

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

VI. CRUCE DE CAMINOS

LA MEMORIA IMAGINADA: LA RUECA DE AIRE, ROSA BLANDA Y LOS NOMBRES DEL AIRE

ELSA RODRÍGUEZ BRONDO

En un amplio sentido cualquier obra de creación literaria pertenece a la memoria imaginada, signada de antemano por el pasado de la escritura y el tiempo intraliterario, sin embargo, de manera sustantiva las tres novelas cortas de las que hablaremos nos recuerdan la idea proustiana de *memoria voluntaria* y *memoria involuntaria*.¹ La primera nace de un ejercicio evocativo de la conciencia, la segunda, se detona fortuitamente en el encuentro con los objetos, los olores y las sensaciones. Aun cuando en el pasaje de la magdalena mojada en té de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust encontramos el ejemplo exacto de la

¹ Proust desarrolla las dos formas de memoria en su proyecto de largo aliento *En busca del tiempo perdido* (1913-1927). En el año de la publicación del primer volumen *Por el camino de Swann* (1913) ofrece una entrevista al diario parisino *Le Temps* donde afirma: “Mi obra está dominada por la distinción entre memoria involuntaria y memoria voluntaria, no rendida a la filosofía de nuestra época, el bergsonismo, sino contradicha por ella” (David 262). Walter Benjamin parte del problema de la memoria proustiana en su ensayo de 1939 “Sobre algunos temas en Baudelaire”, para desarrollar su teoría del empobrecimiento de la experiencia en la modernidad: “Se puede considerar la obra de Proust, *A la recherche du temps perdu*, como la tentativa de producir artificialmente, en las condiciones sociales actuales, la experiencia [...] Proust habla de la pobreza con que se había ofrecido a su recuerdo durante muchos años la ciudad de Combray [...] antes de que el gusto de la *madeleine* (un bizcocho), sobre el cual vuelve a menudo, lo transportase una tarde a antiguos tiempos” (9).

memoria involuntaria, la otra memoria es la que hace posible la realización del relato: “Mientras la ‘memoria voluntaria’ está en función exclusiva de la representación, la ‘memoria involuntaria’ se asocia exclusivamente con el procedimiento de búsqueda y de composición (configuración narrativa)” (Marín 129). En el relato mismo se imbrican la representación de una memoria voluntaria y una memoria involuntaria como recursos. Consideramos que estas dos representaciones constituyen en la literatura, sincréticamente, la memoria imaginada. Ella es el hilo que nos permite entrar en el laberinto de *La rueda de aire* (1930) de José Martínez Sotomayor (1895-1980), *Rosa Blanda* (1985) de Daniel González Dueñas (1958) y *Los nombres del aire* (1987) de Alberto Ruy Sánchez (1951). Bajo su guía podremos observar la unicidad de cada obra y la constelación de una posible lectura. En *La rueda de aire* accedemos a una memoria onírica e involuntaria de un viaje imaginario a la modernidad; *Los nombres del aire* proyecta el deseo erótico en el recuerdo voluntario y obsesivo; *Rosa Blanda* reflexiona sobre la imposibilidad de recuperar el objeto amoroso a través de la memoria voluntaria.

Desde otra perspectiva, la inmanente, observamos en estas novelas rasgos comunes como la pertenencia al género de novela corta; el uso de la prosa poética y una estructura fragmentaria. Estos rasgos podrían ser una atractiva invitación a formular una nueva taxonomía como ya lo intentó el propio Alberto Ruy Sánchez al introducir su conocida “prosa de intensidades” (*Trama* 11), Ralph Freedman con su “novela lírica” (7), o Ramón Pérez de Ayala con su “novela poemática” (Lozano 237). Por fortuna la literatura se resiste a permanecer en los cajones cerrados de la crítica y si adoptamos una etiqueta es sólo para discutirla, revalorarla o para archivar temporalmente una obra. En ocasiones, la clasificación opera *a posteriori* como guía a nuevos creadores que gustan de inscribirse en una tradición que siempre resultará un boceto, un intento de trazo exacto sobre un material que constantemente dibuja líneas de fuga.

Partamos de las condiciones que unen a nuestras tres novelas: bordean los límites entre la narrativa y el lenguaje poético, y su estructura descansa en la concentración y el fragmento. Sin embargo, el análisis desde un plano descriptivo nos arroja sólo la conclusión y el resultado de decisiones estéticas sobre algo que se quiere contar, sobre algo que se quiere leer y que no puede observarse sino con cada una de las lecturas que se emprendan. En este otro sentido, las tres novelas cortas que nos ocupan no tendrían rasgos comunes sino contingencias, hilos delgados, juegos dialógicos o solipsismos. La memoria imaginada, entonces, se vuelve una idea abierta, que necesita *una* obra para constatar su múltiple y siempre posible existencia.

JOSÉ MARTÍNEZ SOTOMAYOR-ALBERTO RUY SÁNCHEZ,
MEMORIA DE LA FILIACIÓN BUSCADA

La rueda de aire de José Martínez Sotomayor se publicó por vez primera en 1930, pero sus cercanos y más numerosos lectores se encuentran en los últimos años ochenta del siglo pasado, los mismos años en los que se publican *Rosa Blanda* de Daniel González Dueñas y *Los nombres del aire* de Alberto Ruy Sánchez, de tal manera que *La rueda de aire* se desplaza, en su recepción, a un lugar distinto de su origen para formar parte de un nuevo contingente de tres *aves raris* de la narrativa contemporánea en México.

Entre muy pocos² debemos a Ruy Sánchez la más reciente difusión de *La rueda de aire* de Martínez Sotomayor. El mismo año de la publicación de su novela corta *Los nombres del aire*, 1987, Ruy Sánchez publica, edita y prologa *Trama de vientos*, una antología de la narrativa de Martínez Sotomayor para la editorial

² “José Gorostiza, María Elvira Bermúdez, Guillermo Sheridan y Alberto Ruy Sánchez han ido revelando paulatinamente la naturaleza de la más eficaz de nuestras novelas líricas [*La rueda de aire*]” (Domínguez, “Los hijos” 23).

EOSA.³ Es fácil observar la filiación que se establece, a partir de los títulos, entre la obra de Martínez Sotomayor y Ruy Sánchez. Si uno emprende la lectura del prólogo de *Trama de vientos* bajo esta filiación, resultará más claro que el rescate de la figura de uno, también es el manifiesto estético del otro, como si el acto de recuperación fuera también la inscripción a un selecto club de epígonos: “El hecho de que *La rueca de aire* estuviera escrita en una prosa poética, es decir, en ese género intermedio que, me parece, puede ser definido como ‘prosa de intensidades’, la hacía doblemente interesante. Al estudio y la revalorización de una obra y un autor se añadía la necesidad de valorar a un género que, en otros países, ha dado obras reconocidas como primordiales para la literatura universal” (*Trama* 11).

Diez años más tarde, Ruy Sánchez vuelve a rendir tributo a Martínez Sotomayor en una reunión de ensayos llamada *Diálogos con mis fantasmas* en donde se incluye el prólogo de *Trama de vientos* y un breve ensayo “La vertiente del sueño en *La rueca de aire*”, para refrendar la filiación a su reiterada “prosa de intensidades”, etiqueta-sinónimo de la prosa poética que se impone con insistencia a partir de la obra de Martínez Sotomayor. Christopher Domínguez Michael afirma: “Ruy Sánchez olvida o quiere hacernos olvidar —lo que sería peor— que su prosa de intensidades, ciertamente intensa y brillante, no es otra cosa que una reaparición deliberada de la benemérita novela lírica en lengua española, que arranca en este siglo con Ramón Pérez de Ayala, tiene su cúspide en ese buen imitador de Giraudoux que fue Benjamín Jarnés, quien a su vez impulsó a los Contemporáneos a escribir sus novelas-como-nube” (*Antología* II: 575). Habría que matizar el aparente “olvido” con la difusión que el propio Ruy Sánchez emprende de la prosa poética y la obra de Martínez Sotomayor: este miembro marginal de los Contemporáneos, al que José Gorostiza dedica —en los años 30— una reseña ambigua en

³ Un año antes había aparecido la segunda edición de la novela, como lo consigna el propio Ruy Sánchez en su prólogo: *La rueca de aire*. México: INBA-Premiá editora, 1986.

donde aparecen frases como “*La rueda de aire* es el mejor libro que hemos leído en los últimos meses” (275), a la vez que afirma “celebramos que ésta para él severa disciplina a la que se sometió resueltamente, le haya proporcionado, si no una obra maestra, cuando menos un instrumento más dócil, más apto físicamente para expresar eso que será, que debe ser su próximo primer libro” (275). Gorostiza ubica y cierra la experiencia “Giraudoux-Jar-nés” en el México de los años veinte con las novelas *Margari-ta de Niebla* (Jaime Torres Bodet, 1927), *Dama de corazones* (Xavier Villaurrutia, 1928) y *Novela como nube* (Gilberto Owen, 1928), antecedentes de *La rueda de aire* que cierra el ciclo como “un brote tardío, aunque no extemporáneo” (275). Más o menos en los mismos términos Domínguez Michael ubica la novela de Martínez Sotomayor, “*La rueda de aire* es el gran momento de la novela lírica en México y como lo señala José Gorostiza, la señal de su agotamiento” (*Antología I*: 565). Ruy Sánchez, por el con-trario, no olvida sino evade la tradición de la novela lírica para extender la vida de la prosa poética-prosa de intensidades, cuya genealogía, para él, comienza con los románticos franceses y no con Ramón Pérez de Ayala. En esa genealogía, los Contemporá-neos son el marco en el que resplandece Martínez Sotomayor (27).

La intención de Alberto Ruy Sánchez — que se deduce en esta filiación buscada —, ante el encuentro azaroso con la novela de Martínez Sotomayor y de su evidente valor como experiencia lite-raria, es abrir un nicho singular en el panorama de la narrativa mexicana contemporánea. Sin evidentes seguidores, la “prosa de intensidades” que se atribuye a sí mismo y a Martínez Sotomayor, constituye una rareza no exenta de impostura y artificio en donde el autor “quiere ser el crítico que descubre su propia obra” (Do-mínguez Michael, *Antología II*: 575). A diferencia del ciclo que Harold Bloom propone en su teoría de las influencias, donde se intenta la muerte del padre literario, Ruy Sánchez adopta y hace evidente la paternidad de Martínez Sotomayor en su propuesta estética: “La aventura a la que invita la prosa de inten-

sidades es así un regreso a la dimensión de la poesía en prosa, un encuentro con algo oculto en nosotros mismos y en los otros, una invitación a recuperar una actitud clásica ante el mundo. José Martínez Sotomayor nos tiende con su obra, y sobre todo con *La rueca de aire*, el puente para iniciar esa aventura” (29). El efecto en el horizonte histórico de *Los nombres del aire*, primera muestra del apadrinado proyecto literario de Alberto Ruy Sánchez, fue el Premio Xavier Villaurrutia en 1987.

DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS Y LA MEMORIA DE LA INVISIBILIDAD

Rosa Blanda se publicó inicialmente en el libro colectivo *Atanor* (1985) de las ediciones de Punto de Partida que coordinaba Marco Antonio Campos en Difusión Cultural de la UNAM. Volumen dedicado a la prosa poética que compartía espacio con obras de Francisco Guzmán y Daniel García. En el breve prólogo de *Atanor*, Alejandro Toledo —coautor de algunas obras ensayísticas junto con González Dueñas— escribió un párrafo para *Rosa Blanda*:

“*Rosa Blanda*” sostiene diversos niveles de lectura: fábula, prosa poética, relato de ciencia ficción, metaliteratura. Habla del encuentro de un joven archivista, que vive extraviado entre los laberintos del Gran Registro, con una bruja. En este marco se entrelazan reflexiones sobre el amor y sus posibilidades, la memoria y su génesis, la palabra y su poder de conjuro: “llámame como quieras pero no me nombres”. El hilo central es la rosa, como prefigura Borges en *Fervor de Buenos Aires* (Toledo 11).

Citado íntegramente por Domínguez Michael en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx* —en la que se puede leer un fragmento de *Rosa Blanda*— apenas se completa con las siguientes líneas: “Daniel González Dueñas (1958) vive de una tradición igualmente paradisíaca. Como Arreola, su literatura ocupa

una zona cercada de fantasías tan sutiles como mecánicas que rodean territorios habitados por brujas, insectos y cuerpos celestes” (II: 567). La mención de la literatura de Juan José Arreola como analogía resulta extraña, González Dueñas parece no haber en ninguna tradición mexicana y, sin demérito alguno del notable narrador jalisciense, sus literaturas tienen muy poco que ver una con la otra. Quizá la relación que establece el crítico tenga que ver más con la valoración de una obra al colocar la figura capital de Arreola a la par de González Dueñas.

Desafortunadamente, *Rosa Blanda* ha tenido que sortear los obstáculos de una invisibilidad frente a la crítica. La escasez de trabajos sobre esta novela corta se extiende también al resto de la múltiple obra de González Dueñas, condición inversamente proporcional a los premios que ha recibido.⁴ González Dueñas acoge la marginalidad sin considerarla la subordinación a un destino. Tanto *Las visiones del hombre invisible* como su premiado *Libro de nadie*, constituyen una lúcida exploración de la identidad elusiva, que se asume como una forma de resistencia ante el mundo de escalafones y relaciones, pero también desde una humanidad que se reconoce en los otros y no sobre los otros. En concordancia, *Rosa Blanda* ha tenido una discreta existencia en los espacios literarios, aun cuando en el 2009 se republicó en Ediciones Sin Nombre. Muestra de un mundo particular y ajeno a nuestras letras, la novela de González Dueñas sigue siendo un terreno ignoto para la crítica especializada de nuestro país.⁵

⁴ Poesía Joven de México 1982 (*Apuntes para un retrato de Alejandra*); Premio Novela José Rubén Romero 1987 (*Semejanza del juego*); Poesía Ciudad de La Paz 1988 (*La raíz eléctrica*); Premio Cuento San Luis Potosí 1995 (*La llama de aceite del dragón de papel*); Premio Sonora 1997 de Poesía (*Descaro de la máscara*) Premio Ensayo Literario José Revueltas 1998 (*Las figuras de Julio Cortázar*) y Premio Hispanoamericano de Ensayo Casa de América-Fondo de Cultura Económica 2003 (*Libro de Nadie*).

⁵ En el blog personal de González Dueñas se puede encontrar material de consulta y, sobre todo, ensayos del mismo autor que publica con disciplinada asiduidad: <<http://danielgonzalezduenas.blogspot.com>>.

La rueca de aire

*¡Qué fruición la de torcer los sucesos,
enmarañar la realidad; resquebrajar la
insulsa verdad de las cosas! Tan divertido
como ver a través del vidrio imperfecto
que fabrica una metáfora de cada cosa
que pasa por la ventana. Alegre rebelión
contra el pacato acomodo del mundo.*

LA RUECA DE AIRE

Anita, personaje central de *La rueca de aire*, nos anuncia en estas líneas la naturaleza literaria de la novela. La mentira fantástica como forma liberadora del mundo, como espacio del viaje y también el material con el que construimos una memoria imaginada. “Tan divertido como ver a través del vidrio imperfecto que fabrica una metáfora de cada cosa que pasa por la ventana” (850). La prosa poética se anuncia como visor de la ficción de Anita, cuya mirada es la vía de comunicación con el mundo y la memoria.

La rueca de aire se fragmenta a través de la mirada exterior e interior de un hipotético día que comienza por la mañana cuando Anita despierta. Los ojos son la primera constatación de su existencia “se trajo algunas sombras del sueño pegadas a los ojos. Se los frota infantilmente” (839). Mirar y existir son una misma cosa cuando un personificado rayo de sol la impele “—¡Anda, abre el balcón, Anita, apresúrate!” (839). Pero abrir los ojos o abrir el balcón no suponen un contacto con la realidad, sino una perspectiva del yo que el personaje asume. Si *La rueca de aire* estuviera escrita en primera persona esta analogía de la mirada tendría que adoptar la forma de monólogo interior a la manera de Arthur Schnitzler en *Fräulein Else* (1924), pero el narrador omnisciente de *La rueca de aire* utiliza el cristal de la poesía: mirada, ojos, ventana, torre, sueño, ensoñación, proyección o fiebre, como los elementos que sitúan las acciones reales, proyectadas, imagina-

das o soñadas desde un lugar: Anita. Ella es la hilandera que nos muestra el mundo concreto y sus deformaciones, la que reflexiona y emprende un trayecto imaginario desde un balcón provinciano a la fascinación de una ciudad demoniaca y sensual. Un viaje iniciático que se ve truncado por el despertar de una fiebre.

Ana es joven, vive en provincia, tiene un padre adusto, se siente atraída por Luis, tiene amigas. El personaje se erige a través de digresiones y fragmentos, que obligan al lector a construir un relato paralelo en el que Ana es, en el plano de realidad, la suma de los estereotipos de la indefensión: mujer, adolescente, provinciana, huérfana de madre. Estos rasgos se mantienen hasta el momento en que irrumpe la figura de la Ciudad de México. Es entonces cuando la novela edifica el contraste, escinde al personaje y muestra la riqueza lírica de la oscuridad, la sensualidad y la modernidad. Sin esta parte, fruto de pesadillas y afiebramientos, sería difícil que *La rueda de aire* rebasara los límites del costumbrismo:

¡Y ella ahí, viva, los senos hinchados de deseos! ¡Distinta, extraña, viva! Ella que pudiera haber sido tan alegre, que, estimulada, su risa luciera en todas las rejas del pueblo como las palmas del Domingo de Ramos [...] ¡Imposible! Se rebelaba. Unánimes los oprimidos resortes estallaron; y aunque de dentro una mano dolorosa pugnaba por contenerla, se escapaba parte de su ser por la ancha grieta. Y ahora se miraba Anita desde fuera, azorada y suspensa en una dilatada comprensión. ¡Dualidad desconcertante! ¡Era dos! Distinguía dentro de sí a la Anita inmóvil, enclaustrada; la hermana Ana que desde la ventana del cuento saluda la polvorosa lejanía; y afuera, ella también, la Anita rebelde, erguida de voluntad. Las dos Anas se miraron sorprendidas e incómodas, como personas de una misma familia que saben van a disputarse una herencia (878).

Las distintas Anas anuncian el convulsionado sueño de la urbe, en el portentoso discurso de la alegoría. La ciudad es el “monstruo de diez mil cabezas y cien mil brazos epilépticos” (885); el lugar de las multitudes: “Rodeado de la multitud fantástica que

ambula en todas direcciones, ella camina aturdidamente” (885); del asfalto: “Sobre el asfalto mojado se enfilan los faros de los automóviles, rodando sobre finas columnitas de cristal” (884); de edificios: “Los edificios se vistieron su mejor traje de noche: un traje de ritmo vertical, a rayas blancas y negras, que van escalándose en el paramento como los renglones de un poema” (885); y de la fascinación: “En la contemplación, Anita se siente fascinada, porque de pronto las gemas vivas comienzan a mirarla obstinadamente; un tumulto de ojos desorbitados, incisivos, esplendorosos” (886).

La fuerza de esta novela radica en la preparación sutil desde un balcón de provincia, de la caída onírica de un ángel al deseo de la ciudad. Su hiperbólico retrato prefigura el diagnóstico de la modernidad de Walter Benjamin en “Sobre algunos temas en Baudelaire” de 1939. La ciudad modifica la experiencia del mundo, aun cuando ésta sea el afiebrado delirio de una adolescente de provincia. Ecos del surrealismo se escuchan, sobre todo, en los párrafos dedicados a los escaparates de la ciudad, donde “Simultáneamente cien sombreros masculinos saludaron” (886).

La novela cierra circularmente de nuevo en la mirada: “La noche piadosa la consuela: ¡dentro del cuadro de la ventana, como desde el cristal de un escaparate, el cielo le muestra, a ella sola, la dislocada constelación que acaba de inventar!” (888). La invención de una memoria que se edifica desde el deseo, porque es la otredad codiciada: salir de las cuatro paredes, de una provincia lenta y estática y de una adolescencia plena de impulsos. La ciudad en *La rueta de aire* detona una memoria dislocada, involuntaria, pero también la exaltación poética de la palabra.

LOS NOMBRES DEL AIRE

Tan atractivo es el estudio de *Los nombres del aire* como el de su paratextualidad: el epígrafe de Marguerite Yourcenar, el arte caligráfico de Hassan Massoudy, el diseño de la caja tipográfica,

incluso las citas de contraportada cuya autoría: Alberto Manguel, Severo Sarduy y Octavio Paz —incluidas en las últimas ediciones de bolsillo— son testigos de su cuidada recepción. La novela de Ruy Sánchez es un artefacto bien construido para el lector, punto de partida de un proyecto literario bautizado como El quinteto de Mogador (*Los nombres del aire*, 1987; *En los labios del agua*, 1996; *Los jardines secretos de Mogador*, 2001; *Nueve veces el asombro*, 2005 y *La mano del fuego*, 2007).⁶

Los nombres del aire intenta el “diálogo de asombros” (65), el cruce de lo masculino en la distancia y de lo femenino en la cercana sensualidad. Mogador, mítica y atemporal ciudad, evoca humildemente la erudita memoria de la literatura árabe: *Las mil y una noches* compuesta de fragmentos, menos aventurera y más sensorial. La mirada define el complejo mundo femenino que no puede ser comprendido porque es el reflejo estático de un mundo interior. El personaje de Fatma realiza en el acto de mirar una osadía, porque la acción no se corresponde con ver, sino con el pensamiento: “Fatma, miras como si vinieras de otra parte —le decían—, como si estuvieras únicamente interesada en moscas que pasan lejos o en pájaros que vuelan de noche” (28). “Con el tiempo se fue haciendo inevitable captar que Fatma se había ido a un viaje sin regreso, muy dentro de ella misma, y que su alteración era una de esas heridas que ya no cicatrizan” (31). Mogador y sus habitantes son testigos del enigma, que se descubre en la figura buscada de Kadiya.

Kadiya encarna el despertar sexual de Fatma, pero es Mogador quien ha hecho posible el encantamiento de los sentidos: “El nombre mismo de Kadiya era ya un secreto guardado con

⁶ Alberto Ruy Sánchez puede considerarse un buen autor de su tiempo. Basta colocar su nombre en un buscador de internet para que aparezcan todos los recursos de información a nuestro alcance, la mayoría creados por él mismo: página web, blog, Facebook, Twitter y una completa ficha en Wikipedia. En su página oficial se pueden leer tres ensayos críticos dedicados a *Los nombres del aire* de Severo Sarduy, Luce López Baralt y Manuel F. Medina (especialmente recomendable) <<http://www.albertoruysanchez.com>>.

resonancia, como todas las sensaciones de aquella mañana en que las dos se encontraron por primera vez en los corredores húmedos y vaporosos del baño público: el hammam” (67). El universo cerrado como metáfora de lo femenino, inexpugnable a los ojos masculinos, se ensimisma en la figura del espejo: Fatma y Kadiya y en el hammam como el lugar que ocupan unas horas de la mañana las mujeres y unas horas por la tarde los hombres en un imposible encuentro entre géneros.

La anécdota se devela en sucesivas frases: la mirada como exterioridad vacía; la imposibilidad de penetrar el complejo mundo interior femenino y la cadena fortuita de relaciones que enlazan a Fatma, el deseo masculino y Kadiya. La memoria apenas guarda su único encuentro: “Aunque la memoria es frágil y escurridiza, lo es tal vez menos que la piel y los sentimientos: al abrir los ojos, Fatma descubrió que Kadiya no estaba ya a su lado. Una y otra vez recorrió todo el hammam inútilmente. Una y otra vez regresó al rincón donde los cojines se habían impregnado del olor de Kadiya, hasta que el olor mismo se diluyó en sus recuerdos” (106). El narrador explora el mundo inmóvil de Fatma, alrededor del cual parece tejerse la trama, pero la historia más rica en el devenir de la novela descansa en Kadiya, personaje atrapado en las tradiciones árabes, víctima de la esclavitud y cuyo destino en el burdel flotante de Mogador dará su cuerpo a los hombres y la imposibilidad de saciar su deseo a Fatma.

Los personajes, los lugares y el mismo erotismo que se diseña por los cuerpos, los olores y las cosas, están al servicio de una memoria literaria voluntaria que juega incesantemente con el *ars combinatoria* del lenguaje. La historia permanece inconclusa y abierta en la imposibilidad del encuentro, otra evocación de *Las mil y una noches*, que habla más desde la memoria construida, con los asombros del lenguaje, que desde el relato.

Rosa Blanda puede ser leída como un proseuario de la pasión amorosa, pero también como un ensayo poético acerca de la imposibilidad de registrar una historia. La memoria voluntaria, que se sabe artificio, se desarrolla igualmente en los planos de la reflexión y la sensibilidad, sitios frecuentados lo mismo por la poesía que por el ensayo. Si llamamos a esta experiencia literaria novela corta es porque en la exploración reflexiva y poética hay un relato que sostiene las disquisiciones del archivista: “Que el recuerdo es un naufragio inaudito lo prueba mi doble naufragio desesperado: es extraño darse cuenta de que el Registro ha sido mi ineludible punto de apoyo hasta hace apenas unos días. Si al principio conservé mi labor como archivista para mantener la apariencia protectora de tu *visita*, más tarde me exilié entre los ficheros exigiéndoles una respuesta a la violenta confrontación de vivir contigo” (35).

Rosa Blanda es un canto, como todo aliento poético, que entabla una cruzada contra las imposibilidades y la memoria se manifiesta en él como una de las más claras metáforas de una batalla perdida de antemano. Recuperar los vestigios ante la separación de los amantes vuelve mucho más visible la esterilidad de la empresa. El archivista, lo sabe: “Bruja, bruja, bruja. Quemaré los recuerdos que no te conciernen en mi vida: ¿podrán las cenizas funcionar como abono a la rosa blanda?” (9). La continua reflexión sobre la memoria, el recuerdo, el archivo, la palabra, el tiempo, la amnesia y el amor, se da en el deslumbramiento del archivista ante su bruja, ser perfecto en sus infinitas mutaciones, que en un tiempo signado por sus límites construye con él un espacio común. El polígrafo atesora y registra amorosamente a una mujer-bruja, luchando contra lo que el filósofo Jacques Derrida llamaba *mal de archivo*. Como un fármaco, que lo mismo es remedio que veneno, la palabra escrita intenta resguardar la memoria y, al mismo tiempo, al ser resguardada la condena al olvido.

La voz poética que guía a esta *Rosa Blanda* admite: “Sé que [mi mundo] ama tanto la amnesia que su mayor orgullo es atesorar recuerdos cuidadosamente clasificados en orden de desaparición” (12). Esta paradoja, imagen misma del archivo derrideano, se enfrenta al desvanecimiento de la figura de la bruja —recuerdo de la Maga cortazariana y arquetipo de una representación femenina activa y mágica—. Pese a todo, *Rosa Blanda* es un *registro* donde los lectores accedemos al recuerdo del archivista con la esperanza de que sea verdad que “en el fondo de todo recuerdo late la certeza de que *hay algo más que no podemos olvidar*” (50).

Se escribe, entonces, para recordar la imposibilidad del borramiento absoluto, porque hay algo que escapa al racional ejercicio de archivar: la bruja enseña a su amante que el lenguaje es el *mundo mismo*, y por esta razón no puede ser sujetado: “Su fórmula podría precisarse así: les interesan sobre todo ciertas combinaciones de ciertos elementos reales; su método selectivo (cabe decir, de *redacción*) es curiosamente opuesto al del Registro: implica una soltura que desconocemos, un vértigo desmesurado que aborrece cualquier asociación o emplazamiento comparativo” (41).

El archivista y la bruja se muestran uno al otro para alimentar su avidez de tiempo para el amor: saben que esa misma avidez de tiempo agota el impulso amoroso. Hay en *Rosa Blanda* una certeza de la pérdida, una desolación que se busca en el instante mismo del encuentro entre los amantes: “Si mi memoria no es sino vaso comunicante y ya se congratula de perderte, habrá que pagarle con la misma moneda” (19). El olvido absoluto es quebrantado en el lenguaje, porque es ahí donde viven los amantes, donde han nacido y vivirán. *Rosa Blanda* se revela como un juego perverso en el que contemplamos la imposibilidad amorosa, la caducidad y la naturaleza efímera del amor y en contrapunto el archivo, el registro de esa pasión como una posibilidad casi mesiánica de porvenir: “Hypathia, tu hermana ligera, sabía que no era la Biblioteca menos *elocuente* que los invaluables manuscritos que atesoraba: todo ese conocer no está perdido. Duerme

en toda forma y espera. Cuando las brujas lean se volverán hacia sí mismas, entenderán tu ejemplo, verán en sus ojos el Conjuro, y lo sabrán bueno y justo” (115). Lo finito amoroso se escribe en el infinito del lenguaje y es ahí donde los amantes, el registro y los recuerdos quizá encuentren la abolición del olvido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, WALTER. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán, 1999: 7-22.
- DAVID, GUILLERMO. “Bergson y Proust: lecturas equívocas”. Horacio González, *et al*, *¿Inactualidad del bergsonismo?* Buenos Aires: Colihue, 2008: 257-65.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. “Los hijos de Ixión”. *Vuelta* 186 (1992): 23.
- _____. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. 2 tt. México: FCE, 1989-1991.
- FREEDMAN, RALPH. *La novela lírica*. José Manuel Llorca, traducción. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, DANIEL. *Rosa Blanda*. Daniel González Dueñas, Francisco Guzmán, y Daniel García. *Atanor*. Alejandro Toledo, prólogo. México: UNAM, 1985: 13-72.
- _____. *Rosa Blanda*. México: Ediciones sin Nombre, 2009.
- GOROSTIZA, JOSÉ. *Poesía y prosa*. Miguel Capistrán y Jaime Labastida, edición. México: Siglo XXI, 2007.
- LOZANO MARCO, MIGUEL ÁNGEL. *Del relato modernista a la novela poemática. La narrativa de Ramón Pérez de Ayala*. Alicante: Universidad de Alicante, 1983.
- MARÍN JORGE, MANUEL. “Percepción, memoria y representación en el discurso narrativo. Una ‘escena’ de *La Recherche* de Proust”. María Concepción Pérez, edición. *Los géneros literarios. Curso superior de narratología*. Salamanca: Universidad de Sevilla, 1997: 129-34.

- MARTÍNEZ SOTOMAYOR, JOSÉ. *La rueca de aire*. Christopher Domínguez Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. I. México: FCE, 1989: 839-88.
- RUY SÁNCHEZ, ALBERTO. “Prólogo”. José Martínez Sotomayor. *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*. Alberto Ruy Sánchez, edición. 2 vols. México: EOSA, 1987: 9-29.
- _____. *Diálogos con mis fantasmas*. México: UNAM, 1997.
- _____. *Los nombres del aire*. México: Santillana, Punto de Lectura, 2009.
- TOLEDO, ALEJANDRO. “Prólogo”. Daniel González Dueñas, Francisco Guzmán, y Daniel García. *Atanor*. Alejandro Toledo, prólogo. México: UNAM, 1985: 11-2.