entrando en materia de Ruy Sánchez, ha sido el sentido de su búsqueda, inagotable de sí, de dar voz a los sentidos, de dar cuerpo al relato de las sensaciones librando las convenciones de la pornografía “ready to wear”, masificada y literalmente virtual, en uno de los desiertos más extendidos en el mundo: el de la homogeneización del acceso, imaginario y comercial de lo sexual, como negocio por una parte, y el de la percepción de que toda sensualización pasa por una censura por demás torpe. Por ello, es labor del novelista en el ejercicio de la reinención, colocarse en un concierto de versiones sobre qué es o no lo erótico. Tal discusión se realiza a través de un personaje narrador, que es el secreto del *Jamsa*, es decir de este tipo de composición.

El desierto como escenario de una aventura en la que un alfarero hace una promesa a una enamorada, al tiempo que un editor va desvelando su propia historia erótica, entretejida con las anécdotas de una familia árabemexicana en el norte del país, Álamos, Esauira o Mogador, el Mediterráneo o el Mar de Cortés, el relato va complicándose al mismo tiempo que se transforma. Un dibujo narrativo es una metáfora corporal, una descripción sensorial se

hace oxímoron, la cinestesia abunda como recurso para conjuntar los opuestos: el deseo y el amor, el desierto y el aire, y sobre todo, la devoción por sentir y escribir de ese sentido. La mano del fuego alude a la necesidad de verificación sensorial del poder de la imaginación, pero termina cuestionado la competencia imaginativa del lector para auto-imaginarse en la historia, como lo dicta el postulado central de la *Jamsa*, cuya Ley abre la novela.

El correlato es un hallazgo: la mano como señal, símbolo descompuesto en cada uno de sus índices; los dedos funcionan como marcas de un tacto de esa mano narrativa, que danza con y encima del fuego. Hay una referencia entre el poder de la mano, el poder del fuego, el nombre de cada dedo, su uso e historia, con los nombres del fuego. Luego mano y fuego son lo mismo: instrumentos sagrados para ver y oír, gustar y oler el tacto. Es así el tacto el principio de esta épica del tacto, como la propia novela lo dice, que nos interesa.

“Se llama Mano de Fatma o Jamsa. En árabe Jamsa significa cinco. Los cinco dedos de la mano de Fatma, la hija del profeta, protectora simbólica de los fieles. Pero también de los que dudan. Ella no juzga. Protege sin distinción. Jamsa es cifra clave del Islam. Son cinco las veces que el almuecín canta el llamado a la oración desde su altísima torre esbelta, mu minarete o alminar. Cinco las claves del misterio que sólo Alá conoce (Corán, VI-59). Cinco los pilares de la Sabiduría. Cinco los motivos de ablución. (...) El cinco es un fetiche. Y es cifra en el doble sentido de número y de código secreto. Acumula significados: protección divina, símbolo de armonía, síntesis de los elementos del universo. Cada dedo es agua o tierra o aire o fuego y el quinto es la nada que los une. La nada que a la vez es todo. La quintaesencia.” (Ruy Sánchez, p.19)

Esta cita ejemplifica el lenguaje de la novela y sus alcances: la introducción a un universo completamente nuevo para el lector. La cultura islámica, el sentido del universo desde sus signos, la lectura del mundo desde el cuerpo y los sentidos, las complicaciones y raigambres de cada cosa en la superficie, conectada secretamente con una tradición que nos supera, al mismo tiempo que nos invita a entrar, todos llevados por la mano del relato. Pero más que las diferencias, el deseo unirá los opuestos y les permitirá una expresión inaudita.

Una imagen afortunada, la de llevar de la mano en este caso más adecuada que la noción griega del hilo del relato, por hilo conductor, ruta, seña, puente y cordón umbilical, esta novela no tiene nada de línea o de hilo, sino de complejo tapete, árabe o persa, como quieran, pero hecho de hebras de historias que se van adelante y atrás, que

recomienzan en cada nuevo episodio. Casi, como en un acercamiento extremo a un tapete, veríamos el hilo no como individuo, sino como el todo en sí. Pero, en una versión más original, el objeto que se fabrica no es un tapete sino una vasija de barro, que cocida, contendrá alguna esencia. Estarán en su barro mezcladas las cenizas de dos amantes que así le hicieron prometer al alfarero que cumpliría su encargo.

Nada hay siniestro en esta novela a pleno sol pues en los desiertos que son los lugares más propicios, según la novela, para entender la inmensidad de la pasión humana hay una luz que es la luz del deseo. No hay lugares comunes como “sol abrasador” o “inmensidad del desierto”, sino un relato vivo de las zonas que los sentidos revelan y esconden simultáneamente. Es la memoria y el deseo, esos mismos talismanes que dijera Carlos Fuentes en su *Valiente Mundo Nuevo*, aparecen como síntomas de una necesidad de contar la experiencia para poder luego vivirla. Relatar en el *Jamsa* es poder estar ahí otra vez. Cito: “Cuando veo, escucho o siento que el deseo relampaguea en mí o a mi alrededor, me pongo a escribir. Soy su cronista amaestrado.” (Ruy Sánchez, p. 49)

La novela es entonces una crónica del deseo y una épica del tacto al mismo tiempo que la *Jamsa* se realiza en dos sentidos, de ida y de vuelta, el narrador protagonista de una secuencia en la novela, Ignacio Labrador Zaydún, será poco a poco más su abuelo, su propia carne y anhelos. La madre, su origen en los sentidos, la infancia del abuelo, su contemporánea batalla contra la soledad urde este complejo tejido.

¿Y el desierto? Es uno de los más venturosos aspectos de esta novela, y por ser el asunto de esta comunicación, pondremos énfasis en el desierto como el espacio de los límites relativos. La arena es el suelo movedizo, huidizo, es el todo que se descompone en sus milésimas partículas, suelo que se ve, se mueve, se pisa, pero nunca se retiene... la imagen es así del tiempo y del deseo. El desierto como el deseo parece asible pero no lo es. Remontan y cambian con la veleidad del viento, la luz y el agua. “en al aparente nada del desierto había una vida inmensamente variada, visible para quien supiera descubrirla” (Ruy Sánchez, p. 97).

Citamos ahora el momento en que la memoria y el desierto hacen una conexión imposible:

“Hace ya algunos años que me es imposible pensar en los caprichos y misterios de la memoria sin que me venga a la mente una nítida imagen desierto” Porque fue en un oasis del Sahara, poco antes de cumplir veintidós años, que regresaron a mi mente de

golpe los recuerdos más lejanos que tengo ahora, que por cierto eran de otro desierto, en el norte de México, donde viví entre mis tres y mis cuatro años de edad. Y yo ni siquiera sospechaba su olvido. Tal vez por eso recuperarlos fue una violenta sorpresa que no ha dejado de inquietarme. Y una parte de aquel escalofrío de la memoria recorre todo lo que desde entonces he escrito. Porque el puente de arena que unió de golpe esos dos desiertos se convirtió en el territorio imaginario donde lo más concreto y sensorial que tengo, mi cuerpo, está seguro de tocar lo invisible: crece en el deseo. El desierto se convirtió en mi entrada al laberinto de la memoria pero también al ámbito de los misterios del cuerpo enamorado” (Ruy Sánchez, p.89)

Quisiéramos dejar hasta aquí el comentario, con la imagen del desierto como la fuente del imaginario y la transposición del cuerpo como un recorrido en todos sus sentidos y el espacio se une ya en una armonía que sólo la escritura es capaz de revivir.

4. EL BOSQUE DE LA MEMORIA

Si la novela erótica es un género en que las definiciones son complejas y nunca hacen justicia ni al efecto ni al sentido, en la narrativa de Héctor Manjarrez, *El bosque en la ciudad*, tendremos otro caso de escritura novelesca, diario, memoria, recreación, viaje interior difícil de definir o de clasificar. Plurivocal será el mejor adjetivo: muchas voces en distintos tonos nacen o arborecen mejor dicho, desde la aparente sencillez de lo cotidiano.

La memoria es un bosque, como dirá la afortunada imagen del novelista que nos ocupa, pero es una memoria que no puede ser confiada a un solo estímulo. ¿Por dónde iniciar el recorrido de aquello que no se sabe su extensión? El diario está compuesto de noventa entradas, a lo largo de varios años, en los que el escritor lleva a cabo el ejercicio de escribir lo que recuerda de sus caminatas por el bosque.

Como lo hiciera el narrador de las aventuras sin Zaydún, nuestro narrador, el autor de las notas, nos explica el sentido de su narrar:

“Como proyecto, *El bosque en la ciudad* siempre tuvo cuatro propósitos conscientes: 1] incitarme a ejercitar el cuerpo de manera lo más regular posible en el Bosque de Zacayucan, mejor conocido como Bosque de Tlalpan, antaño apelado Bosque del Pedregal; 2] obligarme, con la meta de ejercitar la mano, a escribir notas durante la visita al bosque y, sobre todo, a transcribir las a una libreta, de forma coherente, en los minutos u horas inmediatamente posteriores a dicha visita, siempre de un solo tirón; 3] por ningún motivo releerlas, y 4] finalmente, abordar el amplio tema de la Naturaleza como telón de fondo para suscitar anotaciones espontáneas que el cuento o el ensayo

encorsetarían demasiado rápidamente. Una pluma libre, con todo lo que implica.” (Manjarrez, p.227)

¿Será confiable esta declaración? Si fuese una novela, sería un texto autoconsciente de ser escrito. Nos parece entonces confiable pues no aduce que sean los únicos propósitos ni los condiciona a ser lo logrado tras el ejercicio de escribir. Creemos más bien que son confiables porque no se busca con esta aclaración descartar otras posibilidades, sino como dice la última parte, hay un anhelo de dejar las ideas lo más frescas posibles en el texto. Y creemos que el novelista metido a cronista es un extraordinario visor de la realidad, testigo de sus efervescencias y sus inequidades. Es pues confiable en tanto es una puesta en claro del escritor frente a su actividad.

“los defeños del sur tendemos a ser de estilo y catadura clase media estándar. Sin los rasgos extraños y a la moda de los habitantes de la Condesa, o el aspecto de chilango popular de los afincados en el Centro, por ejemplo” (Manjarrez, p.16)

Los urbanitas tienen rasgos peculiares, que se van dando como señas de identidad en la literatura de la ciudad. Los estereotipos aquí son como los dardos que se ponen en un mapa para localizar las zonas, pero no para limitarlas. Nociones como humilde, clase media, clase media alta, son apenas las repeticiones de un lenguaje que se considera comúnmente aceptado, pero en voz de Manjarrez tiene otro todo, el de ser revelador de nuestra condición siempre separatista, siempre tratando de encontrar el lugar, ése que hay que darse de vez en cuando.

La voz narrativa es clarísima en sus definiciones y nos propone un sentido más crítico de la realidad. Cómo verla desde un punto de vista, qué hacer con ese punto de vista, cómo revertir el sentido para encontrar una respuesta en lo que se ve y se vive de esta ciudad: en la ciudad, es decir teniéndola como experiencia.

El texto, que no es un diario, que no es una novela, que no es un ensayo, que no es testimonio pero que podría ser todo y más, extiende un discurso en el que se explica la condición urbanita de los mexicanos que por aquí vivimos. El narrador no es omnisciente, porque ningún corredor que escribe lo es, sino que ve el bosque a vista a veces de hormiga, otras de ardilla, otras de chupamirto, otras de caracol, otras como perro, como corredor, como adulto mayor, como ser humano en el tiempo. Y esa es la primera postura que esta narración plantea: el horizonte es el individuo y lo que su memoria le permita alcanzar a ver.

No vemos más allá de nosotros mismos, parece consignar Manjarrez en esta puesta en claro con la escritura. Antes del escritor y reconocido novelista, hay un cuerpo humano al que el tiempo y las afecciones lo aquejan, que sufre y se ha transformado en una cámara de resonancia para las intuiciones. Si el cuerpo en Ruy Sánchez es el escenario de las pasiones, en Manjarrez es la bitácora en que el tiempo nos ha grabado todo. “Una pluma libre”, dijo, “con todo lo que eso implica”, al explicarnos su proyecto, y lo logra implicando en esa libertad de pluma un sentido del humor único, un paso delicado y sutil de la crítica y la ironía, para comprensivamente y sin prisa esbozar una postal redonda.

Entrever la escena, pensar en los porqués de los corredores, indagar el recorrido de una ardilla, son los catalizadores para abreviar en ese río de la memoria. Sólo que a Manjarrez el río no le funciona; su imagen del recuerdo es el árbol, ese que antes no dejaba ver el bosque, que ahora, casi como un muchacho adolescente va creciendo a cada nota que se le dedica. Es el escritor en su recorrido hacia adentro.

En este sentido, la escritura se propone como un ejercicio de urbanidad, no sólo porque debe responder a ciertas demandas sociales de convivencia, sino porque puede fundar y destruir relaciones entre partes, entre personas, parientes y conocidos. Los escritores tienen así la posibilidad de reurbanizar la comunidad en la que han vivido y la sociedad sobre la que han creado.

“De una manera vaga, los escritores solemos suponer que una vez que abandonemos la vida nuestros familiares, amigos y colegas se preocuparán por poner a salvo nuestros manuscritos inconclusos, apuntes personales y correspondencia. Seguidamente, unos meses o años más tarde, nuestros amigos (entre los cuales se cuentan varios colegas) y nuestros parientes se preocuparán por lo que hayamos dicho de ellos. Es de esa manera que los papeles de los escritores son primero preservados en nombre del interés general y de la memoria póstuma del autor, y luego suprimidos largamente, para que no sólo los vivos sino también sus deudos no sean lastimados por la metralla suelta y las minas de las críticas, las burlas, los reproches y revelaciones dolorosas que el escritor habrá depositado en sus diarios y cartas junto con apreciaciones y reflexiones sobre la naturaleza humana, la sociedad, la política y el arte de sus tiempos. Es de este modo como el origen de un cuento, una novela o un ensayo tienen las mismas raíces que los adoloridos y sanguinarios comentarios del autor sobre sus amores y amistades, o por lo menos están plantados en el mismo suelo; el maíz con el chile, el tomatillo y el frijol entre los surcos de la milpa” (Manjarrez, p. 226)

La definición entonces es más bien una declaración de posibles lecturas de las apreciaciones del escritor. Su papel

no es agradecer, sino descubrir lo que hay en ese bosque que es la memoria de los hombres y mujeres cuando, sin más viven en su ciudad y la usan, la sufren y la pueblan con sus defectos y anhelos.

Defiende entonces además el género del diario como la primera y necesaria recolección de datos e impresiones que luego serán el material verbal para la ficción, la postulación o el ensayo de una hipótesis de trabajo. Los factotum de la realidad se imprimen sin mayores encuadres. Pero, al ser vertidos en el texto, se procede a distanciar la realidad de su descripción con acotaciones y menciones que van revelando el sentido del escrito, y van dando la nueva luz a estos hechos diariamente ignorados por los demás.

“No sé si estoy contento o triste o ambas cosas o ninguna. Me tomo un jugo de apio, betabel y zanahoria, me zampo una torta de pierna y miro el puesto que tengo enfrente como si planeara fotografiarlo. No tiene nada de particular, pero cavilo que un extranjero podría ponerlo en su lista de “objetos muy mexicanos” (Manjarrez, p.190)

La última parte de la escena es lo que nos interesa como motivo: la discusión permanente de qué son las cosas, por qué las vemos así y cómo nos enfrentamos a ellas; desde unos zapatos tenis, no desde los hombros de los gigantes, sino desde el suelo común. ¿Cómo nos ven cuando vemos? Es la pregunta que se antoja respondida por esta escena. No hay omnisciencia frente al día, no se sabe más que los demás cuál será el desenlace de la carrera, si podrá o no dar otra vuelta más a la pista. Metáforas o no, son sentidos hacia una apropiación del espacio.

Veamos cómo un sentido de la continuidad crítica aparece en estas dos menciones:

“La milpa y el cañaveral dan paso a los pequeños comercios, a templos protestantes y, sobre todo, a los conjuntos de casas de fin de semana con sus muy altas bardas coronadas de alambradas coronada a su vez por púas electrificadas. (¿Se nota la paz social en el país!) En la pugna entre Quetzalcóatl y Pespicoatl de la que hablaba Carlos Fuentes hace treinta años, el segundo parece estar ganando la partida en esta zona. (Manjarrez p.169)

Se alude al sentido de la creciente y desorganizada urbanización incivilizada que se extiende por doquier sin control alguno, apenas limitada por sus propias condiciones de inestabilidad o repentina bonanza. Es el campo que se llama de casa de campo que lo terminará haciendo ciudad de la que habrá que huir para ir al campo. Además, tenemos otro punto:

“Paco escribe en su laptop una carta donde recomienda para un empleo en ¡la tienda Oxxo local! a un sobrino del vigilante. Un chavo de quince años: guapito, simpático, calzado con tenis, enfundado en playera y jeans, con el cabello un poco teñido de rojo y amarillo. Igualito, es decir, a los amigos de mi hija menor” (Manjarrez, p.169)

La descripción da toda la vuelta hasta su más cercana realidad: los jóvenes se parecen en su facha y en su anhelo de estar al día, no hay diferencia entre el hijo del vigilante o los amigos de la hija, urbanita de clase media alta. La postal resalta la laptop y al joven recomendable en muchos sentidos.

Si las distancias sociales son marcadas ya de por sí, describirnos viéndolas es un modo de abatirlas. Luego, las observaciones son de la condición humana de los urbanitas.

“Una mujer de clase semihumilde que caminaba con cierta rapidez, en completo silencio, llorando a mares, asintiendo una y otra vez, escuchando lo que alguien le decía por el celular. Me imaginé una película de Bergman en México, con una actriz que no sea Liv Ullman sino Patricia Reyes Espíndola escuchando cómo y por qué la mandan a la chingada, con el rostro reconociendo -como uno suele- todas las buenas razones del otro. Es un gran momento cuando nos mandan a la mierda. Sentimos que los dioses por fin nos dicen lo que antes sólo murmuraban a través de nuestra vocecita cuando nosotros mismos nos autocríticábamos. Ahí, por fin, escuchamos la verdad absoluta y perfecta sin paliativos; e incluso exagerada, como un concierto en vivo. ¡Ah la divina epifanía! ¡Por fin recibimos nuestro merecido” y podemos dejar de criticar y despreciar y detestar al otro para odiarnos a nosotros mismos! ¡Ah, el placer de ser y saberse y decirse culpable! ¡Mea culpa, mea grandísima culpa! Te amo tanto más, a ti a quien amé tanto, porque así como me amaste o me permitiste amarme a través de ti, ahora me detestas y me permites la grandiosa lucidez de odiarme. Supongo que estos placeres del alma sólo los conocemos lo que tenemos la credencial de miembro de la cultura occidental, es decir, los hijos de la culpa judeocristiana. Los griegos no parecen haber amado como nosotros, sino por Orgullo”

Una formidable ironía, que parodia y compone la escena desde un sentido crítico firme: no es ver la desgracia de los demás, es ver que uno como los demás, sufrimos la congoja pero solo algunos pueden tener el don de escribir sobre este pasajero instante que observamos mudos. En esta escena trabaja con la transeúnte hasta volverla un personaje de una ficción minúscula y redonda: el encuadre como de película de Bergman en Tlalpan, es espíritu humano, es el mismo, tiene los mismos gestos, la misma compungida caminata se hace aquí que allá. De la mujer que camina como en

una película a la reflexión del mal amor, al amor herido, el corazón afligido y la razón que lo redime. El ejercicio de escribir es pues la trascendencia de la circunstancia inmediata y la ampliación de esa experiencia hasta volverla una posible luz sobre la identidad, el esfuerzo cotidiano de sobrevivir, tornado en una saga sin héroes ni villanos. El humor entonces es un complemento de la visión más real de esta surreal vida.

“Se oyen unos berridos tremendos. ¿Son elefantes fornicando? Imposible. ¿Son el motor y el silbato de un gran buque que se despide del milenio zarpano por el Periférico? Dudoso. Sólo veinte minutos después descubro de qué se trata. De una sierra que ruge y ronronea, y cuya hoja más silba cuanto más le cuesta trabajo serrar” (Manjarrez, p.93)

Y esta escena en que se retrata la distancia de veneración de lo que otros pasaríamos por alto. Manjarrez tiene la capacidad de pararse en una esquina cualquiera y ver lo extraordinario en ella, de pararse y encuadrar el mundo como cuando de contempla el majestuoso paisaje desde el “Photo Op site”

“Saludé profunda, pero aún brevemente, al bosquecillo. Por primera vez me di cuenta de que, cuando no hay viento ni gente, es un lugar silencioso, excepto por el amortiguado murmullo de la corriente de autos en el Periférico” (Manjarrez, p.31)

La marca de la ciudad en todo lo que hacemos y lo que percibimos, no nos permite alejarnos demasiado de ella, es decir, ni de la experiencia ni de la ciudad ni del horizonte que nos permite vernos más allá. Hemos abordado en este trabajo solamente algunas líneas que podrán seguirse trabajando para encontrar que el poblado de la imaginación es el espacio donde se nos dificulta menos vivir.

5. EL VIAJE COMO INICIO DE LA EXPERIENCIA

El viaje en el novelista mexicano Jorge Ibarguengoitia es uno de sus asuntos favoritos, en sus diversas obras dedicadas a las reseñas de viajes, los caminos y sus peripecias, encontramos una noción viaje como cambio, como salirse de lo cotidiano para encontrar lo disímulo, pero a través de la mecánica del humor, como una respuesta a la diferencia de usos, de costumbres y la forma como el autor desplaza la crítica hacia una autorreflexión. El viaje es el momento de la investigación precisa: cuál es la jerarquía de los valores, cuáles son los aspectos importantes, etc.

El viaje en el Premio Nobel y novelista portugués José Saramago, *Viaje a Portugal*, es la reflexión hacia uno mismo. Es viajar por el país, como metáfora y acción real de un descubrimiento de los muchos niveles y escondites del espíritu de un país, descubierto pueblo por pueblo, persona por persona. Esta dimensión íntima logra agrandar, expandir, ensanchar el breve territorio portugués y convertirlo en un territorio vasto y complejo como la memoria y el deseo de saber más de uno mismo.

Como lo podemos ver en estas ideas, no se viaja sin conciencia. No se debería entonces abandonar el terreno de lo conocido a menos que se tenga la sana intención de ser un descubridor, no conquistador, de otras realidades.

“Historia de un viajero en el interior del viaje que hizo, historia de un viaje que en sí transportó a un viajero, historia del viajero y viaje reunidos en una intencionada fusión de aquel que ve y de aquello que es visto, encuentro no siempre pacífico de objetividades y objetividades. En consecuencia: choque y adecuación, reconocimiento y descubierta, confirmación y sorpresa.” (Saramago, p.9)

Este último sentido, el de la sorpresa se emparenta con la retórica del asombro, la maravilla, la crónica de todo lo que sale al paso. Solo que la maravilla para Saramago es el descubrimiento de lo cotidiano para extenderlo, exponerlo en su capacidad de reexplicarnos la inocencia perdida, el sentido común extraviado.

“El viajero viajó por su país. Esto significa que viajó dentro de sí mismo, por la cultura que lo formó y está formando, significa que fue, durante muchas semanas, un espejo que refleja imágenes exteriores, una vidriera transparente que luces y sombras atravesaron, una placa sensible que registró, en tránsito y proceso, las impresiones, las voces, el murmullo infinito de un pueblo” (Saramago, p.9)

“La felicidad, sépalo el lector, tiene muchos rostros. Viajar es, probablemente uno de ellos.” (Saramago, p.10)

“Cuando el viajero entra a Torre de Moncorvo, hace ya mucho que es noche cerrada. El viajero piensa que es una desconsideración entrar en las poblaciones a estas horas. Las poblaciones son como las personas, nos acercamos a ellas, lenta, paulatinamente, no esta invasión súbita, a cubierto de la oscuridad, como si fuéramos salteadores. Pero ellas se vengán, y hacen bien. Las poblaciones ponen los números de las puertas y los nombres de las calles, cuando los hay, a alturas inverosímiles, hacen que esta plaza sea idéntica a esa encrucijada, y les apetece, nos colocan delante, parando el tráfico, a un político con su cortejo de adherentes y su sonrisa de político que anda buscando votos.” (Saramago, p.21)

Así pues el viaje es siempre una constelación de emociones voluntarias e involuntarias.

He querido concluir estas páginas haciendo mención de este aspecto de la imaginación: la idea de la movilidad, la reflexión, no está limitada al espacio, al desierto o al bosque en la ciudad, sino a nuestra motivación personal. Descubrir es siempre descubrirse en un estado de ánimo que puede ser provechoso.

La ficción, la literatura de viaje, la reflexión sobre los horizontes de los prejuicios, las definiciones contundentes del deseo, la normalidad y lo decente, todo ello entra en el juego cuando nos movemos de un sitio a otro, aunque a veces éste no sea sino un viaje sedentario, la escritura será siempre la mejor manera de viajar o de haber viajado. •

Notas

¹ Fantástica / Con la ayuda del ladronzuelo mendigo Abu, el califa Ahmed se enfrentará al malvado Visir que le ha arrebatado el poder y dejado ciego, aspirando al amor de la hija del sultán de Basora. La famosa narración del clásico de la literatura árabe “Las mil y una noches” debe su logro principalmente a la labor del productor Alexander Korda. (Recuperado de FILMAFFINITY.com, junio 16 de 2008)

² El *estilista* Simón, discípulo de *Simeón el Estilista*, se ha mantenido en penitencia de pie sobre una nueva columna de ocho metros durante más de seis años. Un mutilado, un enano y sus cabras y un joven monje lo rodean. Un rico devoto le obsequia una mejor columna y Simón realiza el milagro de devolverle las manos al mutilado. Durante varios días, Simón continúa en penitencia mientras el diablo se le aparece tratando de tentarlo siempre encarnado en una bellísima mujer. El monje Trifón viene a perturbar la repartición de víveres. El diablo tienta de nuevo a Simón. Al final, el diablo se lleva a Simón a un viaje con destino a un cabaret de la ciudad de Nueva York y le ordena quedarse allí. (Recuperado de *Wikipedia*, 3 de mayo de 2008).

³ En 1933 Hans Bellmer construye una “Muñeca”, simulacro de mujer (en un tamaño casi real de 1.40 m), hecha de papel y pegamento, la esculpe, la pinta, le fabrica articulaciones. Con la asistencia de su hermano, la pone en escena en bosques y en jardines, y realiza una serie de fotografías. La Muñeca adopta poses, en situaciones eróticas, dramáticas, sadomasoquistas. Bellmer le impone toda clase de metamorfosis, y la “Poupée” fascina a los surrealistas; los dibujos del artista acompañan las exposiciones del grupo. En 1935 se publican las fotos en la revista *Minotaure*, bajo el título: “Variaciones sobre el montaje de una menor articulada” y, al año siguiente, el propio Bellmer edita el libro *Die Puppe*. Al igual que la muñeca, que no es una representación femenina, y en tanto juguete remite a la infancia, donde la vida y la muerte no son contradictorias, los dibujos de Bellmer hacen referencia a la no diferenciación sexual del niño. En 1927, Bellmer recibe una caja expedida por su madre que contiene sus juguetes de niño. Dirá más tarde: “probé entonces el sentimiento atroz de perder mi vida desde la edad del juicio.” Nacida del interés

del artista por el psicoanálisis, la Muñeca es una mezcla compleja de influencias que llegan a veces hasta contradecirse. Objeto erótico y sensual, es a la vez un objeto mórbido y violento. En esta fascinación indeterminada por sentimientos contradictorios, pueden coexistir junto con la sensualidad y el erotismo, la muerte. (La muñeca convirtiéndose en mujer muerta). Recuperado de http://www.rosak.com.ar/textos/Rosa_Aks_H_Bellmer.htm, 13 de junio 2008

Referencias

a) *Novelas y textos directos*

Clavel, Ana. *Las Violetas son flores del deseo*. Alfaguara, México, 2007.

González Mateos, Adriana. *El lenguaje de la orquídeas*. Tusquets Editores, col. Andanzas, México, 2007.

Ibargüengoitia, Jorge. *La casa de ustedes y otros viajes*. (1969-1976) Joaquín Mortiz, México, 1991.

_____, *Viaje en América Ignota* (1972) Joaquín Mortiz, México, 1988.

_____, *Los relámpagos de agosto* (1964), Joaquín Mortiz, México, 1991

_____, *¿Olvida usted su equipaje?* (1968-1976), Joaquín Mortiz, México, 1997.

Manjarrez, Héctor. *El bosque en la ciudad seguido de El cuerpo en el DF*. Biblioteca Era, CONACULTA, México, 2007.

Ruy Sánchez, Alberto. *La mano del fuego*. Alfaguara, México, 2007.

Saramago, José. *Viaje a Portugal*, Alfaguara, México, 1998.

Nettel, Guadalupe. *El huésped*. Anagrama. Narrativas hispánicas 390. Barcelona, 2006.

Enrique, Álvaro. *Hipotermia*. Anagrama. Narrativas hispánicas 384. Barcelona, 2005.

_____, *La muerte de un instalador* (1996). Literatura Mondadori. Barcelona, 2008.

Ortuño, Antonio. *Recursos humanos*. Narrativas hispánicas 425. Barcelona, 2007

b) *Teoría literaria y ensayo*

Domínguez Cáceres, Roberto. *Santa Evita: los entremanos del lector y sus obras*. Miguel Angel Porrúa/ITESM-CEM. Col. Humanidades Tec. México, 2003,

Hernández Sandoval, Adriana (coord.) *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*. Miguel Angel Porrúa/ITESM-CEM. Col. Humanidades Tec. México, 2006.

Gadamer, Hans-Georg. *Acotaciones hermenéuticas*. Madrid: Editorial Trotta. 2002.

Mayoral, José Antonio (comp) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros SA. 1987

ROBERTO DOMÍNGUEZ CÁCERES. Es profesor e investigador de la Cátedra en Humanidades, en el Tecnológico de Monterrey, Campus Estado de México. Correo electrónico: rdomingu@itesm.mx