

Prólogo, dos puntos: dos siameses en la frontera o la frontera entre dos siameses. Ambos, fronteras y siameses, son secretamente privilegiados porque sintetizan y concentran dos cuerpos, dos lugares, dos instancias en una sola. Ambos encarnan la experiencia del otro siendo exactamente quienes son, a la vez locales y extranjeros. Semejante al siamés o a la frontera, el prólogo contiene una sustancia doble: la realidad fáctica del mundo por un lado (Está usted sentado en el metro o en el sofá de su casa, tiene usted una compilación de novelas cortas de Amado Nervo entre las manos) y la realidad lingüística de la ficción por el otro (Este era un payaso que tenía una hija). Aquellos lectores aquejados por la realidad leerán con atención el prólogo y disfrutarán de las sesudeces que el prologuista teje con la finalidad de atrapar, asir, pescar el relato entre las redes de lo real. Los enfermos de ficción, en cambio, lo pasarán por alto y prisa para adentrarse de lleno en la irrealidad del relato. Prólogo o no, ambos se encontrarán en el punto inicial de la lectura: frontera donde la realidad circundante se disuelve. Cerrados a la realidad, abiertos a la ficción, los ojos se concentran en una línea, la línea infinita de la literatura, línea de dos sentidos: lectura y escritura, narración e interpretación, creación y creencia: crear y creer son verbos fronterizos, por eso sus primeras personas se confunde en un siamés: yo creo.

. *

“Los prólogos no me gustan ni para remedio”, confiesa Amado Nervo en el prólogo a la novela *Pascual Aguilera (Costumbres Regionales)*. Miente. Al menos cuatro novelas suyas van precedidas por un prólogo. Los prólogos de Nervo son breves. Acaso intuye que, al cruzar la frontera entre ficción y realidad, el lector se encuentra en un momento vulnerable, propicio para sembrarle una duda, clavarle un acicate argumental o tutearlo sin ningún recato.

. *

Metaprólogo, dos puntos: prólogo del prólogo. Este es el prólogo para una compilación de narrativa de Amado Nervo. Su título debiera ser

Exordio a un estudio del espacio en Amado Nervo

Su finalidad: analizar, con la ayuda de una computadora, las expresiones espaciales en las novelas de Nervo. Objetivos colaterales: probar la resistencia de sus materiales literarios: estimar el deterioro que el tiempo ha causado en sus estructuras. Pseudo-metodología: entregarlas a un lector cobaya, narrador incipiente, nacido aproximadamente

cien años después de Nervo, cuyos hábitos de lectura horizontal (lectura de papel) han sido deformados por las impacencias propias de la lectura vertical (lectura de cristal), también llamada navegación compulsiva por Internet. Primera observación: los prejuicios críticos del lector cobaya aniquilan cualquier impulso por levantar siquiera el ejemplar de novelas del anaquel donde se marchita desde hace meses: no hay mejor censura que el consenso: la cuarentena crítica es un coro de voces autorizadas que, de *Los Contemporáneos* hasta José Joaquín Blanco ("*todo lo que Nervo toca se vuelve lugar común*"), cruza de orilla a orilla el siglo XX repitiendo el mismo lema con tenacidad primaria: Nervo es el Rey Midas de la cursilería.

.*

Pausa publicitaria, dos puntos: gracias a los mecanismos de la Literatura Huiqui (véase www.literaturawiki.org) es posible reformular, reescribir, corregir al gusto del cliente la frase de José Joaquín Blanco, que rebautizada bajo el título *Midas_de_la_cursilería.jjblanco.harmodio.wiki*, daría

No todo lo que Nervo toca se vuelve lugar.

Sin sentido aparente, esta nueva versión tiene el beneficio de la duda: ¿qué significa *volverse lugar*? ¿Qué frases, qué medios de expresión, qué giros lingüísticos, qué parte de la prosa de Nervo opera el acto y efecto de *volverse lugar*? Fin del metaprólogo. Lugar al prólogo.

.*

La música iniciaba un vals lento y extraño. Esmeralda se lanzaba al espacio con su trapecio: la amplia oscilación de éste la llevaba al lado opuesto del salón, tocando las cuerdas de la horizontal, la volvían al punto de partida, pasándolo, y al elevarla de nuevo al extremo contrario, a la medianía del curso, oíase la voz del hércules: *Now, just now*, y la niña se desprendía, giraba en el aire, e impulsada aún por la velocidad inicial, iba a caer en los brazos de Harry.

.*

El espacio cimienta la realidad. La sustenta. La soporta. La escena. Nervo escribe a Esmeralda lanzándose en su trapecio y mis meninges de lector no sólo la perciben con nitidez, sino que la *presencian*. Siete palabras (Nervo las lanza, el lector las recrea: son trapecios) operan el espacio en mi cerebro y me llevan hasta una butaca de algún circo de

mi infancia, donde Esmeralda adquiere realidad literaria.

.*

lanzarse
llevar
volver
pasar
elevar
desprenderse
girar
impulsar
ir a caer.

.*

Nervo ataca el párrafo no con una sonata ni un huapango ni un cuarteto de cámara, sino con la melodía de la locomoción: el vals. En cuanto Esmeralda es lanzada por los aires, la prosa se vuelve una fiesta topológica: lugares (*lado opuesto del salón*), trayectorias (*amplia oscilación*), puntos de referencia (*medianía del curso*) y límites (*punto de partida*): la narración imita el movimiento pendular de un trapecio que se estrella contra el tiempo: *Now, just now*. Porque es precisamente esta expresión, cruda, literal, extranjera, la que revienta el vals aerostático de la trapecista. El aliento de Nervo infla el globo de las expresiones espaciales para luego pincharlo con la aguja de un instante: Esmeralda cae entonces en los brazos de Harry con gracia de gimnasta rumana. En estricto sentido Harry no es un lugar, y tampoco lo son sus brazos. Una sola preposición opera la transformación: *los brazos de Harry* son sólo un par de miembros; *en los brazos de Harry* es un lugar corporal.

.*

Esmeralda cuenta la historia de un hombre burgués que se enamora de la hija del payaso: una trapecista adolescente que corresponde al amor con la fogosidad propia de su edad. La fuerza antagónica que impide la realización del amor no es entonces la voluntad de los enamorados, sino la sumisión del hombre burgués a las restricciones de su clase, que más valdría llamar casta. El sistema de castas de la burguesía mexicana prohíbe que uno de sus miembros despose a la hija de un payaso: cuando los miembros de su casta hacen alusión a su romance con la trapecista, el narrador se avergüenza: alguien de esa clase no puede caer tan bajo.

.*

La expresión regular .* es equivalente a *cualquier letra, cifra o signo tipográfico repetido muchas veces*. El punto representa *cualquier caracter* y el asterisco la ocurrencia de *cero*,

una o muchos caracteres. Las expresiones regulares sirven para reconocer fragmentos de texto cuya forma coincida con cierto patrón. Las expresiones regulares se construyen de manera análoga a las expresiones aritméticas, pero a diferencia de éstas su resultado no es numérico sino textual: palabras, cadenas de de caracteres, cifras o signos tipográficos. He aquí, a manera de ejemplo, algunas expresiones regulares utilizadas en el análisis de la novela *Esmeralda*.

Expresión regular	Descripción	Resultado
fond.*	Extrae todas aquellas frases que contentan palabras comenzadas por <i>fond</i>	<i>fondo, fonda, fondear, fondeo, fondillo, fondista, fondón [...]</i>
(hund.* sumerg.*)	Extrae todas aquellas frases que contengan palabras comenzadas por <i>hund</i> o por <i>sumerg</i>	<i>hundir, hundió, hundí, hundible [...]</i> <i>sumergir, sumergirse, sumergido, sumergí [...]</i>
ca[i y e].*	Extrae todas aquellas frases que contengan palabras comenzadas por <i>caí</i> , <i>cay</i> ó <i>cae</i>	<i>caí, caída, cayó, cayendo, caer, caíste [...]</i>

Al aplicar estas expresiones regulares sobre *esmeralda.txt* se obtiene un florilegio de veintidós frases que describen la caída narrativa de un narrador burgués. Conforme el amor lleva a nuestro narrador al filo del despeñadero social, las expresiones espaciales de despeñamiento florecen en la narración.

sima.*

Al contrario, mi brazo era el brazo poderoso que la detenía siempre al borde de la **sima** de la depravación de bastidores; era mi voz la voz de aliento, que le murmuraba al oído: "¡Anda, sé buena y te haré mía para siempre!".

hund.*

Si me abandonas me **hundiré** en el cieno; ten piedad de mí...

(engull.* | min.*)

Una mina **engulló** con yo no sé cuántas toneladas de agua, mi fortuna, toda mi fortuna. Las **minas**, amigos, son como las mujeres lunáticas: momentos después de hacer una deliciosa mueca con un

filón dorado, muerden con los dientes de una roca inatacable y estéril.

(ca[í|y|e].* | ahog.*)

—¿Es que ya no me amas?

Respondí, **cayendo** ante ella de hinojos y hundiendo mi ardorosa frente en su regazo, con un “sí” **ahogado** y un “te amo” más **ahogado** aún.

.*

La caída no será tal: a pesar de que el amor lo orilla al despeñadero, los reflejos de casta del burgués serán más fuertes. En cuanto la especulación minera engulla su fortuna, sus instintos de clase lo traerán a la realidad: el narrador se comprometerá entonces con una mujer adinerada, buena muchacha de buena familia, a quien conocerá por intermediación de su madre. La mina que engulle fortunas y la mujer con nombre mineral, cuyo amor es sinónimo de descastamiento, operan la transformación de la personaje en mujer-lugar: Esmeralda ya no es solamente *la mujer*, ahora también es *la mina*: precipicio semántico para burgueses: si la amas te despeñas: su amor te costará casta y fortuna.

.*

Nervo fue embajador de México en Uruguay y Argentina, y esa fue su última embajada, pues murió en Montevideo, a unos meses de haber tomado el cargo. En Uruguay y Argentina, la palabra *mina* es polisémica: su significado secundario designa a un criadero de minerales, pero su significado principal es sinónimo de mujer. Lamentablemente para el prologuista, esta interpretación pierde toda validez cuando se comprueba que la escritura de Esmeralda (1895) precede en veintitrés años la llegada de Nervo a Buenos Aires (1918).

.*

En la India, la casta se hereda de los padres y se porta en la frente y en el apellido; la casta determina profesión, dieta y extracción social de los futuros esposos. Allá el sistema de castas es una norma explícita, prescrita junto con los códigos religiosos del hinduismo. En México, país poco explícito si los hay, el sistema de castas es un secreto hereditario: la endogamia social se transmite y perpetua a través de ese racismo nuestro que tan amablemente disfrazamos de cotorreo: el español de México es generoso en expresiones de desprecio racisclasista: la Esmeralda de hoy es una naca, una chacha, una güera de

rancho, una gata, una india, una sirvienta, una quesadillera, punto asterisco etcétera.

.*

Más que de trapecio, la novela tiene forma de cuerda floja. El narrador es el volatinero; la novela, una función de funámbulo; la caída, una pérdida, una condena, una defenestración del paraíso burgués.

.*

Esmeralda es hija del payaso Diablotín y éste no es un detalle menor, porque introduce el tema del comercio de almas (o del *Fausto Pueril*, como lo llama José Ricardo Chaves en su ensayo crítico para *El libro que la vida no me dejó escribir*, FCE, 2008). Amar a Esmeralda, ceder a la tentación de encarnar en un mismo cuerpo el ideal del amor y la realidad de la carne, es una tentación equivalente a vender su alma al diablo: abandonar el cielo protector de la respetabilidad burguesa para asumir (atraer, tomar para sí) la realidad. Para el amante de Esmeralda, asumir es sumirse: bajar a bucear en el infierno igualitario del deseo, donde ni la casta ni la clase ni el neopreno protegen al buzo de las llamas.

.*

En el prólogo a *Tres estancias Narrativas* (Océano/UNAM, 2006), José Ricardo Chaves hace un retrato robot de los polos que magnetizan el imaginario erótico de Nervo: “*ésas son, pues, las mujeres sublimes: la madre y la amada ausente, las inalcanzables, las que empujan en su inaccesibilidad al hombre a que se aísle en el ideal, en una suerte de erotismo sublimado o que, arrastrado por su sexualidad, caiga en las garras de la mujer trivial, inconstante, proclive a la infidelidad*”. Esmeralda representa un salto trapecista de la una a la otra: en la ribera inicial de su trayecto el amor es desmentido por la seducción carnal; en el otro extremo la trapecista se sublima y redime su condición social. La novela termina efectivamente con...

advertencia

El fragmento que a continuación se presenta revela el desenlace de la novela. Se ruega a los lectores afectos a la integridad emocional del relato que lo pasen por alto.

.*

ideal femenino de Nervo: la amada inmóvil.
cruzar el río de la respetabilidad: de una puta ensuciadora asciende a la encarnación del
atónita de ese ex.amante burgués que tanto temía los precipicios. Su sacrificio le permite
queda sin respuesta: Esmeralda no tiende las manos y cae del trapecio ante la mirada
...una caída en sentido contrario, es decir una ascensión: el llamado del *Now, just now* se

...una caída en sentido contrario, es decir una ascensión: el llamado del *Now, just now* se queda sin respuesta: Esmeralda no tiende las manos y cae del trapecio ante la mirada atónita de ese ex.amante burgués que tanto temía los precipicios. Su sacrificio le permite cruzar el río de la respetabilidad: de una puta ensuciadora asciende a la encarnación del ideal femenino de Nervo: la amada inmóvil.

.*

La palabra clave, la señal convenida que da lugar al desenlace no es espacial sino temporal: *Now, just now*. El funámbulo narrativo de la novela llega a su fin en un momento, un instante, un punto donde el espacio tiende a cero y el tiempo a infinito: ahora, justo ahora. La muerte es así representada *en lengua*: primero como el momento en que el intervalo temporal de la existencia llega a su fin; segundo como una palabra extranjera, un abracadabra lejano: el conjuro que exorciza este tormento que es la vida.

.*

La palabra avanza a oscuras. El espacio no se extiende pero se escucha: se entiende. Mediante el habla, la materia es abierta, picada por las palabras; lo real se despliega ahí. El espacio no es el lugar del cuerpo; no nos sustenta de nada. El lenguaje lo porta frente a nosotros y en nosotros ahora, visible y entregado, tenso, presente, abierto por el drama del tiempo de donde estamos con él suspendidos. La belleza del lenguaje es que pasamos con él. Nada de eso nos dicen las ciencias de la comunicación, pero nosotros lo sabemos bien con nuestras manos en la noche: que el lenguaje es el **lugar de aparición** del espacio.

Valère Novarina

Devant la parole (P.O.L, 1999)

bachiller.*

La novela de El Bachiller, cuenta la tragedia de un estudiante de teología. Su protagonista, de nombre Felipe, es un joven espiritual, preferidor de los santos libros que

de el aire libre del campo. El dilema que atormenta al bachiller es el mismo que en la anterior novela amenazaba al narrador burgués: la tentación de la carne. Sin embargo, el paraíso de El Bachiller no es socioeconómico, como el del amante de Esmeralda, sino metafísico: el paraíso prometido por la Biblia: un paraíso de libro.

exter.*

El bachiller nace enfermo desde la primera línea. ¿Enfermo de qué? La alternativa hermenéutica más evidente es responder con César Vallejo: enfermo de Dios. Sin embargo, el texto expone la enfermedad en términos espaciales:

Precozmente reflexivo, ya en sus primeros años prestaba una atención extraña a todo lo **exterior** y todo lo **exterior** hería con inaudita viveza su imaginación.

Desde estas primeras frases se advierten los temas centrales de la novela: el cuerpo y la clausura, entendida ésta última en todas sus acepciones: clausura conventual, clausura de un lugar y clausura de un acto: el acto y efecto de desear.

(.dentro | inter[i|n].* | arrebuja.*)

Para sus amigos y para todos, era un enigma y causaba esa curiosidad que sienten, la mujer ante un sobre sellado, y el investigador ante una necrópolis egipcia, no violada aún. ¿Qué había ahí **dentro**? ¿Acaso un poema o una momia?

El bachiller es un sobre cerrado, una necrópolis inviolada, una caja fuerte capaz de contenerlo todo: un poema, una momia, un monstruo, o el pivote dramático de una novela cuya tensión progresa preguntándose ¿qué hay ahí dentro? ¿qué contiene, qué esconde, cuál es su secreto? Si en Esmeralda la tensión dramática se organizaba en forma vertical (burgués arriba, trapezista abajo, el deseo oscilando como un trapecio), en El Bachiller el drama es topológico y se organiza en torno los ejes cerrado-abierto e interior-exterior recorridos ambos en sentido voyeurista: el relato promete romper las lacras del sobre y revelar los secretos que expliquen el misterio del personaje. En el fondo, el fin del relato es perverso: la necrópolis del Bachiller será violada para beneplácito de los lectores.

Las jóvenes, pálidas por lo general y de fisonomía pensativa, salían a la calle **arrebuizadas** siempre con negro tápalo de merino.

La ciudad de Pradela parece calcada de alguna escena de la vida provinciana de Balzac.

El ambiente ahí es verdaderamente lúgubre: incluso el espacio urbano, ámbito exterior por antonomasia, es descrito con la pesadez, la oscuridad, la humedad propia del encierro. También sus habitantes, que salen a la calle *arrebujadas*, envueltas en un velo. El adjetivo con que Nervo califica su fisonomía las interioriza con el peso de una plomada semántica: fisonomías *pensativas*: cuerpos que resisten a la condición de objetos de deseo: cuerpos tan castigados por la metafísica que el único adjetivo que ameritan es a cual más abstracto: ¿sigue siendo carne la carne pensativa ?

.*

El relato necesita la contradecirse para existir: la contradicción es el meandro narrativo que retarda el desenlace y hace durar la tensión: los codos de su curso fertilizan el significado. Nervo promete desvelar secretos, abrir sobres lacrados, violar necrópolis egipcias y sin embargo la narración avanza en sentido opuesto, literalmente *arrebujando* al bachiller bajo clausuras sucesivas, la una más opresiva que la anterior. Clausura del espacio público en Pradela, cuyas calles se vacían ante el diario toque de queda de las campanas de catedral. Clausura del espacio social, internando al bachiller en el convento donde estudiará teología. Y para coronar la serie, la mortificación del cuerpo, con puntas de cilicio, flagelos cicatrizadores y muros salpicados de sangre, el todo acompañado por un coro de acólitos entonando el *miserere*. Clausurado el espacio más íntimo, culmina el movimiento de ocultación.

Yo tengo un deseo inmenso de ser amado, amado de una manera exclusiva, absoluta, sin solución de continuidad [...] Es preciso que éste [el objeto amado] sea perennemente joven y perennemente bello, y que cuanto más me abisme en la consideración de sus perfecciones, más me parezca que **se ensanchan y se ensanchan hasta el infinito**

Sonetos del amor binario: de no ser amado absolutamente, el bachiller opta por no ser en absoluto amado. Este anti-deseo toma la forma de un espacio sentimental sin límites, donde la capacidad amatoria del objeto de deseo se dilata infinitamente.

.*

En *El espacio en la ficción*, Luz Aurora Pimentel (Siglo XXI/UNAM, 2001) cita el concepto de *isotopía*, entendida como un grupo de rasgos afines que crean una sensación de coherencia semántica. La *isotopía descriptiva* del espacio urbano de Pradela está conformada por la catedral, el convento, las calles silenciosas y demás elementos

urbanos. Bajo la apariencia de una descripción realista, Nervo desliza eso que Luz Aurora denomina una *isotopía tonal*, es decir, una serie de adjetivos y metáforas que connotan el carácter cerrado de Pradela: el toque de queda, el velo, las *fisonomías pensativas*, cuyo rasgo común dominante es la clausura espacial y espiritual. Y si tuviéramos a la mano una máquina de crítica literaria que graficara isotopías tonales, el tono de clausura (Pradela es un lugar cerrado) sería una curva ascendente que alcanza su clímax al momento de la mortificación del cuerpo del bachiller. Dos elementos perturbadores intervienen aquí para romper la tendencia isotópica ascendente: un libro y una mujer.

(en la.*<lugar> | en el.*<lugar>)

Apenas recibidas las órdenes menores, nombráronle bibliotecario y desde entonces su vida transcurrió **en la capilla, en la cátedra y en la biblioteca.**

El libro hace las veces de mediador entre la celda y el mundo que la rodea. A la sombra de los muros del convento, el libro sustituye a la vida real. Clausuradas las libertades, el libro es el único medio de observación, de transporte, de contacto con el mundo exterior. Borgiano *avant la lettre*, el bachiller encuentra en la biblioteca ese abismo *cuya perfección se ensancha y se ensancha hasta el infinito*. Sin embargo los libros, como Pradela, están también enfermos de Dios, y es uno de esos libros virtuosos el que siembra en el ánimo del bachiller la semilla de la tragedia.

cerr.*

La vida de clausura enferma al bachiller. Muy a su pesar, su tío lo convence de venir a convalecer al rancho. Lejos de Pradela, el espacio se abre, se llena de gaviotas, y el bachiller se ve de pronto expuesto a ese *exterior* cuya viveza tanto teme. Aquí nada de velos ni siluetas pensativas: la flora y la fauna del mundo a todo color, y por supuesto Asunción, la hija del administrador del rancho, muchacha núbil cuya función narrativa es enamorarse de Felipe hasta el punto de amenazar el sobre lacrado de su castidad.

[...] por medio de que la narración avivase el anhelo, no por eso éste variaba, y encerrado en el ánfora inviolable de aquel corazón casto, como el perfume en el frasco herméticamente **cerrado**, pugnaba por dejar su cárcel y difundirse en el exterior.

.*

La tragedia humana consta de tres elementos: óvulo, espermatozoide y feto. Para

transformar este triángulo en literatura hace falta un germen perturbador (una *punta de pirámide*). Por ejemplo, si se le agrega un arma, da una novela policiaca. Si se introduce un dios, da un mito griego. Con un amante, da novela rosa. Con pirata, novela de aventuras. Con robot, ciencia ficción. Y así sucesivamente.

.*

Nervo declina el triángulo genético de la tragedia en tres personajes: Felipe (alias el Bachiller), la guapísima Asunción y un sabio paleocristiano que responde al nombre de Orígenes, a quien el bachiller conoce vía la lectura de una *Historia de la Iglesia*. El elemento perturbador, en este caso, es una plegadera.

plega.*

Felipe, que tenía sobre las rodillas una entrega de una publicación intitulada *Historia de la Iglesia*, desfloraba lentamente, con aguda y filosa **plegadera** de acero, sus páginas, y miraba de vez en cuando el panorama del valle, embebecido en sus ordinarios pensamientos.

Plegadera, dos puntos, utensilio de madera, metal o marfil que se emplea, en uso recto, para abrir cartas, vulnerar sobres lacrados y desflorar las páginas de libros impresos a la manera antigua. En uso desviado puede también servir para violar necrópolis egipcias. El fin último de una plegadera es desmembrar al papel, no al hombre. Para poder herir con una plegadera habría entonces que encontrar a un hombre o a una mujer plegable, es decir de papel.

(sobre.*|entre.*)

¡Oh, cuántas veces, cómodamente instalado cerca de alguna de las grandes ventanas, **con el infolio abierto sobre los muslos y sobre el infolio los codos y el rostro entre las manos**, el bachiller seguía con vaga mirada el caprichoso giro de las nubes doradas, el vuelo irregular de las palomas que habían hecho nido en el vecino campanario, el zigzag de alguna golondrina, precursora de la bandada que venía en pos de la tibia primavera, o el tenue fulgurar del rayo de sol que, atravesando la vidriera, jugaba con el polvo secular de la biblioteca y acariciaba con beso anémico los dorsos enormes y quietos de los libros, momias de antiguas creencias y de muertos ideales!

Este prologuista ha intentado reproducir paso a paso la postura del párrafo anterior,

siguiendo al pie de la letra las preposiciones espaciales: 1) libro *sobre* los muslos, 2) codos *sobre* el libro, 3) rostro *entre* las manos. Efectivamente, en tal posición es imposible leer. De haber habido una ventana, y golondrinas en zigzag tras el cristal, seguramente la mirada del prologuista habría huido como huye la del bachiller. Sin embargo, es ésta una postura de digestión literaria: lector y escritor se intrincan, hombre y libro se hacen uno, la lectura hace una pausa, los ojos del lector se pierden en lontananza y lo leído sigue libre su curso por las neuronas del lector, hombre y papel confundidos.

.*

Si es posible afirmar que Jesús muere y resucita en la Biblia hebrea, es su transferencia al relato de los Evangelios lo que le da de nuevo cuerpo. La intuición de los autores de los Evangelios fue la de hacer que el Jesús resucitado actuara, viviera y hablara como el hombre que era y no como el dios en que se convertía. Entre escritura y lectura, la literatura logra el prodigio de la resurrección, como si fuera en verdad Jesús quien se estuviera dirigiendo a los suyos, o como si el hecho de escuchar "Jesús ha resucitado" indujera irremediablemente la realidad de su presencia. Imagínese a la asamblea de fieles reunidos en torno al lector del Evangelio, el códex bajo los ojos, las hojas de papiro cubiertas de signos incomprensibles para la mayoría cuando, de pronto, una voz hace hablar al muerto como si se apareciera.

Mordillat y Prieur

Jesús contra Jesús, Muchnik (2002)

.*

Mientras convalece en el rancho, el Bachiller lee vida y milagros de Orígenes con la misma fe que Alonso Quijano reservaba para los libros de caballería. Orígenes, sabio paleocristiano y padre de la Iglesia, nació, pensó y predicó en la Alejandría en los siglos II y III de nuestra era. Su ciudad natal evoca las necrópolis egipcias. Se dice que combatió con fervor a los partidarios de la resurrección física de los cuerpos. Se dice que su fervor era tal que decidió, de propio grado, castrarse con su propia mano para consagrarse por entero al Señor. Acaso creía que la prometida resurrección de los muertos ocurría en un modo menos literal, más simbólico: que los muertos resucitaban en forma de texto. Es precisamente esta confusión entre el hombre y el texto la que abre una falla por donde penetrará la plegadera que violará el secreto de la necrópolis. La isotopía de abertura revienta uno a uno los cerrojos que anteriormente creó la de clausura: abre primero el

espacio urbano al transportar al bachiller a un rancho, abre el espacio social al enfrentarlo al habla franca de Asunción. El deseo mutuo pone en jaque el candado espiritual del cuerpo justo el día en que los rancheros encargan a la muchacha el cuidado del bachiller enfermo. Abiertas las puertas de la necrópolis, el desenlace será terrible.

advertencia: desenlace a la vista

Una definición posible para un libro: papel plegado hasta el infinito. El pliegue que mantiene juntas las hojas de la novela del Bachiller es el deseo, y es él quien gobierna el espectacular despliegue de la especie humana sobre la tierra. Por eso el desenlace del Bachiller es contundente, efectivo y profundo:

porque la verdadera plegadera con que el bachiller castra su deseo no es esa que blande entre sus manos ante la mirada horrorizada de Asunción, sino el libro santo, y en particular esa *Historia de la Iglesia* en donde el bachiller lee el mito de Orígenes. Es el hecho de leer literalmente (es decir, imitando lo leído) lo que lleva al bachiller a repetir el terrible acto de Orígenes.

geo-bibliográfica.*

Jose Amado Nervo Ordaz nace en Tepic, Nayarit, en 1870. Catorce años después, viaja a Jacona, Michoacán para inscribirse como interno en el colegio San Luis Gonzaga y obtener el grado de bachiller. En 1891 se muda a Zamora, donde inicia estudios de teología. A finales de año abandona la vocación religiosa para trabajar como reportero y cronista en el puerto de Mazatlán, donde vivirá dos años. En 1894 se instala en la ciudad de México. En 1900 recorre en ferrocarril el norte de Estados Unidos y se embarca en Nueva York con destino a París, ciudad a la que viaja como corresponsal de *El Imparcial* en la Exposición Universal. Tras recorrer Francia, Alemania, España, Italia y Suiza, regresa a la ciudad de México en 1902. En 1905 ingresa al Servicio Exterior Mexicano, y en 1906 es destacado a la embajada de México en Madrid. No regresará hasta 1917, tan solo por unos meses. En 1918 recibe el nombramiento de embajador plenipotenciario en Argentina, Paraguay y Uruguay, a donde llega en 1919. Muere en Montevideo, casi recién desembarcado. La fragata fúnebre con sus restos regresa a México a finales de ese mismo año, escoltada por embarcaciones de cinco distintos países. Cuenta Monsiváis que en su sepelio hubo más gente que en el de Pedro Infante y Cantinflas juntos.

Tanto Esmeralda como El Bachiller están localizadas en espacios coherentes, respetuosos de las reglas lógicas que rigen los desplazamientos de los cuerpos. Es excesivo decir que la Pradela del Bachiller es una ciudad imaginaria: lo único imaginario es el nombre: por lo demás es una ciudad como cualquier otra: las casas se ordenan en calles, las calles en barrios, los pasantes transitan por ahí a cierta hora y existen puntos de referencia como la catedral o el seminario. En Pradela, no es posible que exista una calle dentro de una casa, o una catedral aérea, porque Pradela respeta las leyes del espacio racional.

No este es el caso de la tercera novela de nuestro análisis, el Donador de Almas, donde los personajes trasgreden fronteras imposibles con la libertad propia de los cuentos fantásticos. La acción inicia en México, donde el doctor Rafael Antiga, treintañero burgués con la existencia material resuelta (no así la sentimental) recibe una donación ciertamente abstracta que lo sacará de su aburrimiento: un alma. El donador, falso protagonista de la novela, es su amigo Andrés Esteves, literato y experto en oscurantismo. La disociación de un alma para formar con ella un personaje rompe una regla básica del relato realista: a cada cuerpo corresponde un y sólo un personaje, quien por el hecho de habitar un cuerpo se somete a las reglas que rigen el desplazamiento en el espacio.

El cuerpo es de sor Teresa, pero el alma responde al nombre de Alda. Sor Teresa es una monja de clausura que pasa las horas inmóvil en su celda, absorta su ausencia mientras que Alda, su sustancia espiritual, es disociada del cuerpo y puesta a disposición del Dr. Rafael Antiga. La manifestación de la presencia de Alda es espacial, pero la comunicación ocurre en el teatro cognitivo del monólogo interior, súbitamente transformado en diálogo:

a(l| su| tu| mi) lado

Apenas hubo el doctor leído esta carta, cuando encerrándose "a
piedra y cal" en su consultorio, llamó a Alda.

Un instante después sintió que Alda estaba **a su lado**.

El diálogo que siguió fue del todo mental.

Alda saludó al doctor.

Alda posee todos los atributos de un personaje literario: voz, rasgos de carácter, deseos, fuerza antagónica. Todo, excepto el cuerpo. Esta particularidad le da una inusitada libertad de movimiento, que le permite viajar en cuestión de segundos a lugares donde ningún ser humano ha puesto pie. Sin embargo, hay una regla que limita la servidumbre

de Alda: el doctor no puede solicitar su alma más de veinticuatro horas, a riesgo de poner en juego la vida de sor Teresa, cuya función narrativa se limita a la de contenedor espiritual: un personaje vacío.

viaj.*

—¿De qué orden?

—De orden físico y metafísico. Algunas, obedeciendo a su voluntad, **viajan** por los espacios. Sé de cierta hermana mía que debe estar ahora en uno de los soles de la Vía Láctea; otra recorre en la actualidad los anillos de Saturno.

—¿Y tú has **viajado**?

—¡Mucho, mucho! He recorrido 600 planetas y 2 000 soles.

En el donador de almas el espacio diegético (o representación literaria del espacio) está dominado por tres ámbitos. El primero es el espacio sideral, que si bien comprende el universo entero, está formado exclusivamente por aquellos confines espaciales a donde el hombre no alcanza a llegar. Alda trae de allá descripciones precisas: sus viajes astrales son como sellos en un pasaporte que certificara su condición: su función es la de producir verosimilitud. Nervo suplanta la carencia de datos científicos con un alud poético en donde cada planeta es una fotografía pasada o futura del planeta tierra. Así, en Júpiter *la naturaleza apenas pasa por sus primeras crisis geológicas*, en Venus *el hombre surge apenas*, y en Neptuno *el cuerpo, antes mortal, se ha simplificado y refinado*.

clase	valor
<lugar_sideral>	Vía Láctea, Neptuno, Venus, sol(es), planeta[s], Saturno, estrella...
<lugar_terrenal>	Rusia, México, Alejandría, calle Medinas
<lugar_corporal>	cerebro, manos, pecho, cabeza, hemisferio derecho

El segundo ámbito es el espacio terrenal. Los personajes que poseen su cuerpo (Rafael, Andrés, doña Corpus) están sujetos a sus leyes, no así Alda, su inmaterialidad le permite cruzar continentes en cuestión de segundos.

El tercer ámbito espacial, quizá el más original de los tres, es el espacio corporal. Si bien en otras novelas Nervo ha transformado el cuerpo en lugar, en el Donador de Almas

trasvasa el alma de sus personajes con la pericia del prestidigitador que nos reta al ¿dónde quedó la bolita? Al inicio de la novela Alda habita el cuerpo de sor Teresa: sus viajes no provocan en la monja más que una continuada ausencia extática que sus hermanas del convento confunden con solicitudes místicas. Sin embargo, conforme la convivencia cotidiana entre Alda y el doctor florece en una relación telepático-amorosa (¡sin cuerpo de por medio!), los viajes de Alda se prolongan, violando la única regla a la que Nervo ha sometido a los personajes átmicos: no más de 24 horas. En lo que es sin duda uno de los mejores momentos de la novela, sor Teresa fallece víctima de un alma vagabunda que perdió el sentido del tiempo echando novio. Transgredido el límite, Alda no puede aterrizar en el cuerpo que le servía de base de operaciones.

cuerpo.*(<lugar> | <referencia_espacial>)

Debo advertirte que bastará un simple acto de tu voluntad para que esa "alma" abandone el **cuerpo** que anima y vaya **a tu lado**. [...]

Renunciaré aun a ver jamás el **cuerpo** que te sirve de **cárcel**... pero tú, en cambio, serás mía, vendrás a mí como la esposa acude al reclamo del esposo [...]

¡Ser un mismo **cuerpo** con dos almas! ¡Tener **en sí** a la amada, **en sí** poseerla! ¡Acariciarla, acariciándose! [...]

—He dicho que quiero el cuerpo de una francesa —exclamó Alda.

—Pero ¿dónde hallar ese **cuerpo**? —preguntó Rafael—. Sería preciso tornar a **París**, y la verdad, en estas condiciones de dualidad ¡yo no hago el viaje! La separación se impone. cuanto antes mejor.

El alma renta al cuerpo. Lo que en el budismo está determinado por el karma, aquí se ha vuelto simple conveniencia inmobiliaria. Sor Teresa muerta, Alda necesita otro cuerpo donde encarnar, al menos por esta noche. En un alarde de galantería platónica, el doctor le ofrece su hemisferio cerebral izquierdo. Alda acepta la proposición y, ni tardo ni perezoso, Nervo amuebla el cráneo de Rafael con expresiones espaciales que lo convierten en uno de los lugares más afortunados de la literatura fantástica mexicana:

(de.*hemisferio.*a(l| el| la) | en el.*hemisferio)

No hay hombre que no se familiarice con el prodigio, lo mismo Moisés que un sacristán de pueblo; y el doctor asistía ya sin pasmo, sin asombro, sin miedo, a la epifanía frecuente de aquella alma que **de un hemisferio acudía al** otro al simple llamado mental de su dueño [...]

Alda, con una sutileza del todo espiritual, encarnó **en el hemisferio** izquierdo del cerebro del doctor, dejando confinado el espíritu de éste **en el hemisferio** derecho.

Las expresiones espaciales son útiles durante la mudanza. Transmigrada el alma, éstas desaparecen y los hemisferios se transforman en actantes capaces de pensamiento, respuesta y sensibilidad: el doctor ha reencarnado en siamés.

Recordando la escena de la noche anterior e inquieto por su desenlace, el "**hemisferio derecho**" de Rafael pensó:

—¿Y Alda?, ¿qué ha sido de Alda?

Y el "**hemisferio izquierdo**" respondió:

—Aquí estoy [...]

—¡Soy hombre!

—¡Soy mujer!

—Pero entonces —dijo con infinita desolación el **hemisferio derecho**:

—¿qué va a ser de nosotros! ¡Este es un caso de hermafroditismo intelectual!

Tras la luna de miel, la cohabitación craneana de Alda y Rafael fracasa con estrépito de platos rotos. Si las obras literarias fueran demostraciones matemáticas, El Donador de Almas demostraría la inviabilidad de aquel hermafrodita del Banquete de Platón, conciliador de los principios masculino y femenino en un mismo cuerpo. Negociación inter-hemisférica de por medio, ambas partes acuerdan el divorcio: Alda debe abandonar el cráneo del doctor y transmigrar de nuevo. Para tan ardua tarea es convocado el Mefistófeles donador y amigo del doctor Andrés Esteves. Versado la cábala, sus conjuros son el servicio de mudanza de Alda. Solamente hay un problema: ¿a qué cuerpo migrar? El lugar elegido será la vieja ama de llaves del doctor: doña Corpus.

En el ensayo anteriormente citado (*El libro que la vida no me dejó escribir*, FCE 2006),

José Ricardo Chaves destaca que en el sistema de personajes del Donador éstos se organizan en pares complementarios (el doctor encarna la razón, el literato la imaginación). En esa misma línea, Alda y doña Corpus conformarían el espejo femenino del par Rafael-Andrés. El argumento más evidente para sustentar esta hipótesis es que el cuerpo de doña Corpus será el tercer y último albergue para el alma errante de Alda. Pero la complementariedad va más allá, y las semejanzas son tales que uno pudiera pensar que la una es el negativo fotográfico de la otra:

- Doña Corpus le teme al “fin del mundo” y las comillas significan aquí el *fin temporal del mundo*, es decir fin de los tiempos, el juicio final, etcétera. Alda en cambio no tiene ningún miedo del “fin del mundo”, aunque aquí las comillas se traduzcan por *fin espacial del mundo*: Alda viaja por Saturno, Neptuno y Júpiter sin ningún empacho e incluso cuenta anécdotas a su regreso.
- Doña Corpus es todo cuerpo: es *doña cuerpo*. Alda, por el contrario, carece completamente de él.
- **sesos.*** : En el inicio de la novela, Doña Corpus le cocina sesos al doctor. En el transcurso de la novela, Alda literalmente le *come* los sesos al doctor. Al final de la novela, el doctor se queja del daño que Andrés le ha infligido al regalarle el Alma: *yo vivía tranquilo con las sopas de sesos de doña Corpus*.
- ¿Y si intercambiáramos la partícula de respeto? ¿Si en vez de a doña Corpus invocáramos a doña Alda, qué hay detrás? Un romance: el de doña Alda, anónimo del siglo XVI, donde la esposa de Roldán se duerme y tiene un sueño premonitorio que anuncia la muerte de su hombre en Roncesvalles.

En París está doña Alda,
la esposa de don Roldán,
trescientas damas con ella
para la acompañar;
[...]

Al son de los instrumentos
doña Alda dormido se ha;
esoñando había un sueño,
un sueño de gran pesar.
[...]

-Un sueño soñé, doncellas,
que me ha dado gran pesar:
que me veía en un monte

en un desierto lugar
[...]

- ¿Coincidencia? Este prologuista, amante de los intertextos, quisiera creer que la alusión oblicua y lejana a la doña Alda soñadora del romancero es una manera de evocar al personaje vacío del Donador de Almas, acaso su personaje más noble: sor Teresa, para quien la novela transcurre como un sueño del que sólo la salva una muerte desalmada.

Para concluir con el análisis, permítasele al prologuista una digresión económico-literaria que no tiene nada que ver con el estudio del espacio. En una lectura economista del mito de Fausto quizá Mefistófeles sería el equivalente a un joyero que, a ojo de buen monóculo, examina y tasa cada alma antes de ofrecer un precio de cambio. La transacción es clara, unitaria, ambas partes han aceptado las condiciones. El Donador de Almas, por el contrario, ni tasa ni vende el alma de Sor Teresa: la regala. Imagine el lector a Andrés “Mefisto” Esteves especulando con su portafolio de almas que cotizan en una bolsa espírita de la cual los simples mortales entienden bien poco. Lejos estamos de la honestidad del joyero: el Fausto del Donador es el beneficiario de una especulación exitosa en el mercado de las almas: el superhábit de su socio Mefisto le permite derrochar sus utilidades en un regalo para su amigo.

Las palabras van al espacio como objetos que se abren. Las palabras son logaedros. Las palabras son materia viva, campo de fuerza, y hay separación, sexualidad al habla. Somos cruzados por ellas, vamos al espacio que ellas cruzan; nosotros las hacemos pasar por aquí y somos nosotros los recorridos por los logaedros. El sentido -es decir: la sed de espacio- pasa por ellas, emana de ellas en ondulaciones, en radiaciones contradictorias. Las palabras emiten espacio. Hay una física sobrenatural del habla.

Valère Novarina

Devant la parole (P.O.L, 1999)

(sexto sentido.* | mención.* | diablo desinteresado.*)

Pudiera parecer contradictorio que este análisis del espacio se preocupe de una novela

como el Sexto Sentido, cuya temática se centra en el desmembramiento del tiempo. Los párrafos que a continuación se presentan intentan argumentar que para lograr el efecto de distorsión del tiempo Nervo hace uso de un recurso a-temporal: las estructuras espaciales.

La novela inicia con un acto de fe en la ciencia. La primera persona narrativa dialoga con un doctor que postula la posibilidad de operar la percepción humana del paso del tiempo de forma y manera que el futuro deje de ser un misterio. Entrado en prospectiva, el narrador aventura que dentro de dos siglos la visibilidad del futuro será tan transparente como la del pasado. Se cita a Ramón y Cajal, se lanzan tecnicismos generadores de verosimilitud: *histología, lóbulos cerebrales, circonvolución de Broca* (¿a qué sonaba la palabra *histología* en tiempos de Nervo?)

Las páginas iniciales de la novela caben en una paráfrasis positivista: la ciencia es todopoderosa. Esta frase cimienta de la estructura novelística subsecuente: el narrador necesita confiar en la ciencia para someterse a la operación cerebral que le permitirá ver el futuro. Dos voces dialogan: la voz de la sabiduría científica del cirujano y la voz de la arrojo juvenil de la cobaya.

El uso del elemento tecnológico no es nuevo en la narrativa de Nervo. En la novela Mencía los adelantos tecnológicos son utilizados para ubicar el referente temporal (*máquinas que llevan la palabra a distancias inmensas, máquinas que reproducen las apariencias fugitivas de los objetos, máquinas que escriben con sorprendente diligencia*). Estas máquinas facilitan el salto entre las dos líneas temporales que corren por Mencía: el Toledo del siglo XVI y el Madrid de principios del XX. Y, exagerando un poco en la prospectiva, se puede afirmar que Nervo añora la telefonía inalámbrica noventa años antes de su aparición (fragmento perteneciente a El Diablo Desinteresado):

Y Cipriano, exaltado con esta imaginación, desesperábase, lamentando que los inventos modernos, que habían domeñado y avasallado tantas fuerzas invisibles, no pudiesen suministrarle aún ninguna para que el beso de un pintor se posase desde lejos en la frente pálida de una muchacha enferma y su voz se hiciese oír como **con telefonía inalámbrica**, en el pétalo traslúcido de una orejita, entre el ensortijamiento de las hebras de oro, para decirla [...]

Regresemos al Sexto Sentido. En su discurso de exhortación, el cirujano expone su concepción del tiempo haciendo uso de una terminología espacial que parecen salida de

(plano.* | dimensi[o|ó]n.* | zona.* | amplitud.*)

porque, en realidad, todo: el pasado, el presente y el futuro, existen de una manera simultánea **en el mismo plano, en la misma dimensión**, sólo que nuestra visión actual está **limitada a una zona**, como está limitado nuestro oído que no percibe más que **cierta amplitud** de vibraciones, y nuestro ojo que no ve más que ciertos colores... ¡Eh!, ¿qué piensa usted de ese tormento que le he descrito?

El joven narrador da luz verde para que el cirujano practique una *sencilla operación*. No tiene nada que perder, excepto su juventud, su condición burguesa, su existencia desahogada resuelta y el aburrimiento que la aqueja. Cabe aquí preguntarse si ese inevitable narrador burgués, omnipresente en la narrativa nerviana, es una pre-condición para la existencia literaria de sus novelas, un requisito del mercado o un simple automatismo del autor.

Los detalles de la operación son salvados con la gracia de una elipsis (*No voy a describir la operación de que fui objeto*). La experiencia fenomenológica del narrador tras la operación necesita apoyarse en un símil espacial: la cima de una montaña, desde donde se contempla claramente *el camino recorrido y el camino por recorrer*. Sin embargo la distorsión es tan compleja que el narrador reconoce la imposibilidad de la empresa (*¡qué remedio! pues que no tenemos ni vocabulario ni imágenes para descripciones de tal manera extraordinarias!*)

La primera tentación descriptiva para transmitir las distorsiones de la percepción temporal consiste una vez más en un artificio tecnológico: el *kinetoscopio*. Pronto abandona esta vía el narrador para regresar al *plano ideal de que ya he hablado*. Acaso el cine sea demasiado reciente para contener tal efecto: este plano ideal servirá de lienzo o pantalla de proyección de ese paisaje temporal donde el narrador puede observar *yo ahora, yo mañana, yo comiendo, yo durmiendo [...] y a lo lejos, como envuelto en tenuísima bruma, yo siempre pero más maduro... más viejo*.

Está claro que se inicia un movimiento. Del kinetoscopio pasamos a un tren donde un desprevenido viajero cree que los árboles y las casas se desplazan: así danzan las distintas dimensiones temporales en la mente recién operada del narrador. Los elementos espaciales están tan presentes que el narrador se ve obligado a negar su propio símil:

En realidad, me fue fácil darme cuenta en breve de que yo, animado por un movimiento incomprensible, **que no se efectuaba a través del espacio sino de una dimensión desconocida**, iba hacia toda aquella ordenada muchedumbre de actos, de seres y de cosas disímbolos. **Pasaba** yo, no al lado, sino como **al través** de cada uno de ellos; me iba como **metiendo** fluídicamente **dentro de** los yos que estaban **escalonados en el camino** y ejecutando los actos previstos, los cuales no desaparecían porque yo los ejecutase, sino que sencillamente **tomaban diversa posición** con respecto a mí mismo, de suerte que ya no me era dable tocarlos, poseerlos, identificármelos, pero sí verlos **en perspectiva distinta**, que iba **en sentido opuesto**, hasta llegar en brumosos panoramas a mi infancia y a mi nacimiento...

Descripción suave, que recuerda el balanceo del ferrocarril y de paso desmiente la sentencia de José Joaquín Blanco. El lenguaje sabe que su objeto descriptivo es abstracto y lo aborda en espiral, como quien asciende efectivamente una montaña. La narrativa de Nervo se desafía a ella misma.: proyectar el tiempo en un plano espacial sin que sobre una palabra y además hacer literatura: la empresa lleva la marca de Borges o del Gödel o de algún otro poeta matemático.

Tarde o temprano, a fuerza de escrutar su futuro, el narrador da con su futuro amor. En la proyección espacial, este evento es representado como dos caminos paralelos que de pronto se entrecruzan, comparten su vía para luego separarse. La abundancia de marcadores espaciales causan que el efecto de lectura de este viaje temporal sea el de una excursión, una caminata o un paseo por la naturaleza. En su obsesión amorosa el narrador remonta hasta una playa donde encuentra la infancia de su amada.

Como la Sor Teresa del Donador de Almas, el narrador del Sexto Sentido se ausenta del mundo real para refugiarse en ese plano infinito donde es posible leer el pasado y el futuro. Ante las preguntas del médico, el narrador fingirá que todo está bien.

Una para mí visible **cadena de sucesos**, de hechos, de actos, me separaba de mi amada. Nadie en el mundo, ningún arbitrio, ningún conjuro era bastante a **hacer más corta esta cadena**. Lo que había de suceder sucedería, con la implacable lentitud de su concatenación rigurosa. Yo podía, único hombre sobre el haz de la tierra, ver mi futuro, pero **no acercarlo, ni en el espesor de un cabello**...

La enfermedad es temporal, pero la impaciencia espacial. El narrador desea adelantar ese instante en donde encontrará el amor: su impaciencia se expresa con por medio de dimensiones espaciales: cadenas por acortar, espesores de cabello por remontar.

Quizá sea en el desenlace del Sexto Sentido donde Nervo logra la fusión de fondo y forma. Justo cuando *ella* está a punto de aparecer, exactamente cuando todos los indicios anuncian el advenimiento de ese encuentro tan deseado, el narrador rehúsa el acto narrativo y confronta al lector: leer es querer, leer es sed, leer es necesitar el desenlace, lo que sigue, lo que pasó después. Y esa sed es incompatible con un narrador que ve el futuro. Con una estocada perfecta, el Sexto Sentido vence en la lucha contra el lector: el desenlace sólo lo sabrá quien es capaz de ver el futuro, es decir el narrador.