

Montero Glez

La vida secreta de Roberto Bolaño



Navona

LA VIDA SECRETA DE ROBERTO BOLAÑO

MONTERO GLEZ

Navona

Primera edición
Febrero de 2024

Publicado en Barcelona por Editorial Navona SLU
Navona Editorial es una marca registrada de Suma Llibres SL
Gomis 47,08023 Barcelona
navonaed.com

Dirección editorial Ernest Folch
Edición Estefanía Martín
Diseño gráfico Alex Velasco y Gerard Joan
Maquetación y corrección Editec Ediciones
Papel tripa Oria Ivory
Tipografías Heldane y Studio Feixen Sans

Imagen de la cubierta Carlos Clemente Gil

Distribución en España UDL Libros

eISBN 978-84-19552-96-9

© Montero Glez, 2024
Todos los derechos reservados

© de la presente edición: Editorial Navona SLU, 2024

Navona apoya el copyright y la propiedad intelectual. El copyright estimula la creatividad, produce nuevas voces y crea una cultura dinámica. Gracias por confiar en Navona, comprar una edición legal y autorizada y respetar las leyes del copyright, evitando reproducir, escanear o distribuir parcial o totalmente cualquier parte de este libro sin el permiso de los titulares. Con la compra de este libro, ayuda a los autores y a Navona a seguir publicando.

EL ÁLGEBRA DE LA NECESIDAD

Por si quedasen dudas, Mohammed Chukri me lo confirmó la otra tarde en el Negresco, el bar donde solíamos encontrarnos cada vez que yo volvía a Tánger.

Estábamos de espaldas al mostrador, en una de las mesas de la entrada, pegados a la ventana. Bebíamos cerveza y afuera llovía. Dos gatos se entretenían al abrigo de un portal; le hacían el amor a una gata muerta.

«¿Sabes que Bill era capaz de sacar electricidad a una gata muerta?».

El Chukri me lo preguntó sin apartar los ojos de la cristalera borrosa por el agua, atravesándola hasta alcanzar la orgía; mirando como se mira un peligro o una tarea difícil, deteniendo con ello toda atadura con el presente. Luego abrió los labios hasta soltar el humo de a poco y estiró sus enfurecidos bigotes esperando a que yo, con mi silencio, le diese pie a seguir hablando, a seguir contándome una historia con el orgullo de habérsela inventado para entretenerme mientras contemplaba la cobarde ferocidad de los gatos maullando de triunfo y de rabia.

Bill era el nombre familiar por el que se conocía a William Burroughs, aunque en Tánger todo el mundo lo llamaba «el Hombre Invisible», un tipo de lo más parecido al protagonista de un wéstern, uno de esos hombres solitarios que son mirados con el recelo que todo forastero levanta a su paso. Iba con el cuello del abrigo sobre las orejas, el sombrero hacia delante y las manos en los bolsillos, siempre dispuestas a sacar un revólver a la primera de cambio.

El Chukri me contaba la historia del Hombre Invisible, y yo me dejaba llevar por el susurro intermitente de sus palabras envueltas en el humo de los cigarrillos. La verdad es que yo no tenía otra cosa que hacer mientras esperaba a que me viniesen con el encargo que había pagado por adelantado. Para hacer más llevadera la espera, el Chukri me distraía con una patraña que tenía mucho de cierto; una historia de las suyas donde el arte y el crimen se entendían entre ellos como aquellos dos gatos que saciaban su apetito carnal con el cadáver de una gata vieja.

Por lo que contó el Chukri, todo había empezado con una proposición ofensiva a orillas del río Hudson. «Si no puedes quererme, mátame», parece ser que insinuó el hombre de más edad al más joven, clavando su pupila de plomo en la blandura de la noche. Tal y como siguió contando, el más joven sacó del bolsillo su navaja de boy scout, y la hundió por dos veces en el pecho de su pretendiente, de más edad; un tipo fornido al que apodaban «el Viejo». Arrastrado por el hedor a sangre de su aliento, el joven asesino se encaminó hasta Bedford Street. A la altura del número 69 detuvo sus pasos y llamó a la puerta. Salió a abrir un tipo flaco, de pómulos marcados y mejillas ligeramente hundidas. Le faltaba el dedo meñique de la mano izquierda.

«Era el Hombre Invisible», aseguró el Chukri con los ojos brillantes por el licor y el infierno;

el calor adecuado a sus palabras que tejían la historia de Bill, ahora en el marco de la puerta de su apartamento neoyorquino, invitando al joven asesino a entrar con el gesto mutilado de su mano.

«El Hombre Invisible no necesitó escuchar la confesión para saber que el Viejo no volvería a fumar», siguió contándome el Chukri, mientras contemplaba la lluvia y el portal donde yacía la gata muerta, ahora abandonada tras el festín.

Dios, Alá o el que fuese no sólo deseó instalar el abuso en nuestra especie, ya se sabe, la certeza de que el más fuerte siempre triunfa sobre el débil es asunto general en todo organismo viviente. Con estas cosas que salpican y derrotan, William Burroughs se convertiría en el primer cómplice del crimen cometido por el joven Lucien Carr en una madrugada de hace ya muchos años. El segundo cómplice fue Jack Kerouac.

El Chukri me lo fue contando todo; sus palabras chocando contra el cristal goteante de lluvia, dando a su relato la dimensión maliciosa del recuerdo salpicado por la sangre; el líquido nutriente de un crimen que recorre el tiempo y el espacio hasta llegar a la noche húmeda y caliente de Tánger.

Parece ser que David Eames Kammerer, al que apodaban «el Viejo», contaba con treinta y dos años de edad. Se trataba de un hombre grandullón, pelirrojo y narizotas, cuya obsesión por el joven Lucien Carr le había llevado a la vida nómada, haciendo de sus empleos un trajín, demandando trabajos para después renunciar a ellos, y así poder seguir al joven rubio del que se había enamorado cuando era instructor de los boy scout.

Hasta el momento de su asesinato, Kammerer trabajaba de portero en un edificio del Greenwich Village, en Morton Street, a cambio de cubrir sus necesidades más primarias, es decir, la comida y el alojamiento. Por otro lado, Lucien Carr era un Rimbaud de mirada lasciva y bigotes de ratón que animaba las reuniones. Había nacido en Nueva York y, en el momento de cometer el crimen, tenía diecinueve años.

Se trataba de un joven que siempre andaba lo suficientemente borracho para sacársela y ponerse a mear por la ventana o en el estribo del mostrador de cualquiera de los bares donde solía quedar a beber con el viejo Kammerer hasta que echaban el cierre. Luego iban hasta el apartamento de Burroughs en Bedford Street, donde se peleaban desnudos por el suelo ante la mirada febril del Hombre Invisible que alimentaba así su enfermedad y, con ello, su deseo.

La ceremonia dramática, ejecutada por los cuerpos desnudos, era tan sólo el principio de un ritual en el que los jadeos animaban la carne. Llevado por el hedor de las axilas sudadas de los luchadores, el Hombre Invisible se masturbaba hasta despellejarse. Se podía permitir estos y otros excesos.

El Chukri me explicó lo que yo sabía, que el Hombre Invisible era un niño bien con estudios universitarios en Harvard, nieto del fundador de una empresa de máquinas calculadoras que extendía su proyección y su imperio en un mundo superpoblado donde los recursos alimentarios progresan aritméticamente. Por herencia genética, la fórmula matemática que operaba en el cerebro de William Burroughs no estaba exenta de los extraños símbolos que, tras el orgasmo, expresan la ascensión del espíritu desde la misma materia. Porque sus representaciones mentales respondían al mecanismo que gobierna el mundo con arreglo a cierta álgebra; una combinación de elementos permutables donde el sexo y el crimen son las constantes que traen como resultado la necesidad de ellas. Por lo mismo, la autodestrucción participaba de su fórmula.

De eso estaba seguro el Chukri cuando el Hombre Invisible entró en una tienda de la Sexta Avenida donde vendían material de granja. Al final, se decidiría por la esquiladora de ovejas. El

impulso de amputar su dedo tenía el mismo origen que el de matar a un hombre.

«A ambos impulsos los domina el álgebra de la necesidad», afirmó el Chukri, mientras jugueteaba con un cigarrillo sin encender aún entre los dedos.

Fue también por eso que Burroughs escucharía en silencio la confesión de Lucien Carr, identificándose con el ímpetu ingobernable que trae como resultado el crimen. Nadie mejor que el Hombre Invisible para saber que aquel asesinato, más que un acto de legítima defensa, fue el resultado de una operación aritmética donde el sexo, la literatura y la droga pasan a ser conceptos permutables de una fórmula a la espera de ser escrita.

Cuando Burroughs terminó de escuchar la confesión, aconsejaría a Lucien Carr que tirase al váter el paquete de cigarrillos que había robado al viejo Kammerer. Acto seguido, el joven Lucien Carr salió del apartamento del Hombre Invisible y fue al encuentro de su otro amigo, un joven moreno, fuerte y perverso, al que habían expulsado de la Marina por motivos psiquiátricos, según constaba en el informe médico. Se llamaba Jack Kerouac, y en aquellos momentos dormía en un apartamento de la calle 118 Oeste que compartía con dos mujeres: Joan Vollmer y Edie Parker. Tenía veintidós años. Cuando golpearon la puerta, una de las mujeres se sobresaltó y dejó de abrazar a Kerouac para salir a abrir.

Tiempo después, cuando todo hubo pasado, Kerouac y Burroughs escribirían una novela a cuatro manos donde evocaron con detalles de ficción lo sucedido aquella noche. La titularon *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* que, traducida al castellano del Chukri, venía a ser algo así como: «Y los hipopótamos se frieron en sus propias sartenes».

Sin duda, el Chukri había estado más cerca que yo del corazón engañoso de esta sórdida historia. Por ello, siguió contándome cómo el joven Lucien Carr entró en el apartamento y se acercó hasta la cama donde Kerouac se desperezaba. Fue cuando le secreteó en el oído que ya se había deshecho del Viejo. Tras escuchar aquello, Kerouac decidió que no iba a dormir más. Se levantó de la cama y, con gesto macho, guiñó un ojo a Lucien Carr para que lo acompañara hasta la calle.

Frente a un bar, Kerouac señaló una alcantarilla donde el joven Lucien Carr se arrodilló para soltar la navaja. Lo hizo a la vista de todo el mundo, como si quisiera compartir su crimen, lo más parecido a un acto poético que buscase ser propagado, dijo el Chukri empuñando la botella de cerveza, acuchillando el aire al azar en un brindis que parecía una caricia recién inventada. «¡Bssaha!», exclamó, antes de bebérsela a gollete hasta vaciarla de un trago. Se encendió el último cigarrillo del paquete y siguió contando que Kerouac y el joven Lucien se metieron en un bar a beber, y que cuando estuvieron lo suficientemente borrachos se perdieron entre el tumulto de la gente que iba al trabajo, finalizando su deriva en la oscuridad de un cine donde pasaban la película de Zoltan Korda, *Las cuatro plumas*.

«¿La has visto?», me preguntó el Chukri, dejando mi respuesta en el aire cuando se levantó y fue al mostrador a por otro paquete de tabaco.

Fue entonces cuando pude imaginar a los dos amigos, acomodados en la sala de butacas, buscándose a través de los calzoncillos. La mímica de sus manos, dejándose resbalar, evocaba un crimen que ahora, en la oscuridad del cine, recreaban con suspiros angustiados. «Si no puedes quererme, mátame». El Chukri me confirmó que fue entre jadeos como aquellos dos hombres sellaron su pacto secreto, un acuerdo de fiebre que tuvo su continuidad en el Museo de Arte Moderno, ante la excitación de saberse cerca del peligro mientras contemplaban el cuadro de Modigliani donde Jean Cocteau aparece con la expresión consumida en toda la elegancia de su

rostro.

Esa misma tarde, llevado por los demonios del crimen, el joven Lucien Carr se presentaría en la oficina del fiscal del distrito para confesar que había sumergido el cadáver del viejo Kammerer en el río, llenando de piedras sus bolsillos. Al final fue sentenciado de uno a veinte años de prisión. Sólo cumplió dos. A William Burroughs, al contrario que a Kerouac, no lo pudieron arrestar como testigo. Su padre llegó a tiempo y con el dinero suficiente para que su hijo no entrase en la indecente cárcel del Bronx, conocida como «la Ópera».

No sería la última vez que el Hombre Invisible se viese envuelto en un homicidio, tampoco sería la última vez que el dinero de su familia atenuase su condena. El Chukri me recordó su célebre crimen, ocurrido años después, estando Burroughs en México junto a Joan Vollmer. «Sí, la otra chica que compartía apartamento con Kerouac», me vino a confirmar el Chukri, mientras un automóvil con las luces encendidas cruzaba la calle. Su reflejo nos iluminó a través de la cristalera del Negresco castigada por la lluvia.

El Chukri se enredaba por el laberinto de su memoria. El menguado trajín de la calle le daba una curiosa agilidad a su relato. Encendió otro cigarrillo para decirme que el álgebra de la necesidad llevaría a Burroughs a formular la teoría acerca del crimen definitivo.

«Porque todo crimen tiene algo de fascinante y la atracción al crimen reside en nuestra naturaleza más íntima», me confesaría el Chukri aquella tarde de lluvia.

Cualquiera se daría cuenta de que el Chukri estaba pensando en otra cosa, tal vez en el cadáver de la gata o en cualquier otra verdad para la cual no existen palabras que la expliquen. De lo que no cabía la menor duda era de que el Chukri te hacía creer que lo dicho por él era cierto, incuestionable.

Pude imaginar a Burroughs, armado con una Star del 38, diciéndole a su mujer que ya era hora de hacer el numerito de Guillermo Tell. A continuación, Joan se pone una copa de champán en la cabeza y William Burroughs apunta demasiado bajo. Con esta imagen, el Chukri llegó a la terrible conclusión de que Burroughs nunca se habría convertido en escritor de no haber sido por aquel disparo en la cabeza de su mujer. «Bill siempre fue consciente de hasta qué punto este suceso había determinado su forma de escribir».

A Burroughs lo sentenciaron a un máximo de cinco años.

«A las dos semanas estaba en la calle», comentó el Chukri con los bigotes rientes, salpicados de espuma. Es lo que tiene ser de familia con posibles, pensé yo.

«En el principio fue el tiempo, inmediatamente después vino el espacio, y luego vino el dinero. No hay más», añadió el Chukri, como si hubiera leído mis pensamientos.

Calculé que nos separaban más de sesenta años de aquellos sucesos, pero no pude seguir estimando la cronología, pues el Chukri volvió al crimen del joven Rimbaud para decirme que el dinero de la fianza de Kerouac lo puso la familia de Edie Parker, sí, la otra chica que dormía a su lado en el apartamento. Pagaron la fianza con la condición de que Kerouac contrajese matrimonio con ella. Antes de entrar en la cárcel del Bronx, la policía condujo a Kerouac hasta el depósito de cadáveres para que identificase el cuerpo del viejo Kammerer. Habían pasado tres días, el cadáver estaba hinchado y Kerouac no pudo reconocerlo.

«Con todo, lo que más llamó su atención fue que el pene de Kammerer seguía erecto», afirmó el Chukri, alzando su puño sobre la mesa con gesto obsceno, mientras la oscuridad deslustrada por la lluvia devoraba la tarde.

Llegados aquí, nadie puede saber cómo empezó la siguiente historia, pero lo cierto es que

Burroughs se enamoró en Tánger de un muchacho español de nombre Enrique al que todos conocían como Kiki, un efebo de ojos castaños y rasgos de dibujo erótico que complacía a Burroughs en lo más íntimo; un chico de la calle que siempre sonreía por la punta de la boca de una manera sucia. Poseído por el tormento secreto, el Hombre Invisible pasa las noches y los días encerrado con Kiki en la habitación número 9 de un hotel llamado El Muñiría. «Me haces ser marica», le decía el joven español, mientras le suavizaba con la lengua antes de medir la profundidad de las regiones sombrías.

No sería la última vez que el Hombre Invisible se viese envuelto en un homicidio, tampoco sería la última vez que el dinero de su familia atenuase su condena. El Chukri me recordó su célebre crimen, ocurrido años después, estando Burroughs en México junto a Joan Vollmer. «Sí, la otra chica que compartía apartamento con Kerouac», me vino a confirmar el Chukri, mientras un automóvil con las luces encendidas cruzaba la calle. Su reflejo nos iluminó a través de la cristallera del Negresco castigada por la lluvia.

El Chukri se enredaba por el laberinto de su memoria. El menguado trajín de la calle le daba una curiosa agilidad a su relato. Encendió otro cigarrillo para decirme que el álgebra de la necesidad llevaría a Burroughs a formular la teoría acerca del crimen definitivo.

«Porque todo crimen tiene algo de fascinante y la atracción al crimen reside en nuestra naturaleza más íntima», me confesaría el Chukri aquella tarde de lluvia.

Cualquiera se daría cuenta de que el Chukri estaba pensando en otra cosa, tal vez en el cadáver de la gata o en cualquier otra verdad para la cual no existen palabras que la expliquen. De lo que no cabía la menor duda era de que el Chukri te hacía creer que lo dicho por él era cierto, incuestionable.

Pude imaginar a Burroughs, armado con una Star del 38, diciéndole a su mujer que ya era hora de hacer el numerito de Guillermo Tell. A continuación, Joan se pone una copa de champán en la cabeza y William Burroughs apunta demasiado bajo. Con esta imagen, el Chukri llegó a la terrible conclusión de que Burroughs nunca se habría convertido en escritor de no haber sido por aquel disparo en la cabeza de su mujer. «Bill siempre fue consciente de hasta qué punto este suceso había determinado su forma de escribir».

A Burroughs lo sentenciaron a un máximo de cinco años.

«A las dos semanas estaba en la calle», comentó el Chukri con los bigotes rientes, salpicados de espuma. Es lo que tiene ser de familia con posibles, pensé yo.

«En el principio fue el tiempo, inmediatamente después vino el espacio, y luego vino el dinero. No hay más», añadió el Chukri, como si hubiera leído mis pensamientos.

Calculé que nos separaban más de sesenta años de aquellos sucesos, pero no pude seguir estimando la cronología, pues el Chukri volvió al crimen del joven Rimbaud para decirme que el dinero de la fianza de Kerouac lo puso la familia de Edie Parker, sí, la otra chica que dormía a su lado en el apartamento. Pagaron la fianza con la condición de que Kerouac contrajese matrimonio con ella. Antes de entrar en la cárcel del Bronx, la policía condujo a Kerouac hasta el depósito de cadáveres para que identificase el cuerpo del viejo Kammerer. Habían pasado tres días, el cadáver estaba hinchado y Kerouac no pudo reconocerlo.

«Con todo, lo que más llamó su atención fue que el pene de Kammerer seguía erecto», afirmó el Chukri, alzando su puño sobre la mesa con gesto obsceno, mientras la oscuridad deslustrada por la lluvia devoraba la tarde.

Llegados aquí, nadie puede saber cómo empezó la siguiente historia, pero lo cierto es que

Burroughs se enamoró en Tánger de un muchacho español de nombre Enrique al que todos conocían como Kiki, un efebo de ojos castaños y rasgos de dibujo erótico que complacía a Burroughs en lo más íntimo; un chico de la calle que siempre sonreía por la punta de la boca de una manera sucia. Poseído por el tormento secreto, el Hombre Invisible pasa las noches y los días encerrado con Kiki en la habitación número 9 de un hotel llamado El Muñiría. «Me haces ser marica», le decía el joven español, mientras le suavizaba con la lengua antes de medir la profundidad de las regiones sombrías.

Será durante este tiempo cuando Burroughs escriba, ame y se condene a todo lo que su imaginación descubra al ser poseído por los demonios de la heroína. Poca gente conoce la historia. El Chukri me la contó con el orgullo del que ha inventado un cuento verdadero. Parece ser que el tal Kiki había llegado a Tánger con su madre tras la guerra civil española. Hablaba de muchas cosas y lo hacía como defensa, con una tranquila arrogancia que le servía para despistar a los demás y dirigirlos hacia lo que realmente le interesaba.

Su padre había muerto en combate y Kiki se buscaba la vida por las callejuelas del crimen y del vicio, enredándose entre los bellos ademanes de los machos y los guiños de su salvaje ambigüedad.

Por dar fidelidad a su relato, el Chukri me dijo que conoció a Kiki cuando una tarde apareció con la máquina de escribir de Burroughs en el bar. «Quería vendérmela».

Tal y como contó el Chukri, pedía por ella una barbaridad, como si sólo con teclear al buen tuntún salieran las novelas terminadas. «Hace novelas, señor», recalcaba Kiki a cada rato, y movía los dedos sobre su botín. Pero el Chukri no quiso la máquina de escribir del Hombre Invisible. Sacó de su bolsillo un bolígrafo y le dijo a Kiki: «Y esto también hace novelas. Y mucho mejores».

Al final Kiki vendería la máquina de escribir por unos pocos dirhams que llevó a su casa para que su madre los gastase en comida. Cuando Burroughs lo supo, se sintió castigado, pero en el fondo había algo gustoso en su humillación. Se puso el abrigo y fue hasta el bazar donde su máquina estaba expuesta junto a las alfombras, lámparas y demás cachivaches decorativos. Nadie se había interesado por ella, lo que le llevó a comprender a Burroughs que no existe mayor libertad que el ser esclavo de un chico dominante.

«Sólo existes para su placer. Por eso, entregarse en cuerpo y alma, es una manera de abandonarse a la libertad, primero a la tuya, y luego a la de tu macho». Con estas palabras, el Chukri intentaba hacerme comprender el juego en el que Burroughs andaba metido con su amante, el tal Kiki; un juego que empezaba cada vez que Burroughs extendía billetes sobre la cama de la habitación del hotel, la número 9, recordó el Chukri de nuevo, siguiendo el movimiento ascendente del humo que desataba su cigarro.

Pero todo tiene su fin, y el Hombre Invisible había agotado ya su estancia en las habitaciones del placer. Había probado todos los límites; desde dejarse sodomizar por Kiki salvajemente en la esquina de la cama con la boca amordazada por unos calzoncillos meados, hasta dejarse apagar cigarrillos de hachís en el culo. El placer es imposible de definir, por eso es tan abierto y antojadizo, siempre susceptible de acabar siendo doloroso, hiriente y dispuesto a dejar cicatrices imborrables en la psique. Sin embargo, eso no es asunto exclusivo de los homosexuales, me quiso decir el Chukri, sino que hasta los más castos visitan sus propias cárceles privadas.

«Son rincones tan oscuros a los que nadie tiene acceso, que no podemos juzgar», afirmó el Chukri tras apurar su cerveza.

Imaginé a Burroughs, de nuevo, tumbado sobre la cama y con los tobillos sobre los hombros de su joven amante, dispuesto a dejarse penetrar por la fragancia primitiva que exhala el miembro viril, venoso y erecto, mientras bombea la jeringuilla en su brazo y los ojos brillan de desesperación.

Como si el Chukri leyera la extraña belleza de mi siniestra visión, me siguió contando que ese era el significado del afecto para el Hombre Invisible. En eso consistía, en sentirse poseído por el veneno de la heroína a la vez que se dejaba romper por la dureza de un jovencito a punto para la carne; los espasmos calientes que abren las mil ventanas ciegas que esperan la descarga; el escalofrío que le devuelve al lugar donde todo está permitido, y que es lo más parecido a un fondeadero situado en el culo del mundo: La Interzona.

Para Burroughs todo ocurría telepáticamente, nunca de manera consciente. Llevado por señales invisibles había conseguido callejear hasta encontrar el tenderete donde su máquina de escribir estaba expuesta. Un modesto dispensario de fábulas que llevaba un marroquí algo gordo y grasiento, y que todo el mundo llamaba Abdullah.

Burroughs le pagó y, antes de coger su máquina, el tal Abdullah agarró del brazo al Hombre Invisible y le miró muy fijo para advertirle que su rostro tenía el color gris de la muerte, a lo que Burroughs respondió que ya lo sabía, y que esperaba convertirse en serpiente. «¿Venenosa?», preguntó el comerciante. A lo que el Hombre Invisible respondió: «Claro, así estaré más seguro». Acto seguido, se llevó la mano al bolsillo y se tocó la pistola.

Nadie existe hasta que es observado. Descontando esta anécdota y alguna otra, Burroughs pasaría de incógnito por Tánger, como si él, o mejor, la ciudad, no hubiesen existido. Sabía llegar al infierno y también sabía divertirse en él. Jugar con fuego y sentir placer existencial en el rincón más oscuro de su cuerpo, un placer que le ponía a gritar sin ruido, consiguiendo que su vida fuera una ficción más veraz que la propia realidad.

«Porque todos somos personajes de nuestra propia vida —añadió el Chukri—, lo que sucede es que algunos sobrepasan los límites de la vida y, con ello, los límites de su propia historia. Puede decirse que son los que sufren un problema de ego, de exceso de ego. Yo nunca tuve ese problema. Nunca quise ser escritor, tan sólo quise escribir».

Era evidente que el Chukri buscaba explicarme de una manera cruel que la vida es una posibilidad insustituible y que Burroughs la agotó hasta los límites. Parece ser que cuando no pudo más, cuando la heroína le llevó a cruzar la última luz, Burroughs se marchó a Londres para seguir un programa de desintoxicación a base de apomorfina, un derivado sintético de la morfina. Tras permanecer recluido en la clínica en Addison Road, vuelve a Tánger dispuesto a sentir el aguijón carnal de su efebo.

Pero Kiki ya no está en Tánger. Pregunta por él y le dicen que está en España, que se ha enrolado como percusionista en una orquesta cubana; uno de aquellos conjuntos que ponían música a la España del desarrollismo de mediados de los años 50. Ahora también es posible imaginar al bello efebo en el escenario del Pasapoga, la sala más famosa del mundo, según anunciaban los pasquines. Un local con aparatosas escalinatas de falso mármol, barrocas molduras de purpurina dorada, columnas redondas y lujo de espejos. Es posible imaginar que allí, sobre el escenario, Kiki repicaba los cueros de una orquesta cuya máxima atracción la ponían tres cubanas cubiertas con vestiditos de lentejuelas pegados al cuerpo.

Calentaban el ambiente para el número que venía después, y que hacía la supervedete Perla Cristal, una joven argentina de ojos fieros y curvatura del demonio. Salía con un corsé y medias

untadas a los muslos que se bajaba muy despaaaaacio, mientras la orquesta tocaba con mucho metal el boogie, ritmo que había hecho famoso al Pasapoga. Luego tiraba las medias como Gilda el guante, pero en versión criolla y húmeda. Las medias siempre caían en la balaustrada, y el público masculino llamaba al camarero a voces. Estaban secos y necesitaban mojar el gañote. Ni que decir tiene que la supervedete se benefició a Kiki durante un par de noches ante los ojos incrédulos del jefe de la orquesta, un algodónero mestizo, como le llamaban los directivos del Pasapoga con toda la guasa.

El Chukri me siguió contando que esto despertó los celos de las integrantes de la orquesta y que no había noche, tarde o día, que Kiki no acabase encamado con alguna de ellas. Una de esas veces, en la pensión de la calle Montera donde la orquesta estaba alojada, ocurrió el trágico suceso que sería la antesala de sangre al crimen del Jarabo que años después conmovió a Madrid, pues, en un ataque de celos, el mestizo algodónero acabó con la vida de Kiki. Para ello se sirvió de un cuchillo de cocina que hundió una y otra vez en la carne prieta del efebo, mientras este empujaba su virilidad en la boca de una de las cubanas.

Cuando Burroughs se enteró de esto, supo que no había vuelta atrás y que estaba condenado a vivir en comunión con los muertos.

«Porque siempre es otra persona la que muere, nunca tú —me dijo el Chukri, apurando el cigarrillo— Nadie es capaz de contar lo que se siente tras su propia muerte. Ese es el verdadero secreto de la vida. En cualquier momento surge la posibilidad, te mueres y adiós muy buenas». Dicho esto, el Chukri arrojó la colilla al suelo y la restregó con la suela de su zapato.

Con ello, entendí que a Burroughs sólo le faltaba morir para sentirse vivo, por eso vestía siempre con el olor y el aspecto de un muerto.

Afuera había dejado de llover y el cadáver de la gata se empezaba a cubrir de moscas.

EL PINTOR BILINGÜE

Se llamaba Luis Claramunt. Era pintor y respiraba entre la delgadez y la noche, rabiosamente negro, igual que sus ropas. Lo conocí en Madrid, en la cueva del Candela, entre humo y gitanería, una madrugada de esas en las que el Sorderita se cantaba una soleá que dice:

Corre y pregúntale a un sabio
cuál de los dos perdió más:
el que comió de sus carnes
o el que publicó su mal.

No recuerdo bien cómo fue, pero estoy seguro de que alguien dijo que aquella soleá era de Manuel Torre. Entonces Claramunt miró al techo de la cueva sin apenas mover los ojos crecientes, como si buscara un camino entre las manchas de humedad oscurecidas por el tiempo para luego aterrizar. Se hizo el silencio y Claramunt dijo que no, que aquella soleá no era de Torre, sino del Mellizo, cantaor gaditano al que decían «el Beethoven de Cádiz».

Pronto descubrí que aquel hombre que así replicaba también escondía con desidia un secreto en el pecho, igual a una de aquellas cadenas que dejaba al descubierto, enredadas en el pañuelo de lunares siempre a la vista, bajo la camisa abierta hasta el esternón.

Sudaba y batía palmas como si fuese uno más de aquella fiesta donde sólo tienen cabida los iniciados. Con el tiempo me enteré de que Claramunt no era gitano, sino payo catalán —y del Ensanche, para ser precisos—. Pero eso fue tiempo más tarde, ya digo, cuando yo había hecho amistad con él y frecuentaba su estudio, un lugar de techos altos y alquiler de renta antigua con un balcón principal que daba a la calle Montera y que siempre mantenía abierto. Aunque lloviese.

Su pintura era una confusión de manchas ejecutadas sin esquema previo, como si fuera extrayendo de cada una de ellas una idea o una sensación, y luego fuese aproximándolas a un recuerdo o un crimen o ambas cosas. Pero lo que en un primer momento parecía algo espontáneo, siempre venía dado por una mancha previa. Claramunt pintaba aprovechándose de los errores, los accidentes y las dudas, y con ello emprendía su viaje sobre el lienzo. Si me fijaba bien, y me dejaba enredar en el caos y en la maraña de aquellas manchas, podía encontrar figuras y rostros torturados, siempre interrogantes ante el misterio de la vida, entre tormentas de hielo y arena.

Ahora que lo pienso, Claramunt vivía en un mundo paralelo, un mundo sacado de las novelas de piratas que amontonaba en uno de los rincones del estudio; historias de abordajes y de

navegantes a punto de naufragar.

—¿Sabes que Enrique el Mellizo era matarife? —me dijo una de las veces que subí hasta su estudio; una de las pocas ocasiones que no estaba pintando, sino escribiendo.

Me acerqué a echar un ojo a sus papeles y, antes de que descifrara su escritura, me siguió contando que estaba traduciendo a Henry de Monfreid, un aventurero de los de verdad, de los que se movían por el mapa sin patrocinio; un tipo que se construyó su propio velero para navegar por los mares, dedicándose al estraperlo, al contrabando de armas, al tráfico de hachís, a la pesca de perlas, esas cosas. Yo no conocía a Monfreid, era la primera vez que oía su nombre y que escuchaba sus hazañas; el testimonio vital narrado en una montonera de libros entre los que destacaba *Los secretos del mar Rojo*, el mismo que Luis Claramunt estaba traduciendo con la paciencia y el gusto de un orfebre.

También me enseñó las láminas que había pintado a partir del texto. Iban a ser las ilustraciones para la edición que preparaba del aventurero que trapicheó con todo cuanto pudo, incluso con los cuadros de Gauguin. Miré sus manos tranquilas inventar una caricia en el aire antes de coger las hojas de papel grueso tendidas en una cuerda sujeta a la pared del estudio, igual que si fuera ropa puesta a secar. Me fijé en la silla, siempre vacía, trabando la puerta del balcón que daba al bullicio de la calle; una puerta que mantenía abierta para dejarse invadir por el vicio secreto de los hombres que se acercaban hasta el cine aquel, allí donde el olor tibio a macho los envolvía. Patio de butacas. Entre penumbra y suspiros, el rito sagrado de lo prohibido era tratado como mercancía. Más allá, o más acá, las prostitutas pálidas enseñaban sus dientes mellados por el jaco y la vida; sí, la vida, esa conspiración armada por un bromista con el fin de engañarlas a todas.

Fue entonces cuando aprecié la exquisita educación de Claramunt, su dominio del francés al recitar unos versos de Baudelaire¹:

Coléres de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand coeur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forcats.

Parecía gitano de cuna, pero estaba muy lejos de serlo. Años después, me enteraría de que su madre era una pianista de formación clásica que había tomado clases particulares de Federico Mompou. Música, libros y los mejores colegios; Claramunt había crecido en un ambiente impregnado de alta cultura hasta que un buen día se dejó resbalar a la suciedad del mundo, y aceptó el juego que siempre prolongaba hasta más allá del fin de la noche, caminando con cierta desesperación entre las brumas éticas que invaden la hora del lobo.

Su imagen nunca me abandonaría. Su pintura tampoco. Llegué a experimentar con ella algo que supera lo físico y que llega a lo metaliterario. Los trazos de su pintura fueron para mí gritos de dolor; de un dolor que retuerce las sombras y que impacta con intensidad, de un dolor que me hacía fundirme en él para siempre.

Se estableció un diálogo ininterrumpido entre su pintura y yo, un encuentro que ahora milita en la religión de la nostalgia y que pervive armado con un particular sentido de la tragedia, ese furor secreto que convierte un lienzo manchado en obra de arte. El mordisco y la coque; el sabor a sangre en la boca como había leído en los poetas simbolistas que tanto me gustaban por

entonces; un trazo de pintura que es un jaleo. Los cuadros de Claramunt están vivos, gritan, dentro de ellos vive un hombre o viven varios.

Era una llamada que me atraía con la misma violencia que lleva un ferrocarril, a decir de aquella letra que Claramunt interpretaba en toda su pureza, embistiendo el lienzo hasta embrutecerlo por completo mientras el radiocasete sobre la mesa, atestada de libros y botes de pintura, no dejaba de sonar con aquella cinta trágica y jonda.

Te estoy queriendo a ti
con la misma violencia
que lleva el ferrocarril.

Cantaba Joselero de Morón en una casete grabada de la sala Zeleste de Barcelona, cuando Luis Claramunt todavía vivía allí, en su estudio de la plaza Real, y el flamenco empezaba a ser para él palabra admirativa que le llevaría hasta un territorio húmedo de sudor y llanto inquieto. Aunque no abrió la boca, aunque no emitió palabra alguna mientras Joselero de Morón cantaba en el radiocasete, yo siempre supe que Luis Claramunt tenía razón. Porque la vida siempre tiene razón. Por eso, de poco o de nada valen las derrotas si no te fundes con ellas en su razón de ser.

La experiencia vital de Claramunt era evidente en su pintura, en su expresión de trazos violentos, pongamos que animales y primitivos, semejantes a los trazos que un lejano día sirvieron para anticipar incertidumbres; tiempos remotos en los que el racionalismo no había hecho aparición y los pensamientos no estaban clasificados como tal, sino como espíritus que habitaban en el ser humano.

Los usos mentales de entonces eran tan confusos como esotéricos, dando lugar a un mundo interior poderoso que hoy en día subyace en nuestro inconsciente. Luis Claramunt los presentaba en crudo tras seguir las huellas emocionales de una época ancestral en la que la pintura no tenía intención decorativa ni significado alguno de orden estético, ya que se realizaba en sitios ocultos, en cuevas donde fermenta la vida, lugares inaccesibles para la mayoría donde el ritual se ejecuta con el fin de traer hasta nosotros el efecto mágico de la anticipación.

La creación pictórica más primitiva, al igual que pasa con el flamenco añejo, representa el momento de temor del hombre ante su futuro más cercano, ante la incertidumbre de su próxima cita con la bestia. Luis Claramunt se llevaba preparando para ello media vida; lo supe años después, cuando él ya había muerto y yo andaba por Barcelona, intentando buscar editor para mis escritos.

A pesar de los rechazos, era perseverante. Sabía que algún día encontraría un editor que me ayudase de lleno a construir pasados que no existen, o que tal vez existieron y que yo los iba a construir de otra manera al igual que hizo Henry de Monfreid construyendo el suyo, recorriendo las orillas de un mar coralino que los árabes llaman Mar de los Juncos a bordo de un velero que estuvo a punto de naufragar repetidas veces, o eso mismo nos hizo creer, como también nos hizo creer que las conchas gigantes que permanecen entreabiertas en el fondo marino son un peligro para los pescadores de perlas.

Si, por descuido, un pie o una mano se introduce en su abertura, las valvas se cierran hasta romper el hueso. Aunque no hay constancia de que uno de estos moluscos haya atrapado jamás los miembros de un submarinista, Monfreid tenía la virtud de hacernos creer lo contrario. La realidad siempre se ha nutrido de lo imaginable, y el arte consiste en embaucar de tal manera

que, al final, se acaben tomando por verídicos asuntos más propios de la leyenda que de la realidad.

De esta manera, vuelvo a aquellos días en los que yo visitaba el estudio de Luis Claramunt, su vasto desorden de botes, brochas y pinceles; manchas de colores que convertían el lugar en una paleta inmensa, iluminada a luz de una bombilla pelona. En una esquina, como si se tratase de la pared de una taberna, las fotos de toreros clavadas con chinchetas me llevaron a pensar que sólo mueren jóvenes los elegidos, aquellos de los que se encaprichan los dioses.

No sé por qué, pero desde ese momento supe que las puertas del cementerio se habían abierto para él, y que no tardaría en entrar. El perfume de sus flores se mezclaba con el olor acre de la trementina. Fue desde aquel momento cuando empecé a tratar a Luis Claramunt como un verdadero amigo, sin perdonar un segundo de amistad, a sabiendas de que muy pronto sonarían los campanazos de la capilla.

Ahora, que falseo la realidad y amaño lo que sucedió, como si no hubiera ocurrido de otra manera, puedo verlo de nuevo salpicar con su brocha el camino que un día no muy lejano iba a tomar, mientras sus ojos me miran contándome algo que ya sé, y que él había sido capaz de descubrir mucho antes que yo, anticipándose a su destino.

Decidido a prescindir de esperanzas concretas, entreverando los pies en los relieves del suelo, Claramunt trazaba líneas sobre el lienzo como si pintase de memoria el motivo siguiente, el trazo que diera lugar a una historia multicolor y de intención desconocida. El miedo. El respeto. La muerte. Podría seguir haciendo inventario hasta llegar a la Barcelona donde él nació, y donde supe la verdad de su vida, la causa de aquella cicatriz de espejo que atravesaba su mirada; la distinción de una locura antigua que rellenaba los silencios según me dijo Juan Marsé sobre el fin de una tarde que paseábamos por Barcelona, cruzando calles que fueron tristes en la niñez del escritor; balcones siempre vacíos a los que la gente nunca se asomaba por miedo a ser descubierta. El Marsé me contó la verdad sobre Luis Claramunt mientras caminábamos sin otra finalidad que la del propio paseo, proyectando una deriva que bien podría haber sido trazada por un pintor o por un asesino.

Juan Marsé siempre fue para mí un amigo, uno de esos tipos que muestran la solidaridad campechana de la gente de barrio. Crecí leyendo sus novelas que pasaban de mano en mano. Iban desde el quiosco hasta las noches de insomnio plagadas de aventis; noches atropelladas de historias donde la realidad se hacía más llevadera por boca de aquellos niños crudos de posguerra; chavales que contaban mentiras tan certeras como el hambre.

Si te dicen que caí fue un deslumbramiento. En mi caso, el primero de todos. Leyendo aquella novela comprendí que en una ficción cabe la realidad entera. Quiero pensar que aquella novela tuvo la culpa de que hoy me dedique a este noble oficio, y quiero pensar también que fue con su lectura donde aprendí que entre las líneas de una página impresa siempre está lo más importante, es decir, lo que no se cuenta con palabras.

Fue en la revista Por favor donde descubrí al Marsé retratista. En cada número sacaba un perfil de algún personaje —hombre o mujer— representativo de aquellos tiempos. Bajo el título de «Señoras y Señores» el Marsé hacía un tema poético de una figura pública, retratos que iban desde Manuel Fraga a Onassis, pasando por Concha Velasco, Pinochet, Tarancón o Augusto Algueró, y eso sin olvidar a Amparo Muñoz, Lucía Bosé o Nadiuska, la actriz rusa de pómulos violentos y ombligo sin edad; las formas redondas de una carne que era deseo y que hoy, más de cuarenta años después, es memoria habitada por las ruinas.

Por estas y otras cosas, mientras caminábamos sin rumbo, yo no paraba de hacerle preguntas acerca de su obra. Le preguntaba sobre el misterio, el hambre y la prostitución. Le daba la brasa y el Marsé me contestaba con desgana, como si estuviese cansado de recordar historias, como un novelista que no necesitase explicarse más de lo que se explica en sus novelas.

Fue al llegar cerca del quiosco que hay en la plaza de Colón cuando le pregunté por una de sus novelas que más me gustan, la que lleva por título *El amante bilingüe*, donde el protagonista es un cornudo que se ve en la calle y, para buscarse la vida, toca el acordeón. En una de esas, el cornudo se convierte en víctima colateral de un enfrentamiento político cuando un cóctel molotov le desfigura la cara, lo que aprovecha para reconquistar a su mujer haciéndose pasar por otro hombre, por un charnego que habla con deje trufado de caló.

El tema de la novela no es otro que el uso de la máscara como representación de los temores y traumas arraigados en el inconsciente colectivo. Así se lo hice ver, al Marsé, que escuchaba atento mis explicaciones, pero sin evitar el gesto descreído del que poco o nada intelectualiza sus historias.

Como si no dijese algo nuevo, el Marsé se paró en seco:

—Mira, chaval, no nos pongamos estupendos —me atajó, arrastrando el deje valleinclanESCO.

Pero yo seguí hablándole de máscaras. Recuerdo que le dije que el uso de la máscara se remonta al momento en el que se produce la autoconsciencia.

—De esta manera —le dije— la máscara cumple con sus dos aspectos esenciales: ocultar mientras muestra.

El Marsé sonrió de lado y yo seguí con mi perorata:

—Por eso, el desdoblamiento en *El amante bilingüe* saca a relucir la farsa existencial en la que los seres humanos llevamos inmersos desde la noche de los tiempos; una farsa que ha ido creciendo a través de los siglos y que llega hasta el protagonista, que se hace pasar por otro hombre para volver a ser él. Lo hace recuperando el significado perdido de los símbolos que construyen nuestro relato racional.

Llegado el momento, Juan Marsé me miró de soslayo, como si quisiese cortar tanta intelectualidad, y me soltó que la historia de su novela estaba basada en hechos reales, inspirada por un joven de la burguesía catalana que había estudiado en los mejores colegios extranjeros y que, una noche, fue testigo de un crimen en el Raval; sí, la historia de un gitano cosido a puñaladas en plena calle, al que el joven burgués se acerca para prestar auxilio, y que muere en sus brazos. A partir de aquel momento, la vida del joven cambia de tal modo que se agitana, empieza a vestir de negro, se rodea de artistas flamencos y da rienda suelta a su vena creativa como pintor. Se va a vivir a Madrid y se convierte en un artista taciturno, habla poco y, cuando lo hace, es en caló.

—Parece calorro, pero no lo es —sigue contándome el Marsé— o tal vez lo sea y él no se dio cuenta hasta la fatídica noche en la que un gitano murió acuchillado en sus brazos.

El Marsé me contó todo esto con una mueca de resignado cansancio que interpreté como un perdón hacia su personaje del que no necesitó saber su nombre.

Fue entonces cuando una cadena de fuerzas se puso en marcha y en un momento empecé a perder pie, a volar alrededor de mí mismo en círculos cada vez más grandes hasta que me salí de órbita. Sin duda, el Marsé me hablaba de mi amigo Luis Claramunt, el pintor que había muerto hacía poco en Zarauz sin que nadie se atreviese a cerrarle los ojos. Entonces, no sé por qué, imaginé que le pusieron unas gafas de sol a su cadáver.

Así se lo hice ver al Marsé, que añadió sin perder la mueca:
—Gafas negras, por supuesto.

LA CAMISA DEL AGUJETAS

Nunca había estado tan cerca de la verdad como aquella noche en la que conocí al Agujetas. Ocurrió hace muchos años, cuando yo aún vivía en Madrid y las calles reflejaban la hora de la luz de finales de los ochenta.

Por entonces, los maniqués me sonreían tras los escaparates de la noche, y yo sentía a cada instante la necesidad imperiosa de labrarme un pasado. Con arreglo a algo tan práctico, me había puesto el disfraz que todo escritor necesita para convertirse en personaje y dirigía mis pasos al centro, a una callejuela estrecha del barrio de Lavapiés donde la muerte se cantaba con sabor a sangre en la boca.

La verdad es que, hasta aquella noche, el flamenco no formaba parte de mis inquietudes. Lo que me había llevado hasta allí fue el cartel que anunciaba la actuación del Agujetas, una fotografía pintada por Ouka Leele que mostraba al cantaor en pleno trance; la imagen de un hombre al que le pesa el alma y quiere soltar el lastre para levitar o algo así.

Había mucho de superstición cristiana en aquel rostro que era igual al de un Cristo a punto de ser crucificado. Había dolor, había rabia y había una mezcla de ambas cosas en aquel careto arrebatado por la fuerza oculta del mismísimo demonio. La camisa roja y abierta mostraba el cante que sube, enciende el pecho y abrasa la garganta hasta moldear el gesto sufriente del que expresa su antología apresurada del flamenco. Las manos juntas, en una mímica de piedad o de rezo, completaban la estampa de luz y de muerte. Luego estaban los ojos atravesados de duquelas; el costurón de la mejilla que prolongaba su boca abierta al mundo y también, por qué no, a la desesperación creadora.

Pintar la fotografía, como hace Ouka Leele, es parecido, que no igual, a lo que supone escribir la escritura, que es lo que yo intento hacer ahora asomado al recuerdo impactante de la foto del Agujetas. Lo hago igual a un pajillero literario excitado por mi propia escritura. Todo sea por eyacular, por soltar la mayonesa de la prosa y alcanzar con ella el momento preciso, el mismo instante que captó Ouka Leele con su cámara, y que luego trucó con sus pinceles en un pase de magia que bien se puede identificar con el pase de magia de aquellos tiempos en los que dos más dos sumaban cinco.

Con su aritmética personal convertida en gramática, Ouka Leele demostró que la fotografía nunca podrá ser ciencia, ni siquiera inexacta, tan sólo la materia de la que se sirve la memoria para simular los hechos. Al contrario de lo que ocurre con el flamenco, la fotografía se puede — y se debe— trucar para lograr dimensión artística. Por lo dicho, en la foto del Agujetas, lo que consigue Ouka Leele es mantener la tensión entre la realidad y lo ficticio, entre lo verdadero y lo falso, entre el pop y el manierismo, ese estilo que con el paso del tiempo llegó a ponerse kitsch,

culpa de las pretensiones del mal gusto instaladas en un pueblo con aspiraciones burguesas. Pero no me quiero despistar, vine hasta aquí a contar lo que sucedió aquella noche de hace ya algunos años cuando conocí al Agujetas, cantaor de Los Jereles que puso los hilvanes al cante jondo.

Porque, ante todo, el Agujetas era un cantaor que se creía el propio Agujetas, es decir, un cantaor creativo que hizo de sí mismo su propio personaje. Aquella noche, no sólo dejó sobre el tablao el florilegio de los palos más duros cantados al compás que late en Los Jereles, sino que también dejó un encuentro de aproximación literaria. Sin perder el origen ni trucar lo más puro, el Agujetas cantó por siguiurias de una manera trágica y estremecedora, abriendo su boca mortecina a los brillos de navaja de su dentadura.

Luego me enteraría, por esa misma boca, de que el Agujetas había matado a un hombre por vengar la sangre de su hermano. Pero eso fue después de la actuación, cuando salí a la calle y me mezclé entre trileros, chinas de hachís y gitanería, ahí donde Ouka Leele había aparecido de la mano de Ceesepe, el pintor que andaba por la vida con una mirada picara y tímida a la par, a lo Buster Keaton, y que pintaba sus cuadros con la misma prisa mecánica que llevan los personajes del cine mudo cuando son perseguidos por la Policía; cosas.

Envuelto entre la profusión de cuerpos, caminé noche adentro llevado por la multitud. No sé cómo ni de qué manera acabé en una cueva, unos metros más abajo; un socavón abierto bajo una taberna llena de humo, palmas y jaleo. Por ahí también cayeron Ouka Leele y el pintor Buster Keaton que me miraba con cara de decir: «Tú en esto eres muy nuevo, chaval».

Con boca malhablada, el Agujetas se pidió un güisqui y se arrancó a cantar, alumbrando con su voz los rincones más oscuros de la cueva. Estaba a gusto. En aquella cueva de cal y jaleo se encontraba arropado, pongamos que feliz, tanto como lo estaría un indio siux que, tras ser exhibido, es devuelto a su reserva.

De todos los cantes de aquella noche, hubo uno que se me quedó grabado para siempre. Era un martinete, según supe después, un cante de fatiga que el Agujetas se llevó hasta la garganta para luego sacarlo con voz febril, sin más acompañamiento que su propia pena.

Estando yo preso en Cai
que yo me sentaba en el mío petate
y me ponía a caminar
y yo no siento lo que yo haibía pasao
si no lo que me queaba a mí ya que pasar.

Escuchar aquel desgarró era lo más parecido a subirte a un volcán y lanzarte dentro; llegar hasta el magma y fundirte para siempre en su mezcla ardiente y confusa. Porque una vez que pruebas el veneno del flamenco ya no hay manera de volver atrás. Cualquier otra música te resulta insulsa. Yo tuve la ocasión de hacerlo aquella noche; un arte de herrería, de hierro al rojo y moldeado a la llama feroz de lo espontáneo; la misma lumbre que abrasaba el pecho del Agujetas, abierto sobre la camisa, y no al contrario, como corresponde a un cantaor. Para cantar hay que buscar la causa, me confesaría el propio Agujetas en la hora gris de la madrugada, mientras caminábamos calle abajo en busca de un bar abierto para seguir alargando la noche. «Si no pasas fatigas no hay na pa cantar —me dijo, señalándose el corazón— Si aquí no hay causa, no hay na. Si esto está vacío, olvídate».

Al llegar al final de la calle, vimos las luces de un bar haciendo esquina. Era un local con

olor a churros y a fritura madrileña. Un par de perdís, apoyados en la barra, consumían copas de oloroso anís; calaverones trasnochados que parecían formar parte del mobiliario. Apenas movieron la cabeza cuando entramos y dimos los buenos días. El camarero pasaba un paño por el mostrador.

—¿Qué va a ser?

Como no se me ocurrió otra bebida, me pedí una cerveza. El Agujetas siguió dándole al güisqui. El bar era una cosa entre galdosiana y valleinclanesca, si es que Galdós hubiese sabido escribir bien el color local con su sonido añadido, claro está; si hubiese sabido captar el carraspeo, el gargajo al suelo, las voces roncadas de anís y vino malo; de tabaco negro y güisqui de garrafa, como el que le acababan de servir al Agujetas.

—¡Vamos! —me señaló la mesa del rincón.

—Voy —dije, empuñando la caña de cerveza.

A un gitano no se le puede hacer un feo. De lo contrario te despelleja. Yo miraba el brillo de ley de sus dientes; la cicatriz que atravesaba su mejilla y que estiraba aún más su boca, un mar de oro sucio siempre dispuesto a salpicar su tormento, y una sonrisa que tampoco era exactamente una sonrisa. En fin.

Con voz turbia, me empezó a contar que se llamaba Manuel de los Santos Pastor, pero le decían Agujetas de mote porque su padre, su pare, trabajaba en «la cosa del ferrocarril». Era el que cambiaba las agujas, de ahí lo de Agujetas. A decir verdad, se sentía orgulloso de su apodo, como si este fuese una señal de distinción.

Todavía no sé por qué me eligió como su confidente. Tal vez por mi aspecto taciturno, vaya usted a saber, pero la verdad es que lo recuerdo todo como a veces se recuerdan los sueños. Incluso ahora, que el tiempo ha pasado, no puedo escuchar flamenco sin sentirme abrumado por lo que el Agujetas me reveló aquella madrugada.

Una historia ruda del sur más profundo, bañada con el perfume siniestro de los cuentos góticos, que escuché con atención, intentando no dejarme cegar por la bisutería de su boca mientras se elevaba unos centímetros por encima del tiempo, y volvía a una época antigua, de cuando aún no había luz eléctrica, se comían castañas pilongas y se masticaba regaliz de palo.

—Se te va a poner el vello de punta —me advirtió.

En el aire enrarecido del local se creó una vaga tensión expectante. El Agujetas parecía dispuesto a revelarme el misterio que viaja con cada uno de nosotros; el arcano de la invisible verdad que guardaba en su pecho. Habría sido de mal gusto levantarme para irme, decir que tenía prisa, que el trabajo, que la hora, que, en fin, esas cosas que sólo sirven para excusarse en momentos como aquel. Los perdís de la barra nos miraban de costadillo, y hubo un momento que me decidí.

Dispuesto a irme, arrastré la silla. Cuando fui a levantarme, el Agujetas señaló su vaso y dijo:

—Sí, y a mí pídeme otro güisqui.

Estaba atrapado. Preso entre mi sombra y mi propio destino; cautivo de un miserable temor a la reacción violenta de aquel hombre. Como no tenía más oportunidades, me acerqué a la barra y pedí otra caña y otro güisqui, y me volví a sentar, rendido ante la figura magnética de un gitano. Fui incapaz de negarme a escuchar la historia que me acompañaría el resto de la vida.

En realidad, ser Agujetas era para él una virtud que paseó por el mundo haciéndose notar con ecos de bronce en su garganta; un cantaor que no soportaba que su cante despertara más

expectación que él mismo. Porque el Agujetas era un cantaor que se creía el propio Agujetas, es decir, un cantaor que había conocido el fracaso con excesiva frecuencia. Tantas veces había fracasado que se enorgullecía del éxito ocasional que su cante había despertado aquella noche.

No estaba muy seguro ni de saber su edad ni el sitio donde había nacido. «Cuando yo nació a mí no me inscribieron. Ya no quedan viejos de los de entonces a los que poder preguntar», dijo, mientras pegaba otro sorbo al güisqui.

Sin más visión del mundo, me confesó que tenía un hermano, llamado Pepeano, que se hablaba con una niña gitana que estaba por él, de la familia de los Canales, de Jerez, y a cuenta de un pañuelo tuvo una pelea en el Puerto con los cuatro hermanos de la niña.

—La pelea fue tan gorda que mataron a mi hermano.

Tras darme la noticia, se inclinó sobre la mesa, me miró muy fijo y sentí que su mirada atravesaba mis ojos como si fuera un balazo a cañón tocante; un disparo que salió por la parte de atrás de mi cabeza. Entonces, por primera vez en mi vida, fui consciente de mi propia fragilidad, de la transparencia celular de mi propio cuerpo. Sentía que el Agujetas veía a través de mí, como si yo no existiera.

Al principio me asusté, no puedo decir lo contrario. En ese momento me di cuenta no sólo de mi fragilidad, como he dicho, sino de algo más importante todavía: me refiero a que me di cuenta de que en la vida yo no iba a ser otra cosa que lo que soy ahora, un escritor que se comporta como un personaje creado por otro, y que sólo existe en la realidad de la literatura.

El Agujetas me siguió contando que el que mató a su hermano fue a la cárcel, y que él preparó la venganza acto seguido. Así que el Agujetas llevó a cabo un robo. De esta manera consiguió que le «entraran» en el mismo penal donde el asesino de su hermano estaba preso. Cuando escuché esto, llegué a la conclusión de que el único sitio donde yo existía era en mi propia cabeza. Aquello no era más que una manera cobarde de huida, una forma de escapismo para no dejarme dañar por aquella sórdida historia donde un gitano, borracho de sangre ajena, va a buscar al asesino de su hermano para darle mulé, según sus propias palabras.

—Entonces saqué el martinete ese que me has dicho que tanto te ha camelao, el de preso en Cai.

No supe entonces qué decir. Me sentí incómodo. Cerré los ojos, tomé aire y cuando me fui a levantar, el Agujetas me agarró del hombro como diciendo «quieto ahí que aún no he terminado». Entonces me vino el escalofrío. «La ruina de matar a alguien es que nunca se acaba de morir del todo», añadió.

La realidad es lo más difícil de ver, mejor es intuirlo. Por lo mismo, atisbé la negrura de lo que iba a venir a continuación, cuando su boca se abrió al brillo chapado de su sonrisa para decirme con ironía, y faltas ortográficas, aquello de: «Lo negro nunca se sabe aonde termina». Tal y como me contó, no había noche en la que no se le apareciese el Canales, cubierto de sangre, reviviendo las imágenes terroríficas que hacían de sus sueños un ronquido mortal.

—Mi pare me aconsejó que no lo diese mulé. Me avisó de que un hombre no muere aunque lo mates... —señaló el foco fluorescente que parpadeaba sobre nuestras cabezas—. Si el cielo es como dicen, ahora mismo, mi pare nos estará viendo.

—¿Tu padre mató a un hombre? —le pregunté de carrerilla para evitar el temblor de voz inculminatorio que siempre decide salir en el momento más inoportuno.

—No —negó con la cabeza— Mi pare mató a una gachí.

A partir de aquel momento, la realidad se convirtió para mí en una figura poética de tintes siniestros. Lo que a continuación me contó el Agujetas fue una historia que bien pudiera haber sido de terror, pero no de un terror infantil, que es al que nos tienen acostumbrados las películas de casquería, sino de un terror bronco con puñaladas de luz en la penumbra. Para ello, el Agujetas se remontó a tiempos antiguos, de cuando se necesitaba la idea, el nervio y un mínimo de criadillas para arrancar el bufido a una locomotora.

—Hoy cualquier gachó es capaz de conducir una máquina de tren. Pero en los tiempos de mi pare, no; me maten a mí que no.

Imaginé una de aquellas bestias humeantes conducida por un gitano flaco y nudoso, llevándola por los caminos de hierro que enlazaban los poblachos del sur.

—Mi pare era guardagujas, pero sabía conducir locomotoras. —Dicho esto, el Agujetas cerró los ojos, y su rostro se arrugó en mil líneas de cuero gitano.

Siguió contándome que una Nochebuena su pare le hizo la suplencia a un compañero. «Pagaba bien». Algo así imaginé, porque un gitano sin Nochebuena es algo difícil de pensar.

—Por dinero baila hasta el perro —me aseguró sonriente, deslumbrándome de nuevo con el relámpago dorado de su dentadura.

Aquella Nochebuena iba a ser especial para el viejo Agujetas. Un manto de bruma le cubría el rumbo. Conducía la locomotora, y fue a la salida de un túnel, negro como su suerte, cuando ocurrió lo que a veces les sucede a otros. En el centro de la vía una mujer esperaba paciente el encuentro. Parecía sacada de otra época. Llevaba pámela y los zapatos en la mano. El viejo Agujetas pegó bocinazos, gritó y maldijo. Pero la mujer parecía decidida. La colisión fue inevitable. Tal y como me contó el Agujetas, su pare no cerró los ojos, los mantuvo abiertos en el momento del atropello. «Era una gachí guapa, jaquetona».

Entonces imaginé a una mujer de otra época, una puta a medio vestir con los zapatos en la mano, la melena suelta y atormentada bajo una pámela blanca, una figura que atravesó al viejo Agujetas con los ojos, cargados de mirada; unos ojos que no achacaron, en modo alguno, el sobresalto previo a toda colisión. No hubo impacto sonoro. Tampoco las ruedas se resintieron con el chirrido, tal y como contaban otros compañeros a los que les había pasado lo mismo. Ya puesto, el viejo Agujetas no reconoció grito alguno, ni débil ni lejano. Tampoco hubo salpicones de sangre en la cabina, sólo en la conciencia.

—Ruinas tan gordas, quieras o no, te dejan manchas —afirmó el Agujetas.

—La culpa siempre hormiguea —apunté yo, dándole lirismo a la situación con ese impulso estético que, a partir de entonces, acompañaría mi obra, pero que, en aquellos momentos, aún estaba en ciernes, como diría un presentador de telediario.

El Agujetas, ajeno a mis asuntos de floración literaria, siguió contándome que cuando su pare llegó a Jerez, ya en la estación, el jefe de la misma, un tal Anselmo, le recibió con la sonrisa bajo sus mostachos color nieve, cediéndole el paso a la taberna. «Un trago, pa celebrar la noche, sólo un trago y pa la casa».

El viejo Agujetas imaginó que la noticia ya se había extendido por todas las paradas y que, a partir de aquella noche, los compañeros se iban a dar codazos cada vez que lo vieran aparecer, como si de su arrugado entrecejo brotase el estigma, la señal de un código secreto, silencioso e invisible que marcara su vida para siempre. Pensó que el tal Anselmo le sacaría el tema en cuanto el hígado se calentase con el primer trago. Pero no, sorprendentemente, y durante el rato que estuvieron juntos, no se hizo referencia a lo ocurrido a la salida del túnel.

El Agujetas me volvió a repetir que a su padre, a su pare, le sorprendió el velo de silencio con el que el jefe de estación tapó el desastre, pero luego, una vez que se despidió, dejó de sorprenderlo, y se dejó invadir por la garantía de otra idea más certera. Si don Anselmo no citó lo ocurrido fue por ser las fechas que eran. Por respeto, prefirió evitarlo.

Por una noche, el suceso no llegó a existir, si es que la no existencia del suceso fuese algo posible para el viejo Agujetas, en cuyo cerebro había quedado grabado en relieve. El tal Anselmo se despidió del viejo Agujetas con el reloj en la mano, pues era noche de familia, misa de Gallo y tradición. Dicho esto, el viejo Agujetas agarró una botella de la taberna y se fue a Jerez, a pasar con la familia lo que quedaba de noche.

—Yo era un micurria, pero me di cuenta de que algo iba mal cuando mi pare se apareció por casa con la botella de anís.

—Esas cosas se notan —dije yo, por decir algo.

El viejo Agujetas no contó lo sucedido a su familia. Pasó la noche angustiado, sucio de culpas y plegarias, ensimismado, reduciendo la situación a los elementos más escuetos, que tenían la esencia de lo siniestro como componente común. A tan sombría consecuencia llegó el viejo Agujetas después de repasar, por enésima vez, el antecedente; una bella suicida espera en una vía de tren. Él conduce la máquina hacia el encuentro y, por cada encuentro, un trago.

De esta guisa, sucio de misa negra, insomne y tardío para el deber, el viejo Agujetas llega a la estación para cumplir su turno al día siguiente, el día de Navidad. Antes de ponerse al lío, cuando pasa por delante de la garita de don Anselmo, este le llama con un gesto de su dedo enroscado. El viejo Agujetas entra temblón en la garita y se prepara para recibir la noticia. Pero cuál fue su sorpresa cuando el tal Anselmo se saca del bolsillo el peine, con el que se peinaba sus mostachos, y se lo tiende al viejo Agujetas. «Acicálate, que mira tú si te encuentras a una gachí de esas que vienen por Navidad a coger el tren», le dijo con guasa.

Parece ser que el peine era metálico y tenía un mango de madera, semejante al de los cuchillos rústicos. En el mango una inicial, una A grabada con tan poca atención que tenía más de M que de la citada vocal. Era como si al grabador se le hubiese ido el pulso.

El viejo Agujetas tomó el peine y le agradeció el gesto al tal Anselmo. Por decir no quede que desconfió de aquella gentileza; le pareció que, tras aquella cordialidad, había una maleficencia encubierta. Algo agitado, el viejo Agujetas entró en el retrete; una estancia estrecha, coronada con la luz escasa de un ventanuco por donde se veía el recorte del cielo y algún que otro pájaro; un lugar húmedo y secreto, de miseria cobriza y paredes leprosas, levantado con urgencia a un lado de la vía, y en cuyo interior sólo había sitio para una taza turca y un estante donde se distinguía una palangana con su jarrillo de agua siempre sucia y embarrada, pues había quien le daba usos de lavativa. Junto a los útiles higiénicos, había colgado un espejo de azogue gastado.

Fue al ponerse frente al espejo, buscando su salvación encontrándose a sí mismo, cuando el viejo Agujetas se inquietó. Su rostro había sufrido una metamorfosis, una condena.

—Donde había chicha, sólo quedaba cocal, sólo quedaba hueso. ¿Me sigues? —me inquirió el Agujetas.

Cómo no seguirlo, si no había otra opción. Imaginé la cara afilada del viejo Agujetas, los ojos hundidos y la piel semejante a la de un pergamino.

—El porte, la planta... el goberó es clave en nuestra familia —continuó el Agujetas.

El viejo Agujetas consiguió peinarse con raya alta y coqueta, buscando el milagro, la epifanía

estética que le devolviese la distinción a su rostro cadavérico. Y con estas cosas, el viejo Agujetas salió del retrete y fue directo hacia la garita para devolverle el peine al Anselmo. Pero el tal Anselmo estaba ausente. Sobre la mesa, su gorra roja.

«No tardará», se dijo el viejo Agujetas, y entonces aprovechó la intimidad que le brindaba el momento exclusivo y secreto, y se puso a examinar papeles húmedos y emborronados de tinta malva. Buscó y rebuscó, ya dije, escudriñó todo lo que pudo, y más aún, a la luz vibrante de la mañana que se colaba a través del cristal de la garita.

Aunque el viejo Agujetas no sabía leer, era conocedor de que cada vez que había un atropello se ponía una cruz en el margen de aquellas hojas. Pero allí no había cruz alguna. En todo caso, la única cruz del mes, garabateada con urgencia, quedaba al principio de todo, coincidiendo con el tercer día de diciembre; desgraciado día en que el compañero Ceballos se llevó por delante a un matrimonio de jornaleros que cruzaron sin precaución.

El recuerdo le asaltó otra vez, de nuevo, con el olor espeso y acre de la sangre que deshace el vientre por dentro. «Las asaúras que queman los adentros», me vino a decir el Agujetas entre un trago de güisqui y el siguiente, con esa plástica dolorosa que a veces tienen las palabras.

Debido a esta tragedia, y como consecuencia de la misma, se paralizó la línea durante horas hasta que apareció el cura a dar el viático a la mujer del jornalero que se consumía con las piernas cercenadas a la altura del muslo. Del marido sólo quedaron trozos sueltos a lo largo de un kilómetro de vía. «Todo olía a matanza de animal», continuó el Agujetas, acercándose el rostro.

Yo me forzaba por seguir el juego, por no darle importancia, por no aparentar miedo.

—La noticia debió de ser terrible para el maquinista —apunté con incredulidad, en un estilo calcado de los detectives de las novelas policíacas que leía por entonces.

—¿Pero no habría sido más terrible si no hubiese pasado? —Me soltó el Agujetas, de corrido, poniendo una cara que a mí se me antojó de angustia religiosa.

Tras la pregunta de tan difícil respuesta, el Agujetas permaneció callado por un rato, como si quisiera resistirse al paso del tiempo, deteniéndose en la franja mágica del silencio. Bien mirado, su piel, del color del barro, había resistido al tiempo. Para darse cuenta de eso, no había más que mirar su mejilla atravesada por una cicatriz con la que había burlado a la muerte.

Al final, jugando con la tensión, el Agujetas rompió el silencio. Lo hizo con su risa áspera, para después seguir contando que el tal Anselmo no apareció y que su padre, su pare, estuvo a punto de dejar el peine en la garita, pero, al final, prefirió guardárselo en el bolsillo. Para cuando lo viera. Sin embargo, no volvería a ver más a Anselmo, pues Anselmo murió al poco, con la primera luna del año.

—Complicaciones. Empezó con galenos y, ya se sabe, cuando uno empieza de midicinas, chungo —confirmó el Agujetas con el tono de un sabio que, para no pasar por sabio, comete adrede faltas de ortografía.

Al final, en el lugar de Anselmo, pusieron a un desabono. Según sus propias palabras, un tipo malencarao que nunca le gustó al viejo Agujetas.

—¿Por qué?

El Agujetas me vino a decir que por nada en especial, en todo caso por el movimiento de fuego que nos lleva a entablar amistad con unas personas en vez de con otras.

—Ya —dije yo, por decir algo.

Pasaron los días y los meses, el agua pasó bajo los puentes, llegó el verano, y una noche de

agosto, con una farola de aceite y la ayuda de la luna fecunda, el viejo Agujetas se decidió a volver al sitio exacto donde había ocurrido el accidente.

—Mi pare nunca se dio por vencido. Nunca.

—Lo vencieron las obsesiones —solté, llevado por la madrugada y las cervezas.

El Agujetas me miró muy fijo, y yo me enredé nerviosamente en explicaciones diciendo lo que no quise decir, pero que, al final, dije. La luz dramática de los fluorescentes del techo nos iluminaba con el brillo cutre de una revista abandonada, y yo me dejé penetrar por el cuchillo de la culpa. Fue entonces cuando el Agujetas se inclinó sobre la mesa y bajó el tono de su voz para contarme que su padre, su pare, llegó hasta el tramo en curva, atravesando el pinar, y después se adentró en el bosque como el que se interna en un mundo secreto y peligroso, habitado por criaturas terroríficas y cubierto por el légamo infernal del pecado.

Las pisadas del viejo Agujetas, aunque cautelosas, irritaban a los búhos, a los murciélagos y a los espíritus más sensibles violados por la angustia humana. Escuchó los extraños sonidos de las cosas mal dormidas, toda una fauna mágica que, a esas horas, buscaba cobijo y olvido en el corazón del bosque.

En estas, el viejo Agujetas perdió el norte y la cuenta. Llevado por un laberinto de intriga y nocturnidad, se extravió del todo. Fue entonces cuando la vio de nuevo.

—¿A la misma mujer?

El Agujetas asintió. Según le contó su padre, su pare, al principio fue una alucinación, una ilusión óptica, un espejismo, lo más parecido a un sueño gaseoso e inconcreto, pero digno de asombro. Luego, la ilusión se iría perfilando, tomando cuerpo en su pupila endurecida por la costumbre del trabajo bajo la poca luz. Porque dentro del escalafón ferroviario, lo de ser guardagujas es el grado más bajo, de ahí la consistencia de su chispa literaria. «El cúrrelo de guardabujas es mu duro, parece fácil pero tie guasa».

El Agujetas iba y venía en su relato, saltaba de una cosa a otra, siguiendo de manera desmadejada el hilo de su memoria que era, a su vez, el bramante que engarzaba los recuerdos de su padre, de su pare, un hombre de aliento largo que acababa de encontrarse con una mujer a la que daba por muerta, pues él mismo la había matado.

La mujer va vestida de la misma manera que cuando la vio en el centro de la vía, con su vestido blanco a punto para ser arrancado por las manos de un macho; el hombro al aire, provocando la caricia y el mordisco; los ojos sombreados por el ala de su pamelita. Descalza y estática, apoyada en un árbol, le sonríe, mientras el viejo Agujetas se aproxima. Ella adelanta sus brazos, como si quisiera abrazarlo, y él, envuelto en la fascinación del momento, se lanza a ellos. Pero lo único que consigue es creer que lo hace, pues se da un trompazo contra un pino. Cuando se sobrepone al engaño, se maldice. Es tal su locura que no se da cuenta y el farol de aceite ha derramado su llama y prende con gusto el pinar.

—Al final mi pare acabó preso también.

Cumplió condena por pirómano. Perdió el trabajo. Se dio a la bebida. Con todo, por más que frecuentaba la botella, el olvido nunca aparecía. En su lugar, siempre surgía la misma mujer. Tras salir del penal, una noche, en una de esas tabernas de mala nota donde van los feriantes a jugar a las cartas, el padre del Agujetas se puso frente a una botella de vidrio plateado, de las de Ponche Caballero.

Se encaprichó con ella y, al ir a pagarla y echar mano a la cartera, sus dedos encontraron en el camino el peine que nunca devolvió al tal Anselmo, utensilio que le había acompañado en sus

desdichas. Le hizo gracia, y empezó a peinarse frente a la botella de Ponche Caballero. Otra vez, encarándose a su salvación, buscándose a sí mismo, encontraría de nuevo su condena.

La imagen que reflejaba el vidrio metálico de la botella era poco concreta, y tuvo que afinar la vista para hacerse el tupé y conseguir un efecto de caracolillo en sus cabellos de grasa y abandono. «Entonces vio de nuevo a la gachí», dijo el Agujetas.

—¿A la misma de la pamele?

El Agujetas asintió. Su padre, su pare, la vio de nuevo reflejada en la botella. Le sonreía como un bello animal. Fue al voltearse cuando el viejo Agujetas la vio salir por la puerta del bar.

—Pero mi pare no se dio por vencido y salió corriendo detrás de ella.

Me fue posible imaginar al viejo Agujetas, apresurado tras una mujer que caminaba con mucho juego de caderas y los zapatos en la mano. También imaginé al viejo Agujetas atravesando calles tristes y oscuras, sin perderla de vista, hasta que ella entra en una antigua pensión del barrio de Santiago. Allí se dio una tregua el viejo Agujetas, y esperó a que llegase a la habitación. Dedujo que estaba en el primer piso porque esa fue la ventana que se encendió.

—Mi pare subió y tiró la puerta abajo —apuntó el Agujetas, mostrándome el brillo espeso de sus dientes de oro.

Entonces se encontró con la espeluznante escena. Ella estaba sobre la cama, cubierta de sangre, con los ojos abiertos a la muerte. En el centro, clavado entre sus pechos, un cuchillo rústico que el viejo Agujetas consiguió sacar de un tirón.

—Cuando lo sacó, mi pare se dio cuenta de que no era un cuchillo.

Sospeché de qué se trataba. Aun así, pregunté:

—¿Qué era?

El Agujetas sonrió de nuevo, deslumbrándome con el brillo de sus dientes. Tras un silencio me miró muy fijo para contarme lo que yo sabía:

—Era el peine.

Se hizo el silencio de nuevo, y sólo se rompió para decirme que su padre, su pare, dejó el peine en la mesilla con cuidado, y fue a besar aquel cuerpo inerte, cuando en el marco de la puerta apareció la dueña de la pensión, una mujer robusta. Iba acompañada por el camarero y una pareja de guardias.

—Se lo llevaron preso.

Me aclaró que estuvo dos noches en el calabozo acusado de allanamiento de morada.

—¿Sólo eso?

—Sí, sólo eso. —El Agujetas hizo una pausa y concluyó—: Ella seguía sin existir.

EL HIJO BASTARDO DE HEMINGWAY

Después de vivir en París, uno no puede vivir en cualquier otro sitio. No sé dónde leí una frase tan cierta, pero me viene a la cabeza cada vez que me acuerdo del amigo Ceesepe. Fue dejar París y venir a morirse a Madrid, a finales de un verano triste; tan triste que a él le hacía reír por dentro.

Pero en los tiempos en los que ocurre esta historia, Ceesepe todavía vivía en París. Enjuagaba los pinceles en el Sena para seguir cambiando el color del mundo, y en sus ratos libres se asomaba al espectáculo callado y eterno de las tumbas que habitaban el cementerio de Père-Lachaise.

Hasta el final de sus días en Madrid, el amigo Ceesepe siguió recibiendo el mordisco de la nostalgia parisina, persiguiendo la pincelada secreta que movió las noches de Van Gogh, y que lo llevaría a estrellar sus colores en los manteles del hambre; la misma pincelada que arrastró a Gauguin hasta la ciudad donde libraría su pelea interior; todo un salvaje dispuesto a abrirse paso entre Cristos y blasfemias, sabiendo que es posible encontrar un territorio donde su trazo animal se inspire, un territorio que le vuelva a llenar la bolsa.

A veces imagino que Ceesepe sigue vivo, pintando a mujeres parisinas con las piernas abiertas, deseosas de aprender el cancan. Entonces me da y lo vuelvo a ver inventándose la vida mientras prepara cócteles de color en botes de conserva. Su amigo, Miquel Barceló, le había dejado la parte de arriba de su gabinete; un espacio abuhardillado en el que compartía sitio con la biblioteca de Paul Bowles. Eran los libros que Miquel había rescatado de Tánger. «Hay veces que pienso que los libros estos tienen vida propia y que saltan de las estanterías cuando llega la noche, y que me atacan», escribió Ceesepe en una de esas postales hechas con cartón que siempre me mandaba.

Yo le contestaba de inmediato, a la diablo, en el mismo reverso del cartón, y se lo mandaba a franquear en destino. Entonces yo era joven, pobre y feliz, como escribió Hemingway en sus memorias escritas con la bilis negra de la melancolía; la última tinta donde mojó su pluma al final de su vida, cuando se dio cuenta de que había fracasado en el intento de ser su propio mito. Bien sabía Hemingway que el triunfo eterno sólo podía llegar de una forma: abriendo la puerta a la muerte. Ya era demasiado tarde para retroceder. La máquina de la propaganda necesitaba un buen engrase y bajó hasta la bodega de su casa, al sótano, donde guardaba las armas.

Eligió una escopeta para matar pájaros. Una Boss & Co. de fabricación inglesa; un arma elegante, fina y recién lubricada, como corresponde a una mujer fatal. Hemingway subió con ella las escaleras y se detuvo en el vestíbulo. Cansado de vivir, se apoyó en la pared y se metió los cañones en la boca. Fueron los últimos movimientos antes de la acción final. El fuego de aquel

disparo abrasaría los intestinos de una época que alcanza nuestros días; una época que sería etiquetada con el nombre de Nuevo Periodismo. Sus protagonistas crecieron escopeteados en las calles para convertirse en hombres que escriben desde la primera persona del verbo, incluso cuando lo hacen desde la tercera. Pero no me quiero despistar. Todavía es pronto para eso. Vine aquí a hablar de Ceesepe, de Barceló y de París, una ciudad que no se acaba nunca según Enrique Vila-Matas, el verdadero protagonista de este relato si descontamos mi presencia.

Confieso que llegué a París porque sentía la nostalgia de regresar donde nunca había estado. Por eso, un día dejé de escribir cartas a franquear en destino, y decidí plantarme en el gabinete de Miquel Barceló. Debo admitir que, más que para visitar a Ceesepe, lo hice para intentar ser como Rimbaud y, al igual que el poeta, crear todas las fiestas, todos los astros, todos los mundos posibles. Pero cuando llegué a París, y me puse en la puerta del gabinete de Barceló y pulsé el timbre, lo olvidé todo por completo. Ahora me vuelvo a ver, mojado de lluvia, esperando que la puerta se abriese, en una escena que me va a acompañar durante el resto de mis días igual que si se tratase del fragmento de un sueño que no puedes completar del todo.

Sólo sé que, cuando la puerta se abrió, apareció Miquel con una camisa cubierta de pintura, y que me miró extrañado, como si esperase a otra persona, o mejor, a otro escritor. Me invitó a pasar. Señalándome las escaleras, me dijo que Ceesepe estaba arriba.

Me fijé en el lío de cámaras y de cables, y también me fijé en dos personas que estaban probando luces. Llegaba en buen momento, pensé entonces. No era para menos. Iba a asistir a un rodaje. Miquel se apresuró a colocar un lienzo de color negro en una especie de caballete, y fue entonces cuando sonó el timbre de nuevo. Lo pude oír mientras subía las escaleras, al final de las cuales Ceesepe me esperaba, en el rellano, con una sonrisa de fatiga en su rostro. Según me dijo, había estado trabajando desde muy temprano, haciendo cajas, pequeñas composiciones en madera donde luego colocaba miniaturas, distintas piezas que iban desde un muñeco de tarta de bodas hasta la pata de un conejo, pasando por una pelota de fútbolín. Baratinas que conseguía en el mercado de las pulgas y que, una vez colocadas, tomaban la dimensión de elementos artísticos.

Ceesepe se aventuraba a buscar esas cosas que sirven para poco o para nada, y que cuando daba con ellas cobraban su verdadero valor. Zarcillos de lunares, pestañas postizas, ojos de cristal, palitroques con manchas de tigre o de café, qué más da. Todo valía, todo cabía en su mundo.

«Vaya, estás hecho un discípulo de Marcelino del Campo, el artista aquel que expuso un urinario en una galería de arte», le dije con la insolencia de una visita que ha llegado sin avisar y que se muestra a la defensiva por temor a que le pongan mala cara. Huir hacia delante es lo que tiene, que si no lo haces con cierta gracia puedes pisar en falso y acabar en el abismo.

Sin darme tiempo a más, Ceesepe me explicó que iban a rodar la escena para una película, «un documental sobre un escritor que pasa por aquí para que Miquel le haga un retrato», añadió, poniéndose una gabardina que le cubría parte de los pantalones salpicados de pintura. «Vamos a tomar algo».

Fue entonces cuando me di cuenta de la oportunidad que me brindaba la suerte, y le dije que no, que nos quedáramos allí, que me apetecía ver cómo trabajaba Miquel, ya que si había gente delante, cámaras y demás, cuando hiciese el retrato a su amigo no le importaría que estuviéramos ahí.

«Además, afuera llueve mucho», añadí, pues el silencio de Ceesepe y su manera de mirarme no daban muestras de mucho convencimiento.

«En París siempre llueve, amigo», afirmó Ceesepe, levantándose la solapa de la gabardina en el más puro estilo Bogart. «El que no le importe a Miquel ni al equipo de cine, no quiere decir que no le importe a su amigo», me dijo, intentándome convencer de que no era buena idea la mía.

«¿Qué pasa, que su amigo va a posar en pelota picada?», otra vez yo volvía a la carga con la insolencia propia de una visita inoportuna.

Ceesepe me miró de abajo arriba con sus ojos de huevo duro para decirme: «El amigo de Miquel es un tío muy tímido, es un escritor».

La verdad es que nunca me gustaron los libros de Enrique Vila-Matas, siempre pensé que era el típico escritor que gusta a escritores que no saben escribir, y que se dejan el folio en intentar formular conceptos, citando a autores desconocidos por el gran público, como si buscasen la aceptación académica y no la de un público hambriento de historias con las que puedan evadirse. Por eso hay tan pocos novelistas y Vila-Matas no es uno de ellos. «Pero Enrique no me cae mal —le dije a Ceesepe—. ¿Sabes que jugó al ajedrez con Marcelo del Campo?».

Ahora me arrepiento de no haberme ido con Ceesepe, de no haberle acompañado en su paseo; revolviendo cachivaches en el mercado de las pulgas, recorriendo las orillas del Sena para terminar en uno de esos cafés donde Georges Perec se dedicaba a escribir lo que sucede cuando nada sucede. Contemplar desde su cristalera una bolsa de plástico arrastrada por el viento y por la lluvia, o perder la vista en los tobillos de gacela de una parisién a la que Ceesepe luego dibuja con las piernas abiertas, bailando el cancan, para después irnos los tres juntos al cementerio del Père-Lachaise, donde Victor Noir se ríe de la muerte.

Ceesepe me contaba en sus cartas la originalidad de aquella tumba, donde lucía la escultura de un recién caído con una rosa en la mano y un sombrero yaciendo de costado. Me explicaba que el descaro de sus labios era la evidencia. Luego señalaba lo más importante, la parte baja, brillante de tanto manoseo. Las mujeres se acercaban al cementerio para restregarse en el bulto de Victor Noir; una suerte de relieve que las excita, no ya por ser relieve, sino por pertenecer a un romántico que siempre estuvo a punto. Victor Noir murió en edad de merecer.

Cayó de un disparo, y la causa hoy sigue sin estar muy clara, pero todo indica que fue mediando en un duelo. Por lo que se ve, elementos folletinescos no faltaron en su corta biografía para presentarse de esta guisa ante la posteridad, recibiendo los honores de las damas. Y también los de Ceesepe, pues no había tarde que no apareciese ante su féretro para que el difunto Víctor Noir le secretease cuántas mujeres habían pasado a arrimar el escombros y a practicar el rito de la fertilidad que con él practicaban. Parece ser que Víctor Noir le explicaba a Ceesepe, con pelos y señales, cómo le besaban los labios, aunque también las había que los mordían y que los rechupeteaban hasta dejarle sin aliento. Sólo había que ver lo gastados que estaban. «Todo un derroche, amigo», escribía Ceesepe en sus cartas.

Según Ceesepe, los ángulos más oscuros del ser humano se iluminan cuando se trata de peregrinar por el laberinto de tumbas célebres del cementerio parisino. «Tienes que verlo —me contaba—. Tienes que ver cómo las mujeres se abalanzan en tropel hacia su bronce».

Sin duda, a Ceesepe también le habría gustado pasar a la posteridad convertido en una estatua parecida. Tener una legión de mujeres entregadas que le practicasen el rito de la fertilidad. ¿Quién tomó las medidas? «Un primo de Napoleón III», me contestó Ceesepe en una de sus cartas.

No sé por qué pensé que Víctor Noir había muerto ahorcado. Pero Ceesepe, que sabía de esas

cosas, me aclaró que no, que fue en un duelo. «Los conflictos le ponían así». Pero me estoy despistando. Venía a contar lo que sucedió después de que Ceesepe se marchara a dar un garbeo por los cafés y por las tumbas, cuando bajé hasta la sala donde Barceló había preparado todo para hacer un retrato a Enrique Vila-Matas, que acababa de llegar envuelto en abrigo y bufanda. Debo confesar que me causó impresión el lienzo negro que Miquel tenía preparado, pero luego me dije que sería la única forma de retratar a un tipo como Enrique. Lo que no sabía entonces, y supe después, era que Miquel había utilizado el lienzo negro en más ocasiones, tantas como retratos de autores había hecho. Desde Proust a Modiano pasando por Gimferrer.

Me dejó un tanto descolocado la finura con la que Miquel trabajó el retrato de Vila-Matas. Lo hizo con pinceles mojados en lejía; una técnica sobre el lienzo negro que el mismo Miquel había bautizado como «despintura». Y digo que me dejó descolocado porque yo esperaba encontrarme al Barceló salvaje, al heredero de Gauguin que, más que pintar el rostro de Enrique Vila-Matas, lo explora chorreando pintura, a base de espátulazos gruesos que consiguen la conformación craneal del escritor como si estuviera acuchillando el lienzo. Esperaba encontrar al Barceló que logra un acto cargado de energía plástica; el pintor primitivo que, por cada trazo que añade, va reforzando un retrato que nunca será completo, pues en el arte ocurre como en la ciencia, no existe un conocimiento absoluto. Nada es definitivo.

Empezaron a hablar en catalán, cosa que no me importó, pues siempre me ha gustado afinar el oído con lenguas que no practico. Según entendí, Miquel acababa de llegar de los Alpes, venía de interpretar el hielo. Fue cuando dijo que los glaciares para él son depósitos de memoria. Esto lo dijo en castellano, como si quisiera hacerme partícipe de su descubrimiento. Según Barceló, los glaciares son metáforas que se completaban en el cristal helado de su superficie, aparentemente inmóvil, dando lugar a una figura retórica donde el término real del hielo se identifica con el término imaginario de la muerte o, lo que es lo mismo, con el final de un camino contenido en un punto lejano, ahí donde la vista no alcanza.

Enrique Vila-Matas escuchaba atento, asintiendo mientras posaba sentado. Hubo un momento en el que interrumpió a Barceló para apuntar que los glaciares son reliquias de la última edad de la naturaleza virgen, de cuando los seres humanos vivíamos sumergidos en su incertidumbre. Tal vez por eso, el pintor mallorquín se sumergió en el paisaje alpino para representar las formas del hielo, y con ello pegarse un viaje a través del tiempo que alcanza épocas remotas, cuando las bajas temperaturas obligaron a los seres humanos a dirigirse hacia otras latitudes, buscando climas más cálidos.

Observar la naturaleza no es otra cosa que conversar con ella, y Miquel Barceló mantiene una conversación constante con la naturaleza desde hace décadas. Cualquiera que se asome a su obra se dará cuenta de la necesidad del pintor por provocar el diálogo. En cada uno de sus cuadros, Barceló refleja la ferocidad de su encuentro con el espacio, y lo trae hasta una tela que coloca en el suelo, antes de empezar a mancharla sin tregua entre una pregunta y la siguiente. Por eso me asombró verle con un pincelito, pintando con finura sobre un lienzo negro lo que sería el retrato de Enrique Vila-Matas.

Luego empezaron a hablar de Dalí. Según Vila-Matas, Dalí fue de los pocos pintores que pensó la realidad y la trasladó al lienzo. Con ello, mostró que la inteligibilidad científica es de una rara belleza. Por decirlo de otra manera, Barceló apuntó que Dalí había demostrado que su pintura es ciencia matemática en colores, y que esto se veía a través del recurso que utilizó en muchas de sus obras; una medición que le sirvió para explorar la geometría hasta identificarla

con la naturaleza. Barceló se refería a la proporción áurea. Según él, donde mejor queda expuesta dicha proporción es en su cuadro titulado *Semitaza gigante volante*.

Por lo que pude interpretar de la conversación que ahora volvía a establecerse en catalán, si tomamos la imagen de la taza que pintó Dalí, podemos trazar de manera imaginaria una sucesión de rectángulos en los que no resulta difícil unir sus vértices. De esta forma, se consigue una espiral áurea que acabará difuminándose en la línea de sombra dominante en la parte alta del cuadro.

Luego supe que la proporción áurea es la misma proporción que aparece en la naturaleza dando forma geométrica a girasoles, tornados y galaxias, así como a la concha de algunos moluscos o al cuerno del rinoceronte. Tal vez por eso, los rinocerontes aparecieron en su conversación, donde no faltó Dalí y su exhibición en el zoológico de París donde, una vez más, el pintor de los bigotes lisérgicos hizo gala de su extravagancia. Según contaba Enrique Vila-Matas, quien le conoció en persona, todo empezó con la propuesta de hacer una réplica de *La tejedora*, el famoso cuadro del pintor holandés Johannes Vermeer.

Salvador Dalí aceptaría la oferta, y se puso en el Louvre frente al cuadro. A ojo de buen cubero, y con ayuda de su propio bastón, Dalí fue tomando medidas de la pintura original de Vermeer. Una vez llevadas las proporciones al lienzo en blanco, Dalí se llevó los dedos a las puntas de su bigote, sorprendido ante el hallazgo de que el cuerno de rinoceronte tenía la divina proporción, pues, en vez de la tejedora que había querido copiar, sobre su lienzo aparecían nuevos trazos, pinceladas que se correspondían con cuernos de rinoceronte.

«Dalí se chupó los dedos y al fin se dio cuenta de que su intuición había alcanzado las curvas logarítmicas del cuadro que eran, exactamente, unos cuernos de rinoceronte», dijo Enrique, para proseguir contando que Dalí era un pintor que estaba en posesión de la verdad científica.

Pero lo mejor vino luego, cuando, para demostrarlo, Dalí propuso llevar su réplica del Vermeer hasta el zoológico y ponerla frente a un rinoceronte para estudiar la respuesta del animal. El pintor aseguraba que el rinoceronte no embestiría la tela, y que, en su lugar, el rinoceronte se daría la vuelta ante el arte de Vermeer.

Según seguía contando Vila-Matas, ante la sorpresa de la gente reunida en el zoológico de París, el rinoceronte no se lanzó sobre el lienzo, sino que lo miró unos segundos, para luego dar unos pasos hacia atrás y finalizar dándose la vuelta. Impresionante. Tal y como aseguró Barceló, el cuadro de la tejedora de Vermeer es un «perfecto cuerno de rinoceronte».

Tras el cuerno, Barceló volvió a contar lo de su viaje a Suiza, el encuentro con los glaciares que forman parte de la naturaleza rebelde del hielo; una cuestión atmosférica que origina estructuras de cristal y genera formas asombrosas.

«Es que la naturaleza no es otra cosa que realidad pensada», apuntó Enrique.

Ante esto, Barceló asintió con la cabeza para seguir contando, pincel en mano, que cuando la nieve aumenta su densidad y con ello su peso, entonces, la nieve comienza a deslizarse. De esta manera, va formando un río de hielo con grietas en los sitios por donde más fluye con morrenas de sedimentos en sus bordes; un fenómeno aparentemente simple pero que representa gran complejidad a la hora de transmitirlo con toda su carga de hielo, que es como poner con toda su carga de realidad vigente, a decir de Vila-Matas, que seguía con atención el relato del pintor, interviniendo con su conversación mientras posaba sentado en la silla.

El desplazamiento del hielo es muy lento, y cuando Miquel Barceló llegó hasta los Alpes decidido a pintar glaciares, se dio cuenta de algo muy curioso, pues, en la lengua de uno de los

glaciares alguien había señalado el movimiento imperceptible del hielo en los últimos cien años. Entonces Barceló se puso a buscar el año de su nacimiento, 1957. Una vez situado, avanzó hasta la fecha actual, la del año 2010 y, de esta forma, caminando sobre el hielo, recorrió el espacio de su vida hasta entonces, sabiendo que en aquel camino de hielo no sólo estaba contenida toda su vida, pasada y presente, sino también su futuro y cómo no, también su muerte, detrás de las montañas. Con tales ideas en su cabeza, Barceló se puso a pintar grandes masas de movimientos que resultan imperceptibles de tan lentos, y que dan lugar a la metáfora que subyace en toda su obra de arte, es decir, el inevitable paso del tiempo.

Tras la conversación y unos cafés, Enrique se marchó, despidiéndose con un abrazo de Miquel, moviendo apenas la cabeza para decirme adiós. A continuación, los cámaras recogieron el equipo. Al final me quedé solo con Miquel, que no sacó los ojos de mi cara cuando me acerqué al lienzo a mirar el resultado.

«En un rato se verá —me aseguró—, cuando la lejía deje de ser una mancha sobre el lienzo negro y se muestren los rasgos de Enrique».

Durante la espera, Miquel me invitó a café, y empezamos a hablar de Tánger, de su amistad con Paul Bowles, de mi amistad con el Chukri, de Burroughs, de cuando la mujer de Burroughs cayó con el disparo mortal y Burroughs huyó al norte de África para entrar en contacto con lo que él mismo llamaba el espíritu feo.

Yo fumaba encima de mi taza, sin apartar la atención del lienzo que empezaba a mostrar un rostro.

«Ya está —dijo Miquel, y lo cogió entre sus manos— Ya está el retrato de Enrique». Cuando lo vi, me di cuenta de que un retrato es una ficción entre muchas posibles.

Sin dejar de hablar, Miquel me comentó que, en realidad, le había resultado un retrato fácil. «Enrique tiene la misma arquitectura de cráneo que su padre». Fue cuando me contó que Enrique Vila-Matas era hijo de Hemingway.

«Todos somos hijos de Hemingway», le respondí yo.

«Pero es que Enrique es su hijo biológico».

Tal y como me contó Barceló, el pieza de Hemingway conoció a la madre de Enrique Vila-Matas en Pamplona, en unos Sanfermines de finales de los años cuarenta. Cuando llegó el momento, y Enrique cumplió la mayoría de edad, su madre se lo confesó. Es por eso, según me fue contando Barceló, que Enrique tiene querencia con París. En realidad, vino a París de muy joven a buscar los pasos del padre. «Para matarlo», recalcó Miquel, poniendo énfasis en la finalidad freudiana que marcaba los pasos del escritor catalán.

A partir de entonces, a partir de este secreto revelado, fui haciéndome con todos los libros de Enrique Vila-Matas, y he de confesar que hubo algunos que me gustaron más de la cuenta. Sobre todo el que trata de París y de sus primeros pasos como escritor en la buhardilla que le alquiló Marguerite Duras, donde narra sus escauceos con Paloma Picasso y con toda la bohemia de los cafés de entonces donde la sombra de Hemingway volaba por encima de los veladores. De esta manera, los libros de Enrique Vila-Matas me parecieron libros escritos en busca de la comprensión por lo fundamental, la necesidad de encontrar al padre para cumplir con el rito freudiano de darle muerte.

Me leí todos sus libros; incluso los más aburridos me parecía que tenían algo. Recuerdo que las tardes desapacibles de aquel invierno lluvioso las pasé leyendo a Vila-Matas, encontrando el significado invisible entre las líneas de su prosa frágil. Una noche de aquellas, en Madrid,

apoyado en el mostrador de un bareto me encontré a Ceesepe. No le había vuelto a ver desde entonces. Me pareció que después de haberle hecho el feo de no acompañarle en su paseo parisino por quedarme con Barceló, y tras una ofensa así, cualquier intento de arreglo era como buscar las frases de disculpa en vano. He de decir que yo sentía hacia Miquel un vergonzante respeto, tanto era así que Ceesepe siempre me lo reprochaba. Yo no le echaba cuentas a Ceesepe, pensando que era cosa de los celos.

Hoy, cuando Ceesepe ya no está, me reprocho no haberme ido con él a dar una vuelta por París y acompañarle en sus paseos por el cementerio; tomarme una cerveza en el café donde Domergué, el pintor de almanaques, siempre se sentaba acompañado de su mayordomo, un joven calvo y con una mancha en la cabeza que con el tiempo se convertiría en una figura histórica. Porque también Lenin pasó por París antes de largarse a Zúrich a beber en el cabaret sobre cuyas puertas James Joyce aliviaba la vejiga.

Ceesepe me echó esa clase de mirada que echan los niños cuando encuentran a un amigo con el que siguen enfadados y me invitó a beber. Fue entonces cuando me di cuenta de que el final preferido para mi recuerdo era volver al gabinete de Barceló, donde yo esperaba ver a Miquel pintando con el chorreo colorista de sus líneas sobre el lienzo y encontrar en ellas la estructura fractal que subyace como una base geométrica, y que se va repitiendo a diferentes escalas en toda la extensión del cuadro. Porque, con la misma espontaneidad que los accidentes geográficos emergen en la naturaleza, las casualidades y los defectos surgen en los cuadros de Barceló. Algo parecido le expliqué a Ceesepe, que me miraba con la locura de un hombre humilde, una locura que siempre será respetada.

Ceesepe me dijo entonces que Miquel conseguía las arrugas, los desperfectos, escurriendo la pintura en sus vueltas alrededor del cuadro. Porque Miquel trabaja colocando el lienzo en el suelo hasta completarlo a base de chorretones de pintura que iba derramando por encima, intuyendo a cada paso alrededor del cuadro una serie de conceptos científicos que seguro que tienen su formulación matemática. Pero el retrato de Enrique Vila-Matas no lo hizo así, sino todo lo contrario. Lo realizó con finura y exquisitez, con una delicadeza propia de un pintor japonés, lejos del pintor rupestre que yo imaginaba.

Cada relato tiene un estilo, una manera de contarse. «Cada retrato, también», me dijo Ceesepe, mientras cortaba la punta a un veguero que muy pronto empezó a echar humo. Entonces le dije que, si bien Barceló me había decepcionado como pintor, por otro lado había descubierto a un escritor al que había juzgado mal. Y le conté la historia que me explicó Barceló acerca del verdadero padre de Enrique Vila-Matas, y Ceesepe me cortó enseguida, como si ya supiese que Vila-Matas era fruto de una noche de amor en Pamplona entre Hemingway y la madre de Enrique.

Se ríó a carcajadas y me dijo que fue una broma que me había gastado Miquel. «Lamento decepcionarte, amigo —me dijo Ceesepe—, pero lo del hijo bastardo de Hemingway era un cuento».

DOPPELGÄNGER

Conocí a Roberto Bolaño por casualidad o como se diga eso. Fue a finales del siglo pasado; las Torres Gemelas seguían en pie y todavía no habíamos sido capaces de predecir las nuevas formas de exterminio que acabarían con nosotros.

Nuestro accidental encuentro tuvo lugar en un vagón de tren. Era una de esas tardes de principios de verano en las que el cielo oscurecía a medida que el tren atravesaba las afueras de Barcelona. Se acercaba tormenta; en el principio del recuerdo la podía oler, sumido como iba en la lectura de Henry de Monfreid y sus secretos del mar Rojo; el testimonio de un aventurero que escribía con un cuchillo entre los dientes, desafiante con los tifones y las tempestades; una historia vital que, por momentos, conseguía hacerme cambiar el sabor de mi propio fracaso.

Estaba totalmente entregado a uno de los pasajes más insólitos del libro, aquel donde Monfreid nos cuenta una operación quirúrgica a manos de una especie de chamán que se sirve de unas termitas carnívoras para suturar los tejidos internos. Al acercar el insecto, este clava las pinzas y hace un cosido con grapas naturales que el cuerpo asimila.

Absorbido por la lectura como estaba, no presté atención a la persona que vino a sentarse en el asiento de enfrente. Seguí con la costura del chamán hasta que el fogonazo de un relámpago hizo vibrar los cristales del vagón. Entonces levanté la cabeza de las termitas y de sus pinzas de sutura. La luz de la tormenta tocó, fugaz, el rostro del tipo que tenía sentado frente a mí. Lo miré como se mira a un allegado. Era, sin lugar a dudas, uno de esos tipos que están claramente en desacuerdo con el resto del mundo.

Vestía una vieja americana como una ocurrencia de última hora. Los cabellos alborotados y un jersey sucio de ceniza le daban todo el aspecto de persona poco preocupada por la apariencia. Me fijé en sus manos huesudas, en los dedos amarillentos de fumador que sostenían el mismo libro que yo estaba leyendo; la edición en castellano de Los secretos del mar Rojo publicada por Grijalbo en 1978, traducción de Johanna Givanel. Aquella coincidencia venía cargada con una extraña y premonitoria verdad.

Encontrarse en un vagón con una persona que está leyendo el mismo libro que tú no es algo muy difícil, siempre y cuando ese libro no sea el de un autor tan desconocido como lo es Henry de Monfreid, el aventurero francés que hizo del mar su patria navegando en busca de un presente intenso y sucio. Porque el futuro, por mucho que nos lo pinten de rosa, no existe. Si existiese estaría en los cementerios.

Algo parecido me vino a decir con la mirada aquel tipo desgarbado cuando salió de su refugio, cuando levantó la cabeza del libro para mostrarme sus ojos grandes y lentos tras las gafas redondas.

«Tengo la secreta convicción de que, en cierto modo, Monfreid, cuando cuenta sus aventuras, está investigando los misterios de nuestra propia vida, de nuestro propio presente». Aquellas palabras tenían una cualidad imaginaria que superaba toda realidad posible.

Con este gesto del desconocido, una extraña conspiración de la materia tomaba forma de aviso. Un nuevo relámpago y, a partir de entonces, a partir de aquel preciso instante, empezamos a hablar entre nosotros. Las palabras salían de su garganta con la fluidez del almíbar cuando se extiende sobre el plato del postre. Percibí un apropiado tono sudamericano picado por la sal mediterránea, pero no supe localizar su procedencia. Era el tono del que muestra su contacto con la complicada extensión del mundo. Luego, él mismo me desveló que era chileno, pero que había vivido en México no sé cuántos años, y que llevaba otros tantos viviendo por Cataluña, al principio en Barcelona y luego en Blanes, donde ahora residía.

A partir de aquí, como no podía ser de otra forma, la conversación derivó hasta donde se alza la primera piedra de la Costa Brava, el escenario del Pijoaparte, aquel personaje de Juan Marsé que había conseguido seducir a una niña bien aunque sólo fuera por un rato. Recorrimos la obra de Marsé. De Últimas tardes con Teresa pasamos a Ronda del Guinardó, la historia de un inspector de policía con problemas testiculares, y de ahí al relato Teniente Bravo y su argumento antimilitarista escrito con toda la guasa y protagonizado por un oficial que no ha superado sus miedos frente al potro gimnástico.

Pero si había una obra de Marsé en la que coincidíamos por su genialidad esa era, sin duda, El amante bilingüe; una obra catalogada por los críticos como menor, pero que a ambos nos parecía de una agudeza y de una chispa insuperables debido al acertado uso del doble literario para conseguir una gamberrada sin parangón en nuestras letras; una broma literaria donde subyace la crítica a la política lingüística.

Hay mucho del Pijoaparte en el desdoblamiento del que se sirve el personaje Juan Marés para convertirse en Faneca, pues se desdobra con la intención de reconquistar a su mujer, una niña bien que se siente atraída por el olor a gato montés que desprenden los charnegos.

«Siempre estamos escribiendo la misma historia —apuntó—, siempre amamos a la misma mujer aunque cada noche se desnude de forma diferente».

Dicho esto no me fue difícil saber que aquel tipo flaco y desgarbado se dedicaba a arrancar la ropa a esa puta a medio vestir que es la literatura.

Antes de seguir, es preciso comentar que, por entonces, yo vivía en Madrid, y que me había desplazado a Barcelona para una entrevista de trabajo. Era a mediados de los años 90, todavía las Torres Gemelas estaban en pie, ya dije, y aún no se había descubierto el bosón de Higgs, el santo grial del mundo cuántico o la partícula de Dios, como llaman algunos a la partícula responsable del valor de la masa del universo. No es que me interesasen mucho las pesquisas que traían a los físicos de cabeza tras las partículas subatómicas, pero la ciencia, al igual que la literatura, requiere un cúmulo de errores que hace felices a los hombres mientras se equivocan.

Iba diciendo que yo acababa de tener una entrevista de trabajo con el matrimonio responsable de la revista Fotogramas. Me habían recibido en su despacho, en la avenida Diagonal, y después de mostrarme como lo que soy, un tipo escasamente intelectual, me di cuenta de que no contaban conmigo para su próxima aventura, una revista de libros a todo color donde los autores aparecerían fuera del círculo hechizado de su intimidad. Uno de sus redactores, mi amigo Toni Iturbe, había mediado para que yo formase parte de la plantilla. Pero no pudo ser. Con ese sentido un poco sacerdotal del trabajo que se gasta Iturbe, no sólo me consiguió la entrevista,

sino que me alojó en su casa, en Vilassar de Mar, y hasta me dio un billete de mil duros para que fuese al peluquero a arreglarme «esas greñas». Pero no pudo ser, ya dije.

Así que, cuando la voz metálica anunció por megafonía mi parada, me levanté del asiento y estreché la mano a aquel desconocido del que sólo sabía que se dedicaba al oficio más antiguo del mundo, el de contador de historias; una tarea tan desmesurada en creatividad como vacía en lo económico. Sólo había que ver su aspecto.

Fue entonces, al ir a estrechar su mano, cuando me presenté. «Arturo, me llamo Arturo». A continuación, me dijo que era bonito nombre el mío por ser nombre de poeta, y se arrancó a recitar los primeros versos de «El baile de los ahorcados», aquel poema de Rimbaud que dice así:

En la horca negra bailan, amable manco,
bailan los paladines,
los descarnados danzarines del diablo;
danzan que danzan sin fin
los esqueletos de Saladín.

Entonces los cielos rompieron y la lluvia empezó a rebotar sobre los cristales del vagón como si se tratase de una extraña maquinación de la naturaleza empeñada en darnos su aviso. Sin duda, con todo aquello, el mundo estaba revelando su secreta armonía, el esquema al que me debería entregar si quería llegar a ser lo que más deseaba, es decir, un autor literario. Tenía frente a mí a uno de ellos y aún no lo sabía.

A continuación me dijo su nombre, «Me llamo Roberto —hizo una breve pausa—, Roberto Bolaño», y cuando fue a apuntarme su dirección en el reverso de la misma pasta del libro de Henry de Monfreid, entonces, al verlo escrito, me di cuenta de que su nombre me sonaba por haber ganado el mismo certamen literario al que hacía unos años me había presentado yo, en Alcalá de Henares. Así se lo dije, y quedó callado durante un instante.

Me resultó difícil juzgar la naturaleza de su silencio, saber si lo utilizaría como una manera de examen o si tan sólo era un reflejo de su victoria. Quién sabe.

«Vaya, entonces tú también eres cazador de cabelleras», fue lo único que dijo, a lo que yo dediqué una sonrisa torturada. No era para menos; aquel tipo me había madrugado un premio que estaba seguro que iba a ser para mí.

Recuerdo que me había presentado al certamen con el pseudónimo de Fosco Sinibaldi, uno de tantos pseudónimos que utilizaba Román Kacew, el escritor francés más conocido como Romain Gary. Mi novela era un policíaco racial que se desarrollaba en Madrid, con gitanos y gente cruda alrededor de su protagonista, un cantaor flamenco que tenía mucho del Agujetas. Se lo conté urgente, mientras nos despedíamos y el tren entraba en la estación de Vilassar de Mar, localidad marinera donde, ya dije, la hospitalidad de Toni Iturbe me había proporcionado habitación en la buhardilla de su casa.

Cuando llegué, Toni y su mujer estaban terminando de cenar y yo los acompañé con mi conversación en la epifanía social que se ha de manifestar como agradecimiento. «Tranquilos, ya friego yo los platos, ahora me preparo cualquier cosa para la cena».

«¿Cenas cualquier cosa? —me preguntó irónico Iturbe, señalando la nevera— Por favor, el churrasco no es cualquier cosa».

Cuando se fueron a la cama, aproveché la soledad del viejo caserón para adentrarme en la

biblioteca, un espacio acogedor, cubierto con miles de libros y que yo iba mirando como si cada uno de los títulos me perteneciera. Estaban por orden alfabético, y no me fue difícil encontrar los cuatro libros que el tal Roberto Bolaño había publicado hasta la fecha. El primero de ellos lo había escrito a pachas con el poeta catalán Antoni García Porta y llevaba un título tan sugerente como extenso. Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. La edición era antigua, de la editorial Anthropos, y tras leer la sinopsis y hojear unas páginas al buen tuntún, lo volví a dejar en el estante.

Nunca me interesaron las historias de personajes anfetamínicos que se hacen los malotes, y menos aún cuando la estructura vanguardista impide la comprensión lectora. El otro libro era también una edición antigua; se titulaba La senda de los elefantes. Tampoco me interesó gran cosa, pues, tras hojearlo un poco, deduje que se trataba de una novela de color histórico escrita a modo de diario. El siguiente libro, titulado La pista de hielo, me interesó más. No ya por lo que contaba, sino por ser el libro premiado en la misma edición a la que yo había presentado mi novela, aún inédita, bajo el pseudónimo de Fosco Sinibaldi. Aparté ese libro y también el siguiente, de título significativo La literatura nazi en América, pero no lo hice por el título, sino por la editorial, la prestigiosa Seix Barral. Fue en ese momento cuando me di cuenta de que había hecho un gran contacto con aquel encuentro fortuito en el vagón.

Me cociné el churrasco y me senté a la mesa, dispuesto a entregarme al placer de la comida conjuntamente con el de la lectura, aunque este último placer no lo sería tanto. Apenas leí unas páginas de La pista de hielo para darme cuenta del mal gusto que había tenido el jurado a la hora de premiar una novela tan aburrida; un cruce de voces para contar, en plan sumarial, unos hechos ocurridos en un camping de la Costa Brava.

Tras cenar, fregar los platos y devolver a la cocina el decoro que se merecía por parte de un huésped, me senté en el sofá con la intención de fumarme un cigarrillo y leer el libro de La literatura nazi en América. Pero si las anteriores obras me parecieron aburridas, esta se llevaba la palma. Era un catálogo pesado y mediocre, escrito con el complejo de inferioridad del que no ha cursado estudios superiores y carga de pedanterías y doctorados los párrafos como si se tratase de una tesis o de una inapropiada tesina. Pienso que hay que escribir desde uno mismo y no desde el interior de una coraza cultural. A Roberto Bolaño le pasaba lo que a tantos otros, utilizaba la erudición como una armadura distinguida para crear un abismo entre él y el resto del mundo.

Volví con los libros a la biblioteca y los dejé en su orden habitual, sobre el estante, para ir a la cama entregado a la lectura del amigo Henry de Monfreid, un escritor que demostraba en cada párrafo que la aventura es enemiga irreconciliable de la ley, como dijo no sé quién². Mientras subía las escaleras hacia la buhardilla me dio por pensar que, en literatura, siempre es mejor nombrar un objeto que formular un concepto, pues, al fin y al cabo, los conceptos son combinaciones de cosas. Y lo que intentaba hacer Bolaño eran combinaciones pero sin cosas, de tal manera que lo único que conseguía era mala retórica, formulaciones de palabras que poco o nada conmueven a la persona que las lee.

La interpretación errónea de la vanguardia trae estos y otros desvaríos, y Bolaño era un ejemplo más. Confundir la verdad en la vida con la verdad en la literatura lleva a tratar la literatura con rigor científico; un fallo al que muchos autores recurren, y que convierte a la literatura en un placebo incapaz de traspasar las candilejas de la vida ordinaria. Cuánto daño había hecho James Joyce a la literatura, pensé entonces, mientras me desnudaba.

Con tal asunto rondándome en la cabeza me metí en la cama y, poco a poco, Joyce se fue diluyendo bajo la experiencia vital de Henry de Monfreid, el aventurero y contrabandista que, como buen marino, se convirtió al islam y se hizo circuncidar, tomando el nombre de Abd-el-Hai tras el rito de paso que significó despellejar su prepucio para siempre. Me dieron las claras del día leyendo, y el amanecer entró por el ventanuco de la buhardilla reflejando, sobre las paredes blancas, la luz llena de sol mediterráneo. Fue entonces cuando me quedé dormido.

Desperté a eso del mediodía. Para entonces, el sueño se había empeñado en organizar el caos de mi inconsciente, consiguiendo colocar los cachivaches oníricos en su sitio, igual a una biblioteca infinita distribuida a lo largo del espacio en orden alfabético. De esta manera, ya tenía preparado mi plan; un plan donde Roberto Bolaño jugaba un papel imprescindible, ya que sin él no sería posible llevarlo a cabo. Había decidido escribirle y forjar así una amistad muy contemporánea, quiero decir, una amistad donde nuestra relación estuviese falsificada por el interés de ambas partes.

Tras prepararme un copioso desayuno a base de huevos y pan tumaca, me dispuse a escribir a Bolaño una larga carta donde le conté que me había leído su novela, *La pista de hielo*, y no escatimé en adjetivos y alabanzas, llegándole a comparar con el mismísimo Cortázar.

Para que no pareciese asunto de peloteo, en la carta me extendí en identificar su novela con la mecánica cuántica. Lo hice explicándole, de manera sencilla, que nuestro mundo se divide en dos mundos. De una parte tenemos el mundo de nuestra realidad, el que vemos todos los días, el mundo macroscópico y, de la otra, tenemos el mundo infinitamente pequeño, pongamos que invisible a los ojos; un mundo que no existiría si no pudiéramos observarlo con los adelantos técnicos, pero que gracias a la literatura y a escritores como él, no sólo lo podemos intuir, sino palpar en lo escrito.

Por ello —seguía escribiendo en mi carta— resulta absurdo discutir cuánto sitio ocupa un electrón, tan absurdo como ponerse a discutir acerca de cuánto espacio ocupa un miedo, una ansiedad o una incertidumbre. Por eso mismo, la buena literatura es la que consigue que las sensaciones tengan su sitio en el espacio. De ahí que la física cuántica sea una metáfora de la naturaleza, una figura literaria donde la ciencia se identifica con la literatura. Le puse de ejemplo a Joyce, el autor dublinés que, con la novela *Finnegans Wake*, acabaría conjugando la referencia literaria con un modelo científico de la materia.

Fue a partir de aquí donde desaté mi erudición y arranqué a escribir acerca del héroe moderno en la literatura, un tipo vulgar y común despojado de la totalidad de los atributos épicos, un pobre diablo que se siente incapaz de explicar los acontecimientos desde un solo punto de vista, desde una sola voz narrativa. Y en la novela *La pista de hielo* eso queda de manifiesto, le dije. De esta manera, los puntos de vista cambiantes van a dar lugar a múltiples voces posibles, combinando cantidades de acción en una realidad discontinua que se alimenta de la ficción, al contrario de la mecánica que movía la novela decimonónica donde era la ficción la que se nutría de realidad.

Luego volví a Joyce y a su galimatías que es el *Ulises*, la obra con la que el autor irlandés se anticipó unos años a la relación de indeterminación de Heisenberg, intuyéndola, rozando con sus vivencias la incertidumbre hasta incorporarla a la odisea de su protagonista, Leopold Bloom, a través del tejido del espacio-tiempo, un marco narrativo donde dos sucesos aparentemente divergentes se pueden dar a la vez.

Para camelarme más a Bolaño, le seguí escribiendo apreciaciones de mi propia cosecha con

respecto a Joyce cuando este nos da a entender algo tan difícil como que a los significados elementales de las palabras les ocurre lo mismo que a las partículas. Porque al final, dichos significados elementales no son tan elementales como en un principio aparentan, sino que traen otros significados hasta entonces ocultos; significados que, con la lectura del *Finnegans Wake*, se hacen visibles. Con ello, la última novela de Joyce es lo más parecido a mostrar el revés de un tapiz tejido con partículas sugerentes; un tapiz no apto para todas las miradas. El *Finnegans* es la continuidad del *Ulises*, pero por la noche.

Lo que le quise dar a entender a Bolaño en mi carta es que, al identificar la estructura íntima de la materia con la estructura subyacente del lenguaje, con su novela *La pista de hielo* había creado lo que yo consideraba una obra maestra a la altura del *Finnegans*; una polifonía de voces que chocan y se afinan como las voces de un mundo que todavía gira por la gracia de una poderosa y oscura fuerza mayor, es decir, por una tensión narrativa entre lo infinito y lo abreviado; un juego literario donde la imaginación contempla lo imposible. Luego, mi carta terminaba con una cuestión directa: «¿Para cuándo tu *Ulises*?»

Estaba seguro de que nadie le había dicho tales cosas; estaba seguro de que, con ello, había alcanzado la válvula por donde se infla el ego. Mi estrategia estaba en marcha. El primer paso era establecer lazo con él, ir calentando nuestra relación a base de cartas hasta que llegase el momento de insinuarme y provocar que me invitase a su casa con todos los honores que merecía un adúlador de mi calibre. Una vez conseguido esto, le pasaría mi manuscrito para que me lo moviese hasta verlo publicado.

Ya sabía yo que este mundo es así de perro y que, aunque hayas escrito el *Quijote* o la *Divina comedia*, si no tienes relaciones que te introduzcan en el mundillo, difícil tienes lo de publicar, ya digo, por muy buena que sea la obra. También ocurre al contrario, es decir, por muy mala que sea la obra, por muy ininteligible que resulte, puede verse publicada gracias a las relaciones que tenga el autor. El ejemplo más claro es el del *Ulises* de James Joyce, un enredijo sintáctico que fue publicado gracias a las relaciones de Joyce con la gente que iba y venía por la librería de Sylvia Beach, la famosa *Shakespeare and Company*.

Y ahí sigue el *Ulises*, como si fuera una de las grandes obras de la literatura universal. A veces pienso que la falta de criterio de la mayoría de los editores viene dada por su inseguridad; se lo piensan mucho a la hora de publicar un manuscrito bastardo por sí, de estas cosas, resulta un fracaso estrepitoso.

Prefieren que venga de parte de alguien, a ser posible que venga de parte de una agencia literaria. Si es así, por una cuestión de protocolo, el editor se va a empeñar en dar la vuelta al fracaso. Una vez sabido esto, quería forjar mi amistad con Bolaño. El único objetivo era el de ver mi obra publicada. Pero tenía que disimular, hacer que no se me notase. Por el contrario, supuse que el interés de Bolaño era tan vulgar como el de cualquier escritor, no muy lejos de sentir el ego hincharse con ayuda de un soplo de halagos. Dicho esto, al final de la carta, le comenté de pasada que, llevado por el deslumbramiento de su prosa, también había leído *La literatura nazi en América*, libro que me había gustado en exceso por ser todo un muestrario de libros y autores imaginarios. Con todo, al ser lo más parecido a un catálogo, algunas historias se me quedaban cortas, especialmente la última, el relato «Ramírez Hoffman, el infame».

«Me habría gustado leer una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma». Estoy seguro de que esas fueron mis palabras, pues repasé mi carta varias veces antes de tachar todo lo referente a *La literatura nazi en América*.

Preferí sólo hacer mención a la novela *La pista de hielo*, por la cual había obtenido el primer premio de un certamen al que yo me había presentado. Así que taché el último párrafo y, cuando pasé a limpio la carta, ya no quedaba rastro de la mención a *La literatura nazi en América*.

Una vez escrita la carta, la firmé con mi nombre y la inicial de mi primer apellido, «Arturo B.». Dos semanas después, recién llegado a Madrid, la eché al buzón. De esta manera, dejando pasar un tiempo prudente entre nuestro encuentro y el envío de la carta, se hacía más creíble el contenido de la misma. Entonces me dispuse a esperar respuesta. Pero pasaron los días, las semanas y los meses, y no recibí señal alguna de Bolaño. A mi buzón sólo llegaba la propaganda de los supermercados y los pasquines del *Compro Oro*.

A los pocos meses, Bolaño sacó nuevo libro, esta vez publicado en Anagrama. Se trataba de la novela *Estrella distante* y la vi en una librería de Cádiz, ciudad adonde había huido cansado de malvivir en Madrid. No la compré. Hice lo que hago en estos casos. Me apropié de ella en un descuido del librero. Empecé a leerla en el paseo Marítimo, un día de sol otoñal, y fue entonces cuando me encontré en la introducción conmigo mismo. Hay coincidencias muy sospechosas y ahí estaba Arturo B., personaje real que era quien le había ayudado a Roberto Bolaño a contar la historia de Alberto Ruiz-Tagle, identidad bajo la que se oculta Carlos Wieder, un piloto chileno. La historia estaba basada en «El infame Ramírez Hoffman», el último capítulo de *La literatura nazi en América*. No pasé de las primeras páginas para acabar tirando el libro al mar.

Me sorprendió ver mi nombre, Arturo B., reflejado en la introducción. ¿Quién podría ser Arturo B. sino yo mismo? Lo más escalofriante de todo fue leer las mismas palabras que yo le había escrito en mi carta a Bolaño y que luego taché, para que, en un segundo borrador de la carta, no apareciesen. Eran las mismas palabras que hacían alusión a «una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma». Estaba seguro de que lo taché, de que no lo puse en la carta que le mandé a Bolaño. Estaba tan seguro como preocupado por estar volviéndome loco³.

Sin lugar a dudas, había un hilo invisible que me unía a Bolaño, el claro ejemplo se mostraba en la coincidencia significativa de dos acontecimientos simultáneos, uno de ellos fue el que tuvo lugar en mi mundo psíquico —o interior— escribiendo unas palabras que nunca se hicieron públicas, y el otro acontecimiento se dio en el mundo exterior, reflejándose en las mismas palabras que ahora quedaban expuestas en un libro, en una novela que no había escrito yo.

Dicho de otra manera: existía una correspondencia entre las palabras que yo había escrito para mí, y que luego aparecieron publicadas por otra persona que decía que yo mismo las había dicho. ¿Me estaría espionando Roberto Bolaño, escondido en algún lugar del caserón de Vilassar desde donde yo escribí la carta? ¿Me estaría volviendo loco?

Ninguna de las dos cosas, ya que, de la misma manera que para la física cuántica cada elemento de la totalidad del universo está intrínsecamente relacionado con el universo, siendo cada elemento un reflejo del universo que lo contiene, nuestros procesos psíquicos reflejan la dinámica de los sucesos externos. Ambos acontecimientos están vinculados entre sí en virtud del significado. El significado inherente es lo que diferencia una sincronicidad de una mera coincidencia.

Porque el universo es una realidad única que participa de la psique, de igual manera que participa de la materia, escapando así del marco newtoniano que da por sentado que toda relación de hechos simultáneos es mera casualidad. El modelo mecánico había quedado atrás con la llegada de la teoría cuántica, transformando nuestra visión del universo. A partir de ese

momento, el universo es un «todo» donde el observador interviene en lo observado, participando en ello. Si no participa, el universo deja de existir.

La sincronicidad es una expresión de los enlaces subterráneos, una categoría del mundo invisible. La prueba de todo esto es que hay ocasiones en las que las ideas surgen, no ya de una mente individual, sino que existen en estado de latencia hasta que se dan una serie de condiciones para mostrarlas, para expresarlas.

Newton y Leibniz descubrieron al mismo tiempo el cálculo infinitesimal, o Darwin y Russel Wallace descubrieron al mismo tiempo la selección natural, o Cervantes y Kepler acertaron a la misma vez cuando al autor del Quijote le dio por bautizar los satélites de Júpiter en clave mitológica en uno de sus relatos cortos que tituló «La gitanilla». Inspirado por el cielo, Cervantes dio muestras evidentes de su conocimiento acerca de la danza cósmica que se traen planetas y satélites, bautizando los pequeñuelos Ganimedes.

Kepler los llamaría de igual modo y no precisamente por haber leído el relato cervantino. No tuvo tiempo. El relato de Cervantes fue publicado a la vez que Kepler desvelaba parte de los secretos del tejido cósmico que nos envuelve. Con estas cosas, enfrentado al patrón racional que subyace en todo lo irracional, me dispuse a escribir de nuevo a Bolaño. Lo hice con la disimulada intención de transmitirle mi enhorabuena envuelta en falacia. Le dije que su nueva novela me había deslumbrado y que su personaje se había quedado para siempre en mi imaginario junto a otros entre los que no podía faltar Pierre Menard, autor del Quijote borgiano. También le escribí que su historia evocaba un profundo misterio; arcano que subyacía en cada una de las acciones de los personajes que la poblaban.

En resumidas cuentas, le dije que no estaba contando algo nuevo. En absoluto. Era el mismo relato de siempre, de cuando el ser humano vivía sumergido en la incertidumbre de la naturaleza virgen; lo que sucedía es que él lo había envuelto en la atmósfera de nuestro presente para hacernos ver que lo real se nutre de lo inverosímil. Un pase de magia donde cruzaba a Cortázar con Marcel Schwob, dando lugar a un moderno William Faulkner en su dimensión más latina. Tras esto, sin hacer alusión en momento alguno acerca de Arturo B., metí la carta en un sobre y la llevé hasta la estafeta de correos. En el remite puse mi nuevo domicilio, en la localidad de Tarifa, Cádiz, donde termina el Mediterráneo.

Seguía con mi plan, ahora más que nunca, ya que Bolaño publicaba en Anagrama. Era el único escritor que conocía en persona y con el que había establecido cierta sincronicidad, no igual a la Kepler con Cervantes, ni a la de Darwin con Wallace, en todo caso la misma sincronicidad que, siguiendo la selección natural, pueden establecer dos monos cuando piensan en el mismo plátano. Ahora, con el tiempo de por medio, me veo como yo era entonces, lo más parecido a un mono loco, intentando capturar su propio rabo.

Pero no recibí noticia alguna de Bolaño. Pasaron los meses y una mañana llegó el cartero golpeando a mi puerta. No era carta de Bolaño, pero era algo mejor, pues era carta del editor Julio Ollero, al que había enviado mi manuscrito gracias a la mediación de Toni Iturbe. Eran media docena de cuentos, y Julio Ollero me proponía la publicación en la editorial que llevaba junto a su mujer, Rosa Ramos. Por fin. Ya no necesitaba la ayuda de Roberto Bolaño. Así que los siguientes meses los pasé rematando y corrigiendo galeras; historias crudas que transcurrían en Madrid; unas en el tiempo de entonces y otras en un futuro no muy lejano.

Publiqué el libro con alguna buena crítica en prensa. Cuando llegaron los ejemplares de cortesía, cogí uno de ellos y se lo mandé a Roberto Bolaño, dedicado por Arturo B. No tardaría

en tener noticias tuyas, esta vez en forma de libro, de nueva novela; se titulaba Los detectives salvajes y venía con dedicatoria. Con letra menuda y urgente, en la primera página había escrito «Para Arturo Belano. Espero que no te quejes, peor habría sido que fueras un personaje de Pérez-Reverte». La dedicatoria tenía pitorreo y más aún cuando, hojeando el libro, vi que Arturo Belano se había convertido en personaje; un personaje sin consistencia como cualquier otro personaje de Bolaño; un personaje sin voz definida ni atributos que le diferenciases de los demás detectives salvajes que aparecen en la novela, la única de las tuyas que leí; con mucho esfuerzo, todo sea dicho. Lo hice por encontrarme a mí mismo, por ver cómo era la percepción que de mí tenía aquel escritor que había conocido un par de años antes, en un vagón de tren, en la otra punta del mapa.

Estuve por escribirle, pero deseché la idea. No sabía qué decirle y, además, ya no lo necesitaba. El editor Julio Ollero había interferido de buena manera en mi plan y, en aquellos momentos, lo único que me apetecía escribir era otra novela. Había conseguido lo que siempre anduve buscando: tener editor, y no uno cualquiera.

Por fin Telémaco había encontrado a Ulises en la figura de Julio Ollero, y yo no estaba dispuesto a dar mi tiempo ni mi tinta a un escritor como Bolaño que me seguía pareciendo un verdadero aburrimiento. Al fin y al cabo, Bolaño no era más que un maldito que lucía ese malditismo desplanchado de los malditos de fin de siglo, los mismos que manejan una prosa burguesa a la que parece hacer daño cualquier estilismo. Luego estaba ese afán de filosofar, como si encontrase insuficientes sus frases y tuviese que explicarlas una vez escritas. En fin.

Pasaron los meses y conseguí reescribir la que sería mi primera novela. Yo aspiraba a sustituir el mundo con aquella obra, y poco o nada me interesaban las andanzas de unos detectives en busca de un poeta tan aburrido como cualquiera de ellos, incluyendo a ese tal Arturo Belano. Al contrario de lo que yo estaba haciendo, Bolaño no se había propuesto sustituir el mundo, tan sólo copiarlo; y copiarlo de mala manera. Me puse a la labor de escribir una versión más trabajada de aquella otra que mandé al concurso de Alcalá de Henares que me ganó Bolaño con el beneplácito y el mal gusto de un jurado de cuyos nombres no guardo memoria.

La titulé Código de barras y tuvo cierto éxito. También tuvo su polémica, pues al Agujetas le hicieron una sinopsis y se sintió retratado en la misma, por lo cual se enfadó mucho conmigo. Cuando Julio Ollero lo supo, y aprovechando la controversia, mandó imprimir una faja donde ponía: «Tiene ciento tres lectores y uno de ellos quiere partirle la cara». Muy simpático todo.

Pero volvamos a Bolaño, pues no tardaría en tener noticias de él. Esta vez en forma de postal. Me la había escrito desde Viena, donde se enamoró de la escritora Carmen Boullosa. Era una postal en la que aparecía una foto de la noria gigante del Prater, el parque de atracciones vienes. En el reverso me decía que no sabía bien qué era lo más importante de Viena, si Viena o Carmen Boullosa, una escritora a la que yo tenía que leer.

Sin duda alguna, Bolaño ya giraba en la noria del espectáculo; se había convertido en un escritor de culto, uno de esos autores que deben su éxito al prestigio de su fracaso. Por contra, yo aún estaba esperando en la cola para entrar en el parque de atracciones del éxito literario. Todavía no estaban los planetas en conjunción propicia para mí.

El recuerdo es siempre tan extraño que resulta difícil conciliarlo con el hecho de que, en realidad, sea yo la misma persona de entonces, el mismo tipo que vivió los acontecimientos que ahora recuerdo. En realidad, el pasado es lo más parecido al recuerdo de un sueño. Por eso, cuando me pongo a ello, y vuelvo otra vez al principio, al vagón donde la trigonometría del

destino cruzó nuestras miradas por medio de Henry de Monfreid, siempre llego a la conclusión de que esa casualidad fue una manera de llegar hasta aquí y ponerme a escribir esta historia. A veces la vida te manda señales, te habla en clave y hay que descifrar el mensaje; pero yo no estaba para atender las señales de la vida. Si es que tenía algún pensamiento al respecto, ese era el de dejar que la casualidad decidiese lo que tenía que ocurrir.

Bolaño siguió mandándome postales turísticas de colores chillones desde París, Venecia, Milán o Zúrich. Los mensajes del reverso eran breves y crípticos, siempre con la letra urgente que formaba líneas de garabatos cuyo significado venía a ser para él una broma privada que mantenía conmigo. Yo no era más que un tipo al que él apenas conocía, un tipo al que había usurpado su nombre y apellido para ponérselo a un personaje tan intrascendente para mí como su autor.

En una de esas postales, la última de una serie que me mandó durante los primeros meses del año 2003, me decía que iba a ir a Sevilla próximamente, que en pocas semanas estaría en la capital andaluza con motivo de un encuentro de escritores, y que le gustaría verme, pues tenía que confesarme «algo» importante. Ese algo, entrecomillado, que para Bolaño era importante para mí no tenía importancia.

Las Torres Gemelas habían sido destruidas por ataques suicidas y la guerra en la otra cara del mundo estaba en marcha. Eso era algo que me sumía en la desesperación. A veces pensaba que si me abandonaba al caos del mundo, tal vez el mundo acabaría por revelarme alguna secreta armonía, alguna forma o esquema que me ayudaría a penetrar en mí mismo. Mi mente salió muy maltratada de aquellos viajes. El caldo de cultivo metafísico, más que servirme para la creación, me había bloqueado. Seguí escribiendo con esfuerzo, y publicando con más o menos suerte hasta hoy, que me dispongo a contar la verdadera historia de Roberto Bolaño, para así contar mi propia historia que se alza sobre los escombros de aquellos días; contar para darme cuenta que dejo de ser real y que la realidad empieza a balancearse ante mí de tal manera que ya no puedo confiar en mí mismo. No sé si me explico.

Pero a lo que voy: que Roberto Bolaño me invitaba a quedar en Sevilla, y que yo no fui. Luego me arrepentí de no haber ido a la cita, pues fue su última aparición pública. Lo que no me podía esperar es que Bolaño se presentase en Sevilla con la verdosidad de la muerte en su rostro. Cuando apareció allí, la vida ya la tenía perdida. Tras su muerte, se magnificó su imagen, y sus novelas y poemarios se empezaron a vender en cantidades industriales a lo largo y ancho del planeta. Por si fuera poco, el nombre de Arturo Belano se hizo tan famoso como el suyo, aunque yo cada vez vendía menos libros, y cuando tocaba hacer promoción de mis novelas siempre alguna periodista —solían ser mujeres las más atrevidas— me preguntaba por Roberto Bolaño. Por mi amistad con él.

Yo siempre contaba lo mismo; una historia que, de tanto repetirla, me sonaba a mentira. Había veces que me despachaba a gusto y decía de él que era un escritor sudamericano de la noche europea. Aunque sus historias discurriesen en México o por ahí, Roberto Bolaño era un escritor que se las quiso dar de Baudelaire, pero más nuevo y más coñazo, un romántico con prosa de vinagre al que le faltaba ese disparo de flecha india que tienen los autores sudamericanos, desde Rulfo a Cortázar, pasando por Onetti y Gabo, autores que devolvieron la música a la literatura.

Bolaño era un autor menor, preso de una mala musa. No supo explicar la tristeza como ese charco de luz de donde beben los perros flacos. Le faltaba el calambre de la metáfora. Era un

escritor incapaz de identificar el término real con el término imaginario. Para él, la verdad en la vida y la verdad en la literatura eran dos cosas idénticas. La muerte lo había sobrevalorado. Más que hacer una revolución literaria que hiciese saltar las costuras a la época, Bolaño contribuyó a perpetuar la mala literatura. Decir estas cosas me enemistó con la mayoría de editores y adjuntos. Estar libre de hipocresía es lo que tiene, te convierte en un ser despreciable para un mundo donde las relaciones siempre están falsificadas.

Pasó el tiempo, y la figura de Roberto Bolaño se fue haciendo cada vez más inmensa. Colgaron a Sadam, acabaron con Bin Laden y el bosón de Higgs fue por fin descubierto. Los físicos, al igual que detectives salvajes, siguieron las huellas del santo grial por el mundo invisible, dejándose llevar por el roce que se da entre la incertidumbre y la vivencia hasta llegar a una encrucijada donde la melodía del desánimo la carga el mismísimo diablo, tal y como canta Nick Cave arrastrando su voz por un camino de polvo y otras partículas no identificadas. En fin.

Con todo, Roberto Bolaño, al igual que el bosón de Higgs, había traspasado el campo de realidad llegando hasta la cultura pop, convirtiéndose en materia inspiradora para participar en un acto artístico tan revolucionario en sus formas como lo puede ser una canción de Patti Smith. En la actualidad, la influencia que ejerce su mala prosa en el código genético de las letras hispanas es incuestionable, tanto es así que Bolaño se ha convertido en un género literario por sí mismo; un genoma compuesto por unos pocos cientos de miles de palabras que nunca tuvo la virtud de trasladarnos a otras dimensiones.

Yo no tardaría mucho en saber que el mito de Bolaño fue un plan concebido mucho antes de que Bolaño muriese, lo más parecido a una confabulación secreta en la que el mismo Bolaño sólo era la pieza visible; el último eslabón de una cadena cuyos otros eslabones permanecían ocultos. Bien mirado, él solo, sin ayuda, jamás habría podido organizar su propia muerte. De todo ello empecé a sospechar a los pocos años de morirse, cuando recibí una postal de Tánger con su misma letra en el reverso, un mensaje críptico donde me insistía en vernos pronto, en Tánger, en el hotel El-Muniria, donde Roberto se encontraba hospedado en la habitación número 9. Entonces mis dudas empezaron a convertirse en certezas.

De golpe, como si me estuviese volviendo loco, como si una tremenda fuerza se agitase dentro de mí, sentí una especie de gozo cósmico que penetraba profundamente en el corazón de las cosas. Con esto, he de decir que no me lo pensé dos veces, y que cogí el ferri desde el mismo puerto de Tarifa, y que me puse en Tánger en menos de una hora. De esta manera pisé un mundo tan reconocible como extraño para mí, donde los misterios de la vida crecen escondidos bajo las alfombras hasta que, un buen día, o una mala noche, saltan de golpe y lo invaden todo para desvelar su secreto mortal.

Porque cuando uno pisa Tánger por primera vez, y abre los ojos a lo que le rodea, se ve obligado a pensar en términos de siglos, a comprender que mil años no son más que un segundo en la otra orilla. Tánger es una ciudad plagada de hombres con mueca triste que golpean la misma pregunta con los ojos; un terreno donde las mujeres van envueltas en la orden breve pero concisa de sus amos; una zona de gatos con bigotes eléctricos que te muestran su expresión de inteligencia más humana y maliciosa; en fin, esas cosas que hacen de la urbe marroquí algo especial en la luz dorada de la costa.

Una vez allí, llegar al hotel El-Muniria resultó fácil; sólo tuve que preguntar por dicho hotel. Al final, llegué hasta una calleja de tierra en cuesta cortada por unas escalerillas. La puerta de hierro estaba cerrada y la golpeé varias veces hasta que percibí a alguien acercarse tras ella.

Escuché los pasos sobre el suelo de la tarde inmóvil.

La puerta chirrió hasta abrirse. Tras ella, la silueta desmesurada de una mujer en la penumbra del vestíbulo que me invitaba a entrar, como si me conociese de toda la vida, o mejor, como si hubiese estado esperando mi llegada. Había una barra estrecha de luz que quebraba la penumbra, y que venía lanzada desde uno de los ventanales del interior. Aquel gesto de invitación fue el prólogo a la verdadera historia que ocurrió a continuación, cuando la mujer me apretó la mano con fuerza para entregarme así una vieja llave de hierro. Entendí que era la de la habitación número 9; con la llave en la mano, subí las escaleras.

He de confesar que, con el sobresalto, no presté atención al retrato de William Burroughs colgado de la pared; el viejo Bill fue cliente del hotel en su tiempo, cuando escribió El almuerzo desnudo, marcándose un baile con la muerte en cada picotazo de aguja, tecleando con su gran sonrisa invisible desde la misma habitación donde en aquellos momentos yo iba a entrar, y donde me esperaba Roberto Bolaño, sentado al filo de la cama, fumando; con su jersey manchado de ceniza y sus zapatos de siempre.

Cuando me vio aparecer se echó a reír, como si estuviese sumamente complacido consigo mismo, como si al verme allí hubiese obtenido una gran victoria. La luz hacía llegar la sombra de su cabeza hasta una especie de cómoda pintada de azul, donde imaginé que Burroughs colocaba su máquina de escribir para dar rienda suelta a la flor envenenada que crecía en su pecho. Un momento después, volvió a surgir la risa de Roberto, la tranquila arrogancia de su gesto señalándome la única silla que había en la habitación. Me senté y mantuve su mirada, la sonrisa que ofrecía a mi cansancio y a esa forma de locura que gastamos los del oficio.

No cabía entre los dos más diálogo que el que pudiera segregarse de nuestro encuentro en una reducida habitación de un hotel tangerino. Apagó el cigarrillo en un cenicero que puso sobre la mesilla, donde tenía mi libro, el volumen de cuentos de tapa roja que me publicó la editorial Ollero y Ramos. Luego empezó a contarme lo que ya suponía, que la verdadera historia de Roberto Bolaño era un secreto celosamente guardado por unas cuantas personas entre las cuales iba a estar yo a partir de aquel momento.

Según me fue contando, todo empezó a mediados de los años 80, cuando el mundo editorial aún no era monopolio de los grupos de poder y era más fácil publicar que ahora; cuando todavía los editores mandaban cartas de rechazo, y no como ahora que directamente ni te contestan. Entonces, cualquier editor soñaba con descubrir a ese autor maldito, autor de raza que no se entregaba a algo más en la vida que no fuese la literatura. Pero sólo había sitio para uno, y ese uno iba a ser diseñado en las sombras.

La idea, según me contó Roberto Bolaño, fue de Antoni García Porta quien escribió varios poemas bajo el seudónimo de Kithoue, y al que Roberto Bolaño conoció en la oficina de la editorial La Cloaca, un sello marginal de poesía. Por aquel entonces, Bolaño vivía en un pequeño cuarto de la calle Tallers, y los fines de semana trabajaba en un camping de Castelldefels. Una mañana que Antoni fue a su casa, le contó a Roberto Bolaño el plan. Según él, había hablado con otros dos autores, no tan conocidos por aquel entonces, pero que con el tiempo formarían parte de los Selectos Cielos del Arte. Uno era un profesor nacido en Cáceres, pero que vivía en Gerona. El otro era un barcelonés con algunas novelas a sus espaldas. Sus nombres eran Javier Cercas y Enrique Vila-Matas. Luego había una tercera persona, un joven que trabajaba en la editorial Tusquets y que, con el tiempo, acabaría de crítico literario: Ignacio Echevarría.

Después de varias reuniones habían decidido crear un autor maldito que, con los años, se

convirtiese en autor de masas, un icono pop cuyo modelo fuese Jim Morrison, el cantante de los Doors, también conocido como El Rey Lagarto, y que apenas tuvo éxito en vida. No fue hasta después de muerto cuando la figura de Jim Morrison se vio magnificada hasta convertirse en mitológica. «Cuando mi cuerpo sea ceniza, mi nombre será leyenda».

Ese era el plan, crear a un escritor siguiendo un modelo que siempre ha funcionado: el modelo fúnebre. Pero antes de todo, ponerle a hacer carrera; mandar los manuscritos a las editoriales y coleccionar una buena caja de cartas de rechazo; el autor que no se rinde y que continúa presentándose a distintos premios literarios donde se da a conocer, y donde su fama no trasciende más allá de las fronteras de familiares y amigos. En el fondo, más que un experimento era una gamberrada puesta en marcha por cuatro mentes calenturientas. Según él mismo me confesó, Roberto Bolaño aceptó de inmediato dar la cara; él era poeta, no novelista, y le hacía gracia imaginarse a sí mismo como si fuese la proyección imaginaria de un grupo de enfermos de la literatura.

Así empezó todo, con aquella primera novela experimental que se tituló Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce y que firmaría a medias con Antoni García Porta, y que fue enviada a distintas editoriales con una fe inconsciente en su rechazo. Entre otras, fue mandada a Tusquets, donde el mismo Echevarría se encargó de hacer un informe de lectura negativo. Luego se presentaría a un premio donde salió galardonada, el premio Ámbito Literario, a principios de los años 80.

La editorial Anthropos hizo una pequeña tirada, y aquellos ejemplares se cotizan hoy a la alza, como si no se les hubiese permitido envejecer y los años hubiesen pasado por aquella edición rejuveneciéndola para siempre.

Roberto Bolaño aún no se creía del todo que aquello pudiese llegar más lejos, pero los ideólogos de su destino ya habían moldeado la imagen del escritor de raza, el hombre que intentaba convertir en lectores a los personajes de una ficción, dejándonos a los lectores de esa ficción con la duda de que, tal vez, nosotros fuésemos ficticios; todo ello escrito con el tono poco literario de un archivero de documentos bibliográficos.

Una literatura insulsa, trabajada por mediocres, le dije yo, buscando sobrevivir a aquel encuentro. Fue entonces cuando afirmó con la cabeza y torció la boca desdeñosa para decir: «Así es, la metaliteratura es la apariencia de sabiduría escrita por unos sabios de su propia opinión». A partir de aquí, Roberto Bolaño y yo empezamos a entendernos.

Me asomé a la cristalera y pude ver el jardín donde William Burroughs hizo colocar la máquina que él mismo construyó en uno de sus infinitos delirios. Se trataba de una especie de cabina, lo más parecido a un armario de un cuerpo construido con diferentes capas de madera. Dentro había dispuesto una silla de tijera, donde se sentaba con la idea de recuperar los niveles óptimos de orgón, la energía cósmica que forma parte de toda materia viviente. Imaginé al viejo Bill encerrado en su invento, presentándolo a la sociedad de Tángier.

Imaginé a Bowles, a Capote, a Tennessee Williams, a todos ellos haciendo cola para entrar en un armario con olor a semen y orines. Como si me hubiera leído el pensamiento, Roberto Bolaño se refirió al aparatejo y a su pionero, el psiquiatra austríaco, discípulo de Freud, un tal Wilhelm Reich, que no sólo descubrió la energía sexual en su dimensión cósmica, sino que denunció el auge del nazismo y sus venenosas estructuras psíquicas. Sin duda, Roberto Bolaño había leído más que yo sobre el corazón engañoso del populismo nazi. Su obra *La literatura nazi en América* es una aproximación imaginaria al territorio de los hombres de dientes rabiosos y

botas de charol.

«La compusimos un poco entre todos, yo apenas hice entradas, el que más participó fue Vila-Matas». Tras la confesión, Bolaño trató de sonreír y siguió hablando, contándome que Javier Cercas había escrito *Estrella distante* dos veces, la primera para firmarla como Roberto Bolaño, la segunda para terminar firmándola como Javier Cercas. La tituló *Soldados de Salamina*.

Fui a decir algo, pero Bolaño movió la cabeza, defendiéndose de ser interrumpido para decirme que la única diferencia entre ambas novelas es que, en la de Cercas, el escritor Sánchez Mazas y el soldado que le salvó la vida negándose a matarle, un tal Miralles, son dos personajes distintos, mientras que en la novela de Bolaño, se fusiona a Ruiz-Tagle y Carlos Wieder en el mismo personaje.

Yo no había leído *Soldados de Salamina*, tampoco *Estrella distante*, pero, por evitar que se me notase, decidí arrancar mi murmullo vertiginoso y temerario para decir que ambas novelas comparten la misma atmósfera, y una trama similar por no decir idéntica. Roberto afirmó con la cabeza y apuntó: «Y el mismo final».

En realidad, cualquiera de las novelas que aparecían firmadas como Roberto Bolaño eran novelas que nacían como muertas. Apenas me interesaban, le dije, y miré su cara ya sin secretos, la de un hombre justo y poético que buscaba recordar para qué me había hecho llegar hasta allí.

Las sirenas vibraban en el puerto igual a mugidos de vacas perdidas. El sonido se colaba en la tarde de la habitación del hotel, y Bolaño se puso serio. Antes de encomendarme la misión que yo rechazaría, me contó cómo, después de las exequias, acordaron que Roberto Bolaño debería morir. Fue entonces cuando él decidió irse a vivir a Zúrich.

«Un sitio como otro cualquiera de no ser porque las neveras son lo más caliente del clima», soltó con la sonrisa ciega, envuelta en el humo de su cigarrillo.

Le imaginé en Zúrich, tras los pasos de Joyce cuando el irlandés encontró el mayor de sus hallazgos, por ser el más profundo, el mismo que le saldría al encuentro una noche en un cabaret; una taberna de artistas donde Joyce entró a beber como un refugiado más y acabó quitándose el sombrero, un modelo frégoli que le venía grande y con el que recogerá las palabras definitivas para el final del *Ulises*.

El monólogo de Molly Bloom saltó sobre Joyce en el momento en que tres hombres terminaban de recitar al unísono, cada uno en una lengua, un poema simultáneo que abordaba dominios desconocidos en lo que a sonoridad se refiere. La entonación polifónica venía reforzada con el acompañamiento de un tambor, de un pito y de un sonajero. Con una voz que se distinguía sobre las demás lenguas de la guerra, el pintor Marcel Janco terminaba de recitar: «Oh yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, oh yes, oh yes, oh yes, oh yes, yes, yes, oh yes».

El local donde sucedió esto será preciso nombrarlo para los restos: Cabaret Voltaire, la taberna de un marinero holandés retirado que quedaba en el barrio de Niederdorf, al principio de un callejón donde James Joyce solía aliviar su vejiga. Una noche de aquellas, Joyce afinó su puntería sobre el verdadero objetivo de la obra de arte, que no es otro que la expresión simultánea de los estados de ánimo. Sin duda, Roberto Bolaño fue a Zúrich a orinar haciendo serpentinas por las calles, sintiéndose perdido entre tanta peripecia geográfica; solitario y rico, por primera vez en la vida.

Pero me equivoqué.

Tal y como me contó él mismo, estuvo encerrado en casa. Roberto Bolaño apenas salía. Los

fin de semana los dedicaba a coger el tren y ponerse en la ciudad de Ginebra, donde se perdía por el cementerio de los Reyes, y escuchaba en silencio el murmullo que se desprendía de las tumbas. Roberto Bolaño era todo oídos para el músico argentino Alberto Ginastera, enterrado a la entrada del cementerio, cuya sinfonía porteña atravesaba las palabras que recitaba a la tumba, siempre callada, de Robert Musil.

A veces gruñía la verja metálica que rodeaba la tumba de Italo Calvino, entonces Bolaño se detenía. La sombra de su cabeza cubría el borde de la tierra bajo la que estaba el cuerpo enterrado del autor de *El barón rampante*, un hombre de cejas ásperas iguales a dos crespones negros que sombreaban unos ojos tan vivos como su propia posteridad. Caminando un poco más, casi al final del cementerio, Bolaño llegaba hasta la tumba de Borges, un sepulcro que luce una piedra con la imagen tallada de siete guerreros y, debajo, una frase en inglés antiguo «And ne forhtedon ná» sacada de un poema que conmemora la batalla de Maldon, ocurrida en el año 991, donde el ejército sajón se enfrentó a los vikingos. De igual manera que los ojos de Calvino recibían la sombra concentrada de sus cejas, la tumba de Borges recibía la sombra de un árbol que florece en los años impares y que recibe el nombre de if, como el poema de Kipling.

Con todo y con eso, no era ahí donde Bolaño detenía su rumbo, sino en otra tumba próxima, donde descansaba una escritora, pintora y prostituta, según decía su lápida. Se llamaba Grisélidis Réal, y Borges y ella coincidían en una deseada aproximación a la muerte. Sobre la tumba de Grisélidis hay esparcidas conchas marinas y pétalos de rosas rojas. Roberto Bolaño me habló de ella mientras yo trataba de adivinar de dónde provenía su secreto, la sensación de cosa extraordinaria que él me transmitía.

Tal vez fuera porque Grisélidis pasó su infancia en Egipto durante los años treinta, y de allí marchó a Zúrich donde estudió artes decorativas. Según me refirió Bolaño, a pesar de la edad, Grisélidis mantuvo la sonrisa de misterio y unas piernas donde los años no habían entrado aún dispuestos a quedarse. La vida no le dejó otra opción que la de dedicarse al segundo oficio más antiguo del mundo, continuó diciéndome Bolaño, apartando la vista de la última luz de la tarde; levantando su cigarrillo en el aire para luego aplastarlo en el cenicero.

Se apoyó en la cama, sobre las almohadas. Con el dedo me señaló la pila de libros que se amontonaba en la mesilla, y empezó a enumerar la sucia bibliografía de Grisélidis, empezando por *El polvo imaginario*, una relación epistolar con un amigo. Luego siguió con *El negro es un color*, donde Grisélidis relata sus peripecias en un burdel de Múnich cuando se enamoró de uno de sus clientes, un soldado negro norteamericano. También me habló del diario donde recogió los vicios y servicios que hacía con sus clientes. «Ni muerta podrán conmigo, porque pienso ordenar que vengan a menudo a follar sobre mi tumba, así al menos no me aburriré tanto en la otra orilla», dejó escrito Grisélidis en uno de esos libros, y yo intuí que Bolaño se había tomado la orden al pie de la letra.

«Ahí tienes», me dijo, señalándome de nuevo los libros, sobre la mesilla. «Ahí tienes», repitió, como si se tratara de una victoria. En todo caso, pensé yo, aquello era un plan de vida más interesante que quedarse encerrado en casa por miedo a ser reconocido. Ponerse a follar sobre una tumba hasta que se hartase. ¿Y luego?

Con aquella pregunta había logrado ponerle una sonrisa a su cara seria y gastada. «Luego me dediqué a seguir los pasos de Henry de Monfreid», me dijo Bolaño con ese acento de cronopio y de fama, orillero y borgiano, pero bañado por la última luz incandescente de la tarde que se apagaba dejando, en breves instantes, la habitación envuelta en la penumbra.

Con la muerte ficticia de Roberto Bolaño no se interrumpió el renglón de su literatura, sino todo lo contrario. El plan trazado diez años antes dio resultado y Roberto Bolaño se convertiría en un autor que nunca visitaría el dulce cementerio del olvido. Tras la novela 2666 empezaron a salir inéditos, como si Roberto Bolaño escribiese desde la muerte igual que si estuviera vivo. Muy vivo.

El primero que se retiró del plan fue Javier Cercas. Cansado del tema Bolaño se dedicó a escribir sus novelas cargadas de condicionales. Entonces tuvieron que tirar de la ayuda incondicional de Juan Villoro y de Ignacio Martínez de Pisón para seguir dando inéditos a la imprenta. Resulta curioso comprobar cómo Bolaño ha publicado más títulos tras su muerte ficticia que en vida.

Así se lo hice saber, y entonces Bolaño dibujó media sonrisa de orgullo, como si él mismo hubiese inventado todo. Y algo de cierto había en ello, pues, con el éxito, empezaron las ofertas editoriales y los problemas con el núcleo duro que ideó el plan. Carolina, la mujer de Roberto Bolaño, los echó a todos con ayuda de Andrew Wylie, el agente literario más poderoso del mundo. No sobrevivió ni Ignacio Echevarría, el editor y crítico literario que fue albacea de la obra.

Llegados aquí, vi su cara sudorosa en la penumbra, el cuerpo apoyándose en la mesilla para coger la cajetilla de tabaco mientras seguía reviviendo su historia, tan intensa en emociones como lo fue en su día la aventura de Henry de Monfreid por el mar Rojo. Admitió que en el mundo existen algunos misterios esenciales, lugares a los que no se puede llegar mediante planes, y el elemento de la disputa estaba incluido en aquel plan aunque nadie lo viese al principio. No lo sospechó ni el propio Roberto Bolaño cuando aceptó ser la cara visible del juego.

Era una verdad vieja que habían creado un personaje con su gustosa aprobación, un personaje con las dimensiones reales que ha de tener todo personaje literario, consistencia, paradoja y atributos. La consistencia era la del bohemio protegido por una fantástica desdicha empeñada en arruinar su vida; la lucha interior de un hombre que no vale para otra cosa que para contar historias. Su vida, inventada, por supuesto, iba a adquirir con los años una cualidad mitológica.

Era un personaje más real que cualquiera de los personajes de las novelas que aparecen firmadas por Roberto Bolaño; más personaje, sin duda, que Arturo Belano. El humo subía hasta sus gafas, atributos que, junto con las manchas de ceniza y subjuntivos de su ropa, le daban el aspecto de un escritor. Luego estaba la paradoja, y esa se revelaba en cada entrevista, cuando citaba sus lecturas que iban de Rimbaud a Lautréamont pasando por Borges y Javier Marías, algo que resultaba contradictorio en un hombre de lecturas elevadas.

Porque Javier Marías cuenta poco o nada, y lo hace con una prosa burguesa a la que le sobra cansancio y le falta tensión lírica. No tener sintaxis y no saber emplear metáforas es como el que quiere caminar con las piernas amputadas, le dije a Bolaño, refiriéndome a Javier Marías. Porque la metáfora es el átomo que mueve el mundo de cualquier novela.

Fue entonces cuando empezó nuestra polémica, pues Bolaño me puso de ejemplo a Hemingway, quien no construía metáforas. Yo le dije que había leído poco y mal a Hemingway, pues, desde su primera novela, Fiesta, con su bicicleta⁴ de Henry, el viejo Hemingway no paró de hacer metáforas. Eso sí, utilizando el silencio, evitando contar lo más importante, insinuando y nunca mostrando consiguió identificar el término real con el término imaginario. No sé si Bolaño entendió lo que le quise decir, pero apretó los dientes después de dar una calada a su cigarrillo,

como si no fuese capaz de soportar un sentimiento desconocido.

En algún lugar de aquella habitación donde nos encontrábamos, hace ya algún tiempo, Ginsberg y Kerouac recogían los papeles que Burroughs había esparcido por el suelo después de escribir en ellos su experiencia, sin reservas ni silencios, dando cuenta de los corredores oscuros, de las esquinas y de la piel al contacto con la aguja cada vez que sentía la necesidad de aletargar el rincón de su conciencia donde se concentraba el dolor.

Luego Ginsberg y Kerouac se alternarían para pasar el manuscrito a máquina. Frases, palabras y letras escritas a la velocidad de un torbellino. Cada quejido, convertido en pensamiento, era puesto sobre el papel para dar salida al drama que se interpretaba en el interior de un hombre que había perdido la ilusión de la juventud antes incluso de ser joven.

Sin duda, eso fue lo que será para los restos El almuerzo desnudo, la novela donde Burroughs contó su vida, sus crímenes y sus enganches con una elocuencia de caverna futurista. La relación con la heroína fue para Burroughs lo más cercano a la iniciación en una hermandad secreta, un círculo hermético que forma parte de un mundo paralelo donde sus integrantes son conscientes de los placeres que otras personas ignoran. Esto no sólo ocurre con la droga, también ocurre con los amores clandestinos y con todo lo prohibido. Porque sólo cuando cruzamos el umbral, al otro lado, es cuando nos comportamos igual a personajes de ficción que, a su vez, son lectores. De esta manera, la gente que nos lea, que nos perciba y siga, los hombres y mujeres que se llaman lectores, pueden llegar a ser ficticios.

Llegados aquí, tampoco sé cómo nuestra conversación volvió otra vez sobre Javier Marías, pero yo me mantuve crítico y expectante ante un escritor como Marías que evita toda violencia lírica en sus novelas. Hubo un momento en que le dije a Bolaño que, si a un escritor se le conoce por su papelera, a Javier Marías se le conoce por no usar papelera. Para qué.

Con todo, Bolaño defendió a Marías con voluntad de triunfo. Para Bolaño, lo que hace Marías es digno de admiración, ya que en su escritura induce al crimen, al engaño, al robo y lo consigue a través de un discurso repetitivo que da lugar a una autohipnosis en la que el autor se desprende de su individualidad para conectar con un plano más profundo e inconsciente, es decir, según Bolaño, para conectar con la esfera de las ideas. Para él, Javier Marías con su literatura abre una puerta de percepción hacia otro plano de conciencia, un nivel más profundo de la intuición, una dimensión que otorga a sus historias un valor universal. «Por eso es tan traducido», me dijo, con la mueca corta y seca que había dejado atrás la sonrisa.

Yo negué con la cabeza primero y con mi índice después para asegurarle que no, que si Javier Marías era traducido era porque querían traducirlo, y no por su calidad literaria. Lo que hacía Marías, que no era más que escribir mucho para no contar algo, ya lo había hecho Proust mucho antes y mucho mejor que él. La diferencia entre ambos es una cuestión de tiempo, pues en la obra de Proust sólo hay un tiempo que no es ni pasado ni futuro, sino el tiempo propio de la creación artística. Por eso, los saltos temporales son constantes en Proust, ya que la memoria es como una línea discontinua que viaja a través de la elasticidad del tiempo; esa discontinuidad es la magnitud que nos lleva al mundo cuántico, al mundo de los átomos que Marcel Proust intuyó desde su habitación forrada de corcho. Por el contrario, Marías no alcanza a Proust, pues entre un episodio y otro no deja espacio para que la memoria respire y se deje llevar por el asalto del recuerdo siguiendo el trazo discontinuo que marca el paso del tiempo.

No sé si Bolaño me captó, pero se levantó de la cama perezoso y dejó la colilla del cigarro, sin apagar, en el cenicero humeante, dispuesto sobre la mesilla. Para el resto del mundo, aquel

hombre estaba muerto. Pero para mí era un vivo que se había marcado un baile con la muerte, y que ahora me necesitaba para dar los siguientes pasos.

Pero yo no estaba por la labor. En todo caso, me proponía abandonarme al caos del mundo para que el mundo acabase por revelarme alguna secreta armonía, alguna forma o esquema que me ayudase a penetrar en mí mismo y, de esta manera, penetrar en Roberto Bolaño, en el verdadero Roberto Bolaño, pero, sobre todo, en el otro Roberto Bolaño, en el ficticio, en el personaje que levantaron como una estatua después de su muerte, y que en aquellos momentos estaba a punto de derrumbarse ante mí, confesándolo todo.

No podía haber elegido mejor escenario para llevar a cabo su revelación. El hotel donde Burroughs escribió su almuerzo, la ciudad que surgió del diluvio la noche en que Noé envió una paloma para explorar tierra firme. Según los textos sagrados, la paloma regresó al arca con las patas cubiertas de lodo. «Tin- yaá», dijo Noé, que quiere decir «Llegó el barro». Y de barro y silencio están hechas las mejores historias que se cuentan en el Zoco Chico; mentiras tejidas por lenguas que se van enredando a través de los tiempos, patrañas donde el remordimiento se mide con el pasado y donde siempre subyace la pérdida.

Tánger es la ciudad sagrada que nunca defrauda cuando se trata de la ficción. Porque su misterio, junto con el viento y la sombra, forma parte de la primera edad del mundo, cuando el lenguaje dejó de ser inocente y las cosas empezaron a tener nombre. De esta manera, nuestros ancestros construyeron mitos; relatos racionales armados a partir de símbolos, enigmas cuya solución se encuentra contenida en el mismo enigma. En lo más remoto de nuestra mitología, en lo más profundo de nuestro inconsciente, habita el relato bíblico y Tánger, con su puerto, con sus gatos y sus palomas, nos introduce en el origen de la literatura.

Desde que Carolina, su mujer, rompió con parte del proyecto despidiendo a los ideólogos, Roberto Bolaño había decidido rellenar el silencio con más barro y ponerse a buscar historias y personas que estuviesen dispuestas a escribirlas. Sacudió la cabeza hacia el costado, y no le di tiempo a encender otro cigarrillo. Sin darme un respiro, le pregunté si podía contar su crimen, si me daba permiso para hacerlo público, para contar al mundo que Roberto Bolaño seguía vivo.

Me miró con alegría infantil tras sus gafas y, con un gesto de la mano que quería decir «adelante», me dio permiso. Pero tras una calada al cigarrillo, me advirtió que nadie me creería. «Ni a ti ni a nadie».

Me vino a decir que, si alguien desvelaba la verdadera historia de Roberto Bolaño, sería tomado por loco. Un conspiranoico. «Nadie te hará caso. Sería tan difícil de creer como que yo atrapase mi propia sombra», me retó.

«Algo imposible —le dije—, lo de atrapar tu propia sombra es algo imposible porque tú estás muerto». Entonces se echó a reír con una de esas risas atragantadas por el humo y la tos.

Los años habían apagado toda capacidad de sorpresa en mí. Por lo mismo, no me sorprendió cuando Bolaño sacudió los forros del idioma mexicano para proponerme un trato bien chingón y a toda madre. Con una gracia de flor venenosa, me planteó escribir una novela que llevase su nombre. Él no podía, o no quería.

«Ya lo he intentado —me dijo—, pero a lo que más puedo llegar es a escribir poesía. Una poesía tan realista como inevitable. De momento, la prosa continuada en una serie de páginas contando una historia, aunque sea una mala historia como las que se publican con mi nombre, se me resiste».

Yo le dije que el objetivo del arte es adueñarse de la realidad y revelar lo que verdaderamente

esconde. Convertir la realidad en magia. Y eso es lo que yo hago, proseguí muy crecido, para aclararle que la gente sospecharía que ese no era Roberto Bolaño.

«Sí, claro —me dijo—, pero si te cuento la historia y tú la escribes malamente, con alma de burócrata, no de novelista, con muchas citas y nombres raros de autores desconocidos, pongamos que inexistentes...».

Negué con la cabeza.

«Te pago bien», me retó de nuevo, para luego decirme que había leído con gusto mi volumen de cuentos. Lo señaló en la mesilla, junto a los libros de la prostituta que hablaba con Borges en el cementerio ginebrino.

Completé mi exagerada sonrisa para estos casos en los que intentan inflar mi ego. No pensaba en la gloria literaria, y había aprendido a ser capaz de negar los elogios como si se tratase de ofensas.

Pero Bolaño volvió a la carga, me dijo que, de todos los cuentos, el que más le había gustado era el titulado «2666», un cuento futurista del que habían tomado prestado el título para su novela postuma. Lo de «postuma» lo dijo con el gusto en la boca por el desafío. En dicho cuento, yo contaba la historia de unos robots cuya misión era la de contener con su fuerza las resistencias de hormigón levantadas a lo largo de las costas del planeta. A eso habíamos llegado tras la descongelación de todo el hielo de los polos y la subida del nivel de las aguas en mares y océanos. Había sido una solución tomada a principios del siglo xxii que, con el correr de las centurias, se había ido mejorando, convirtiéndose en una posibilidad donde la tecnología punta había puesto en marcha la creación de robots inteligentes. Tanto fue así que, un buen día, los robots se pusieron de acuerdo y se levantaron en una huelga organizada desde Nueva York, dejando las resistencias de hormigón al abandono frente a las aguas que buscaban su desplazamiento natural. En las diferentes centrales de control costero dio comienzo el caos.

«Te pago bien», me repitió. Pero yo ya estaba del otro lado de mí mismo, también del otro lado del dinero. Aun así me contó la historia que había pensado, por si me daba por cambiar de parecer y escribirla.

Se trataba de una historia detectivesca, donde Arturo Belano aparece como un héroe cansado. Se dedica a la traducción de los textos de Grisélidis Réal. «Le ha contratado la editorial Anagrama, por ejemplo». Esto último lo dijo aclarándose la garganta, sentado al filo de la cama, golpeando levemente el piso con la suela de sus zapatos. Con este gesto me dio pie para señalar que la grandeza del catálogo de Anagrama no viene dada por su colección de Narrativas Hispánicas, una colección dominada por las viudas de Juan Benet que evitaban por todos los medios la posibilidad de nuestro Barroco hacia afuera y, lo más importante, la posibilidad de la figura literaria como átomo que mueve el mundo; de nuevo me refiero a la carencia metafórica.

Si el arte es la imitación de la naturaleza, para ser artistas hemos de utilizar la metáfora. Porque la naturaleza hace metáforas consigo misma. «¿Qué es la piña sino una pequeña metáfora de la palmera? ¿Y el aguacate?».

Ante pregunta tan plástica, Bolaño sonrió. Y yo proseguí con mi perorata, diciendo que la literatura actual, escrita en castellano, está llena de prosa flácida, de un intimismo masturbatorio que hasta los más jóvenes parecen estar en edad senil. Así se lo hice saber a Bolaño, que volvió a carraspear antes de colocar la punta de sus dedos sobre la mesilla para seguir contándome la nueva historia de Arturo Belano, el personaje convertido en traductor de una célebre prostituta, el tipo que, harto de su vida doméstica, decide poner fin al matrimonio. Pero no se atreve a

encararse con su mujer para decírselo. «Por eso Belano trama una aventura extramatrimonial». Inventa un número de teléfono y lo deja escrito en un papel, sobre su escritorio, con un nombre de mujer, Greta.

La esposa lo descubre enseguida. Cae en la trampa y, aprovechando que Arturo Belano no está, decide llamar al teléfono de la tal Greta. Es el teléfono de una casa que contesta una anciana de voz temblona, y la esposa de Belano pregunta por la tal Greta. Al otro lado del teléfono, la anciana dice que espere un momento, que ahora se pone Greta. Se oyen unos pasos y unos chillidos que son lo más parecido a los que emiten los cerdos cuando entran en el matadero. Llevada por la curiosidad, la esposa de Arturo Belano pega la oreja al teléfono y afina el oído. Los chillidos son cada vez más espeluznantes y la esposa de Belano siente miedo; un miedo que la lleva a colgar el teléfono. Esa noche, su marido, Belano, no va a casa, no la llama como suele hacer cada vez que se queda a trabajar más de la cuenta en la editorial. Pasan los días y Belano sigue sin aparecer. Entonces, la esposa de Belano decide contratar a un detective privado, al que cuenta la desaparición de su marido y también la extraña llamada que ella misma había realizado al número de teléfono de la tal Greta.

«Con esto, pienso que puedes armar una historia bien chingona», me dijo Bolaño, volviendo a mí con desmesurado acento mexicano, como si quisiera forzar la broma.

Pero no accedí, le dije que no, que hacía tiempo que había decidido no involucrarme en la publicación de escritos, aunque fuesen escritos para otras personas. Prefería quedarme al margen. Hacía tiempo que había decidido dejar de publicar, aunque no de escribir. Esa era mi manera de estar presente en el mundo del espectáculo literario. No formar parte de él.

«Haces bien —me dijo—, yo también sueño con ser como Rimbaud, consagrarme plenamente a la aventura y dejar para siempre de publicar cosas de otros con mi nombre».

Sentía el olor del cigarrillo que se acababa de encender, tan pegado a mí que, por un momento, pensé que me iba a quemar un ojo con la brasa.

«Mueren jóvenes los que hablan demasiado con los dioses. Así que... cuídate», fueron sus últimas palabras. De seguido, hizo un corto gesto de amistad, echando su sonrisa a un lado, y cogió la puerta.

No insistí; él tampoco. Se marchó de la habitación inclinado por el cansancio intermitente de una historia que ahora quedaba como un susurro dentro de mi cabeza. Así desapareció Roberto Bolaño hasta el final del recuerdo. Entonces yo, Arturo Belano, me puse a escribir este relato.

Este libro se terminó de imprimir
los talleres de Liberdúplex,
en Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona),
en febrero de 2024

NOTAS

¹ Cóleras de boxeador, impudicias de fauno, / tú que supiste recoger la belleza de los granujas, / gran corazón henchido de orgullo, hombre débil y amarillo, / Puget, melancólico emperador de los forzados.

² Ese no sé quién fue Alexander Woolcott (1887-1943), influyente crítico teatral americano. El escritor Rex Stout se inspiró en él para crear a su detective Nero Wolfe. (N. del A.)

³ La introducción, al completo, de la novela Estrella distante dice así: «En el último capítulo de mi novela La literatura nazi en América se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B., veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de La literatura nazi servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y, con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas, compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos».

⁴ El protagonista es un joven norteamericano en París, veterano de la Primera Guerra, donde sufrió una herida «de esas que no pueden mencionarse, como la bicicleta de Henry». En realidad, Hemingway había puesto Henry James, no Henry a secas. Cuando su editor, Maxwell Perkins, le preguntó de qué estaba hablando, Hemingway contestó muy suelto por carta: «¿No es cierta, entonces, la leyenda de que James quedó impotente a causa de un accidente de bicicleta que tuvo de joven?».