

El recuerdo como arquitectura: Martín Adán, William Goyen y el *yo* que se habla

Brianna Salinas

A thesis

submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2021

Committee:

Edgar O'Hara

Anthony Geist

Program Authorized to Offer Degree:

Spanish and Portuguese Studies

© Copyright 2021  
Brianna Salinas

University of Washington

**Abstract**

El recuerdo como arquitectura: Martín Adán, William Goyen y el *yo* que se habla

Brianna Salinas

Chair of the Supervisory Committee:  
Edgar O'Hara  
Department of Spanish and Portuguese Studies

¿Qué recordamos de los lugares donde crecimos? ¿Qué es lo que se nos escapa, artero, como una estrella fugaz o un espejismo? Sería lógico que los recuerdos de estos espacios y de lo que allí ocurrió tuvieran una correlación directa con la fuerza de los sentimientos o sensaciones que experimentamos en aquel entonces, pero en muchos casos no es así. La memoria de lo perdido —según lo que he vivido, oído y leído— es más bien una suerte de quimera que no se ciñe a las reglas del afecto o la nostalgia. Los matices de lo que hemos amado a menudo nos evaden, mientras que lo que deseamos olvidar sigue surgiendo. La casa rememorada parece ser algo construido no sólo a partir de los hechos de nuestra residencia, sino también de ciertos mitos e invenciones, retazos de la literatura que ha ayudado a formarnos, de las anécdotas que nos han contado y de impresiones aleatorias que rehúsan ser fijadas. Por eso, cuando empezamos a reconstruir en el lenguaje los espacios de nuestro pasado —deseando ser fieles a su paso— hemos de escribirlos como tales: una amalgama no lineal ni precisa, sino tan enmarañada como lo es el acto de recordar. Los enigmas de la memoria y sus moradas me han perseguido durante mucho tiempo. Por lo tanto, servirán de cimientos sobre los que montaré el presente estudio. En él me propongo dialogar con las novelas de dos autores americanos que, en la primera mitad del siglo XX, hurgaron en sus historias personales para recrear las casas de su infancia como casas de literatura. Ambos, Martín Adán (Lima, 1908-1985) y William Goyen (Texas, 1915-1983),

exponen sus viviendas con veracidad, admitiendo sus lagunas y dejándose llevar por no pocas florituras. En *La casa de cartón*, mediante una imaginería surrealista y onírica, Adán explora el modo en que los rincones que alojaron su crianza emergen como pinceladas o imágenes fotográficas; las personas que una vez lo acompañaban aparecen ahora desproporcionadas -aquí un brazo, allá un bigote- como espectros nebulosos de la vivencia. El resultado es verdaderamente prismático. Un fenómeno similar se desarrolla en las páginas de *The House of Breath*. La novela de Goyen es una composición de múltiples voces a través de las cuales resuena una casa perdida en el tiempo. Tales voces se unen en coro hasta alcanzar proporciones míticas en el arreglo del yo. Al igual que un héroe, éste abandona su hogar para comprenderlo mejor y comprenderse a sí mismo, y regresa con el regalo de su historia —la historia de todos— re-ensamblada en el lenguaje de una memoria colectiva. En la parte final de este trabajo, utilizando las herramientas que he acumulado en mis lecturas de Adán y Goyen, volveré, una vez más, a las múltiples casas de mi propia memoria que —con mayor y menor intimidad— me albergaron y continúan albergándome.

University of Washington

**Abstract**

Memory as architecture: Martín Adán, William Goyen and reflections on the *self*

Brianna Salinas

Chair of the Supervisory Committee:  
Edgar O'Hara  
Department of Spanish and Portuguese Studies

What do we remember about the places in which we grew up? And what is it that escapes us, artfully, like a shooting star or a mirage? One would expect that our memories of these spaces and what happened therein would correlate directly with the strength of the emotions or sensations we experienced at the time, but this is often not the case. Memory—according to what I have experienced, been told and read—is rather a kind of chimera that flees from logic and refuses to adhere to the rules of affect or nostalgia. What we would like to hold on to escapes us, while what we would rather forget keeps cropping up. Similarly, our houses of memory are built of more than just the facts of our living there. As time passes, these are combined and confused with various myths and fabrications, fragments of the literature that has shaped us, the anecdotes we have been told, and other such ephemera. Thus, when we begin to reconstruct in language the historical spaces of memory—and if we hope to portray them authentically—we should write them as they remain to us: an amalgam that is neither linear nor precise, but just as entangled as the act of remembering. The enigmas of memory and the spaces that house it have haunted me for a long time. Therefore, they will serve as the foundation for the present study. I intend to dialogue with the novels of two American authors who, in the first half of the twentieth century, delved into their personal histories to rebuild the houses of their childhood as houses of literature. Both, Martín Adán (Lima, 1908-1985) and William Goyen (Texas, 1915-1983),

present these houses with veracity, admitting their gaps and their poetic flourishes. In *La casa de cartón*, with surreal and dreamlike imagery, Adán explores the way in which the corners that housed his upbringing emerge as brushstrokes or photographic images; the people who once accompanied him now appear disproportionate—here an arm, there a mustache—as the nebulous specters of experience. The result is truly prismatic. A similar phenomenon unfolds in the pages of *The House of Breath*. Goyen's novel is a composition for multiple voices through which echoes a house lost in time. These voices join in chorus until they reach mythic proportions in the arrangement of the self. Much like a hero, he leaves his home to better understand it and himself and returns with the gift of his story—the story of all of them—reassembled in the language of a collective memory. In the final chapter, drawing on the tools I have accumulated in my readings of both authors, I will return, once again, to the multiple houses of my own memory that—with greater and lesser intimacy—maintain their hold on me.

## DEDICATORIAS

Edgar O'Hara:

Siempre me han encantado los buenos maestros y tú —Caracol— has sido uno de los mejores. Aunque ninguno de los dos podría haberlo adivinado, este proyecto partió de un breve ensayo que escribí en tu clase hace años sobre los peces escurridizos (y otras quimeras) de la memoria. Nos dijiste que no debía tener más de 30 líneas. Creo que escribí 33. Aquí ha pasado lo mismo. Me enseñas las pautas y, con una pícara sonrisa, observas mientras me deslizo entre ellas. En gran medida, fuiste tú quien me ayudó a afilar “una manera de pensar y ver que me posibilita vivir entre este amorfo agrupamiento de casas” e ir convirtiéndolas en poesía.

Querida Lexi:

Es difícil expresar lo mucho que me significan tu amistad y constante apoyo en estos dos últimos años. Cada vez que me arrepiento de haber empezado la escuela de posgrado cuando lo hice, en vísperas de una pandemia, recuerdo que fue para que nuestros caminos se cruzaran y que pudiéramos navegar juntas por estos vaivenes. Al haberlo recorrido contigo, el sendero —lleno de risas y alegrías— ha sido mucho más poético.

A mi mamá:

En cualquier orilla en que me encuentre, allí estás tú: hermosa ancla que me centra y que me permite zarpar, siempre con la certeza de que —dondequiera que fondee— mi verdadero hogar está contigo. *I love you, a bushel and a peck.*

## Índice

<b>Prólogo</b> .....	p.9
<b>Capítulo 1</b>	
Martín Adán: el mar que se ve y el mar que no se ve .....	p.17
<b>Capítulo 2</b>	
William Goyen: andamiajes del hogar .....	p.39
<b>Capítulo 3</b>	
Cantando al vacío .....	p.64
<b>Colofón</b> .....	p.88
<b>Bibliografía</b> .....	p.92



*Gather the broken pieces, connect them: these are the  
only things we have to work with.*

—William Goyen

*The landscape crossed out with a pen reappears here.*

—Bei Dao

## Prólogo

Me he alejado, otra vez. Estoy a solas con mi bicicleta, con mi Canon. Hay nubes en el cielo y manchas de sombra en el camino. No llevo provisiones ni reloj, pero las campanas dan las dos; es la hora de la siesta y no hay nadie. No es casualidad que me encuentre aquí en este pueblo aletargado. Por alguna razón, sigo volviendo. Recuerda<sup>1</sup>, se llama. ¿Y cómo podría olvidarlo?

Mientras lleno la cantimplora con agua del grifo, oigo gruñidos detrás de mí. Me doy la vuelta y allí me esperan un par de pastores alemanes. Tras una temerosa pausa, monto y empiezo a pedalear hacia atrás. Voy más rápido que nunca, seguida de dos canes que corren a mi acecho. Poco a poco sus ladridos se hacen más tenues hasta que sólo hay silencio, sólo ruedas en el polvo, sólo latidos (los míos, solos). La soledad es como debe ser y en ella me siento a salvo. La lejanía me devuelva a casa. Enciendo el hogar que está por debajo de la mesa y, calentando mis pies, recuerdo.

Mucho después de dejar sus puertas para siempre, llevamos con nosotros esos espacios físicos en los que una vez vivimos, una vez amamos y una vez atisbamos la verdadera felicidad.

---

<sup>1</sup> Puede parecer que miento, pero no lo hago. Cuando vivía en Almazán, en el norte de España, visité Recuerda varias veces. Allí vivía una mujer cuyo nombre no recuerdo y cuya puerta estaba siempre abierta a los viajeros. Comí trucha en su cocina y hablamos de filosofía. Yo entendía muy poco, pero me sentía como en casa. Al otro lado del callejón había —sin falta— un perrito negro y lanudo que me daba la bienvenida desde la ventana de un desván. Tenía el aspecto de una naturaleza muerta. Incluso entonces, parecía emerger del reino de la memoria.

Así es el hogar de la memoria; no existe sino en función de la nostalgia. Es un dónde y un cuándo en torno al cual, si podemos captarlo con la luz adecuada y en el momento ideal, la plenitud nos espera. Es un espacio amorfo de afecto que, artero, nos ruega: *recuerda*.

En *La poética del espacio*, Gastón Bachelard hurga en los escombros del pasado para poder construir una fenomenología de la casa o, mejor dicho, del hogar. “Comprende —dice— que la casa remodela al hombre” (60) a medida que el tiempo pasa y la distancia se dilata. Cuando nos alejamos de ella, llevamos grabados en nuestro interior las impresiones de las personas, los episodios, las sensaciones y los objetos con que ahí dentro vivimos. Estos recuerdos nos pesan y nos arrastran, pero nos moldean a la vez. Nos permiten viajar no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Gran parte de mi vida he hurgado en los escombros en busca de un lugar fijo en el que pudiera sentirme en casa. Buscaba y buscaba (de cierto modo, sigo el acecho). Me doy cuenta de que casi todo lo que escribo gira alrededor de cuestiones de memoria. A raíz de la larga serie de desarraigos que han caracterizado mi vida “alojada”, sigo buscando algo que me ayude a desarrollar mi concepto de hogar. ¿Es singular? ¿Doméstico? ¿Qué nos queda del “hogar” cuando abandonamos el espacio físico que antes lo definía? ¿Dejamos algún rastro de nosotros mismos en él? ¿Acaso estos espacios que tanto se aferran a nosotros se acuerdan de nuestro paso?

Puede que no parezca lógico y que no lo sea, pero volver sobre nuestros pasos casi nunca se consigue sin algún que otro tropezón. Un determinado recuerdo se fragmenta en imágenes, en olores, en sentimientos inefables de alegría o intimidad, en cláxones, rebuznos y silencios sonoros. Hay elementos de cada experiencia, de cada rincón, que se desvanecen y nunca sabremos por qué. ¡Cuánto desearíamos conservarlos en su totalidad! Dice el poeta Luis Rosales: “El tiempo pasa; las cosas que quisimos son caedizas, fugitivas; se van” (*Prólogo* 138).

A veces, escarbando en el baúl metafísico de una de mis tantas casas, agarro algo. Cuando abro la mano, ya no está. O tal vez sólo hay un ala, el polvo de un ala o un aguijón. Recordar mal a menudo escuece.

Hay componentes, casi añicos, que nos gustaría olvidar. Y también hay elementos que se tratan de ficciones, falsas pistas o *red herrings*; nos engañan pero los amamos igual. Es cierto, la memoria es como una quimera; no le importa lo que queramos. Pasa a través de nosotros sin invitación y luego nos evade como por capricho. Así, al evocar los tiempos y lugares recorridos, “los deseos —en palabras de Italo Calvino— ya son recuerdos” (23).

Al menos para mí, e incluso cuando me duele, hay algo realmente hermoso en las imperfecciones y lagunas de la memoria, en la sensación de percibir pero no acordarse del todo. Lo que surge puede ser alegre, melancólico o absurdo. Pero es lo que hay.

En este proyecto, me propongo examinar las obras de dos autores americanos que, en la primera mitad del siglo XX, escudriñaron sus historias personales en busca de pormenores con los que recomponer aquellos ámbitos de la infancia que más insistían en sus recuerdos. Al final, haré lo mismo con los míos.

Cada uno de nosotros juntará los vestigios de su propia vivencia, admitiendo sus fallos. Sólo así, en palabras de Gastón Bachelard, la casa antaño amada puede resurgir “de la sombra jirón tras jirón... en la dulzura y la imprecisión de la vida interior” (67).

Para Martín Adán, el escritor limeño que al nacer recibió el nombre Rafael de la Fuente Benavides, recordar es un arte cuya elaboración duele. *La casa de cartón* —su primera y única<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Después, y salvo un par de textitos de ficción, Adán se dedicaría de forma exclusiva a la poesía.

novela— se levanta en forma de *collage*. Su redacción es onírica y nebulosa, no lineal y caleidoscópica.

Según atestiguan los biógrafos, Rafael de la Fuente Benavides nació en la ciudad de Lima, Perú, en 1908. Cuando publicó *La casa de cartón* en 1928, con apenas veinte años, ya había perdido a la mayor parte de su familia inmediata.

Por razones que intentaremos aclarar más adelante, fue en la portada de esta novela donde Rafael de la Fuente Benavides inauguró su seudónimo: Martín Adán. Este nuevo ser apareció así como por un despertar, un segundo nacimiento, como para conmemorar ese paso decisivo de la juventud a la madurez.

En varios sentidos, la novela de Adán es una vuelta a la patria de su memoria. Va reconstruyendo lo perdido a partir de los rincones más (y menos) íntimos de Barranco, el balneario en el que pasó la mayor parte de su infancia. Es en este pueblito costero de Lima donde se desarrolla la novela; y sus acontecimientos y experiencias sensoriales tienen lugar en el transcurso del verano fatídico en el que Ramón, el amigo más cercano del narrador, muere a los dieciséis años. Conuerdo con Jorge Aguilar Mora en que el personaje gregario de Ramón parece ser un análogo ficticio de César, el hermano difunto del autor (*Crepúsculo* 15). Tanto Ramón como César eran personalidades exuberantes y, según José Antonio Bravo, es muy probable que Adán hubiera heredado de su hermano el “cáustico sentido del humor” que tanto caracteriza su obra (citado por Aguilar Mora, 15).

Estos detalles me evocan algunos versos que Luis Rosales, contemporáneo de Adán, dejó escritos en *La casa encendida*: “Y puede que estemos todavía unos dentro de otros. / y puede ser que habitemos aún aquella casa de la infancia / donde el latido del corazón tenía las mismas

letras / que la palabra hermano”<sup>3</sup> (185). Esta cita de Rosales, otro ilustre morador, nos conduce de manera hermosa al carácter autobiográfico de la “casa” de Adán: una casa cuyas dimensiones se extienden por todo Barranco. Sería negligente por mi parte no mencionar que, aunque *La casa de cartón* no es una autobiografía, sí es verdad que se trata de un testimonio poético de lo que el autor vivió y sintió en aquel entonces. El *yo*, aunque no sea precisamente Martín Adán (ni siquiera Rafael de la Fuente Benavides), se asemeja bastante a su autor.

Por su forma y temática, esta “joven” novela representó una importante ruptura con lo heredado para establecer lo que Vicente Luis Mora llama “la piedra fundamental del vanguardismo peruano” (10). Bajo la tutela de muy buenos profesores en el Colegio Alemán, Adán había leído filosofía y literatura, había aprendido las reglas y normas y ya —a los dieciocho, diecinueve o veinte años— había cultivado el gusto por romperlas.

No dudo que fuese innovadora para su época ni creo que haya dejado de serla. Cien años después de su publicación original, todavía se puede leer y sentir el verdadero ingenio de *La casa de cartón*.

Influido por sus estudios y por los vaivenes de su niñez, la escritura de Martín Adán exhibe un constante juego entre mito y biografía, realidad y ficción. Es esta dualidad (cuyas líneas a menudo se confunden) que le permite reflexionar —con experta verosimilitud— sobre sus experiencias y sobre los espacios en que transcurrieron.

Esta obra en particular es un montaje multicolor del día a día de su narrador; le acompañamos en el tranvía y en la calle mientras admira una jacaranda o deconstruye el olor de unas monjas que pasan. No ocurre gran cosa y no hace falta. La ciudad que compone en el lenguaje se difumina y reconfigura como una acuarela o un sueño. Adán salpica, entre líneas,

---

<sup>3</sup> En el anterior mencionado estudio de Jorge Aguilar Mora, éste se pregunta (en cuanto a Ramón): “¿es mera casualidad que Adán escogiera un nombre que es casi un anagrama de ‘hermano’?” (15)

varios detalles de su propia crianza de tal manera que el lector puede percibir el dolor que el escritor vivió en aquellos años. Por muy tristes que fueran, Adán no se deja consumir por la abyección ni caer en la pegajosa trampa del sentimentalismo. En cambio, sigue vagando por el viejo barrio acompañado de meros destellos. Como fotografías que representan un instante efímero y sólo una de tantas facetas, no son más que retratos parciales de personas una vez immaculadas. Y sigue caminando. En su deambular colecciona sensaciones: el olor a “miel de chancaca y a estropajo de cocina” (104), la extraña sensación de los colores filtrándose por sus poros, el sonido de las seis de la tarde. Las anota para acordarse de ellas. Las anota, tal vez, para poderse despedir.

Aunque Adán no lo sepa, yo lo acompaño. A veces oigo la risa de mi madre en el viento. Un hombre extraño lleva la uniceja de mi papá. Y no importa dónde llueva, a mí me sabe a centavos. Conozco bien estos caminos, estos vacíos y estas despedidas. De ellos se compone el recuerdo.

Para William Goyen, la memoria es una colcha de retazos<sup>4</sup>, y así es como la escribe: uniendo, quitando y reemplazando las piezas individuales hasta formar una obra hecha a su medida. Goyen nació en 1915, al otro lado del ecuador, en un pueblito rural del este de Texas. De joven, se vio obligado a ocultar su afición al arte para evitar la ira de un padre para quien existían estrictas distinciones entre el trabajo masculino y el femenino. Tocar música y escribir

---

<sup>4</sup> En una entrevista publicada en 1975 en *The Paris Review*, Goyen planteó esta misma analogía sobre su proceso de escritura: “I generally make the parts the way you make those individual medallions that go into quilts. All separate and as perfect as I can make them, but knowing that my quilt becomes a whole when I have finished the parts. It is the design that’s the hardest” (Interview 197). Escribir es así, y sobre todo cuando se trata de la memoria.

Hace un par de años escribí los siguientes renglones en un texto sobre la música casera de Tom Waits: “Estas son canciones tiernas y cariñosas, canciones que giran y giran alrededor de mi cuerpo, que *me abrigan como una colcha de recuerdos*”. Al parecer, llevo más de una década dedicando todo lo escrito al recuerdo, variablemente tejido.

literatura eran, por supuesto, tareas reservadas a las mujeres. No obstante, no se dejó privar de estas artes. A la luz de una linterna, escribía música y otros textos por debajo de las sábanas y tecleaba *études* en un piano de cartón que le procuró su madre. Así fue como se convirtió —por necesidad y por amor— en un *connoisseur* de lo que él mismo llama las *artes silenciosas*: “I began writing —explica Goyen en una entrevista del año 1975— No one could *hear* that, or know that I was doing it ... as with the cardboard piano” (*Paris Review* 172, énfasis mío). Estas artes eran algo que él, casi siempre, llevaría a cabo en espacios discretos y solitarios. En ellos podía atender a las voces del pasado y entablar un diálogo con ellas.

Fue durante su tiempo en la Marina estadounidense en la Segunda Guerra Mundial cuando Goyen se puso a escribir pasajes de lo que más tarde sería su primera novela: *The House of Breath* (1950). En el portaaviones, al igual que en la casa de su infancia, Goyen solía esconderse en uno de los “many hidden places” para llevar a cabo el “secret work” de la escritura (Interview 174). Y sucede que terminaría esta obra en otro rincón oculto: una pequeña casa de adobe, con suelo de barro, en la falda de una montaña de Nuevo México.

Al igual que la novela de Adán, *The House of Breath* —a pesar de ser en gran medida autobiográfica— no es una autobiografía. Se desarrolla más bien, con gloriosa imprecisión, como la entelequia de un recuerdo.

La novela, de armonioso hechizo, consigue a veces el efecto de una cámara de aire o de ecos en la que el narrador invoca y reúne las voces de su pasado para contar la historia de una familia en casa.

Pero es mucho más que la historia de una familia. La prosa de Goyen conlleva un sentir casi atávico en el que las peripecias de esta gente, de esta casa, también son testimonio de lo que

vino antes, de lo que podría venir después y de la forma en que la tierra —los árboles, las hierbas y el río— mantiene viva su historia para quien se detenga a escuchar o leer.

Esta voz tan colectiva se remonta a tiempos lejanos, apoyándose en los cuentos y secretos de los habitantes para contar “a memory of the world ... created by all that happened in it” (16). La obra final es una auténtica hazaña. Es una composición para varias voces: las del pasado y del presente, de realidades otras y de otras ficciones. Al leerla me resulta familiar, como el largo y “lyrical telling-out of a memory” (16) en una voz que parece concernirnos a todos.

Las últimas notas producen en mí un eco. Tarareo con ellas, recorriendo los espacios y sus gentes y perdiéndome, otra vez, en la ensoñación.

Cada una de estas novelas escarba en el pasado para recuperar los detalles del hogar que se aferran y que nos eluden. Tengo la sensación de que nunca hubo un momento en el que yo no hiciera lo mismo. Durante mucho tiempo me he preguntado por qué mi memoria me falla tan a menudo; por qué mis ayerres se ven tan porosos; por qué, al tratar de acordarme del sonido de una risa con la que compartí casa durante años, apenas soy capaz de conjurar una nota; por qué los detalles se quedan atrás y por qué, cuando quiero dar la vuelta para recuperarlos o para volver al comienzo, las piernas no me siguen.

Se dice que Mnemosine, la musa de la memoria, es artera. Se dice que es cruel. Yo estoy en deuda con ella. Mientras vacilo ahora entre el recuerdo y el olvido, sigo construyendo mis espacios más íntimos según sus patrones: según lo poco y lo mucho que me permite mantener.

En las siguientes páginas —con la ayuda de Goyen y de Adán— me propongo indagar en estos esquivos porqués, en estas preguntas retóricas para las que probablemente no tengo respuesta pero cuyo valor intrínseco parece hallarse en el acto de plantearlas.



*El mar es un alma que tuvimos, que no sabemos dónde  
está, que apenas recordamos nuestra —un alma que  
siempre es otra en cada uno de los malecones—. Y el mar  
nunca es el mar frío y nervudo que nos apretaba, en sus  
lujurias estivales, la niñez y las vacaciones ...*  
—Martín Adán

*Où vous ai-je perdue, mon imagerie piétinée?*  
—André de Richaud

*Etcétera.*  
—Martín Adán

Martín Adán:

el mar que se ve y el mar que no se ve

Cuando recordamos espacios, recordamos historias. Pero el acto de evocar los espacios y sus efectos, y luego, proceder con el relato de ellos es una tarea necesariamente incierta y huidiza. Cuando recreamos los hogares de nuestra infancia en el lenguaje, no estamos comunicando cómo eran ni qué pasó en ellos, sino más bien cómo los vemos ahora: una coincidencia multidimensional de espacio y tiempo, verdades y ficciones, brechas y florituras. En la medida en que los momentos de sensación profunda —de alegría o de dolor— rebotan distorsionados en el alma, lo que nos sale en el momento de expresarlos se vuelve aún más embrollado. Por lo tanto, si queremos ser fieles a nuestros recuerdos y a nosotros mismos, las historias que contamos no deben ser lineales ni precisas, sino tan caóticas, evasivas y enredadas como lo es el acto de recordar.

El recuerdo de un lugar íntimo y de las personas y cosas que abarcaba no puede ser sino una serie de fragmentos dispersos y sensaciones sueltas que trascienden el espacio y el tiempo. Mientras que algunos aspectos del pasado permanecen enterrados y olvidados donde los dejamos, otros siguen persiguiéndonos en los lugares más incongruentes del presente de manera

que, por ejemplo, las campanas de la iglesia de la infancia siguen sonando hoy a una distancia de diez mil kilómetros y dos décadas; o gracias a las granjas lecheras en el desierto de la juventud, uno nunca más volverá a oler la flor del naranjo sin que se mezcle con el hedor del estiércol.

A veces las cosas que experimentamos día tras día se tiñen, de repente, de una nostalgia inesperada como si el pasado, por su propia voluntad, nos pidiera regresar. El árbol moribundo que uno deja atrás, cada día, camino a clase puede en algún momento, por algún milagro primaveral, hacer crecer una naranja cuyo color y redondez nos transporta treinta años antes al jardín de la abuela. O una grieta en la pared podría expulsar un poema amarillento escrito con la letra de un amante muerto ya hace mucho tiempo.

Lo que quiero decir con estos ejemplos es que nuestra experiencia del tiempo y del espacio se dilata y se dobla a medida que intentamos captarla. Cuando la compartimos, la alteramos aún más y entonces, cuando se tiene que pasar por el filtro de un tercer observador<sup>5</sup>, el resultado se vuelve prismático de veras. Con cada paso hacia adelante, la ciudad bulliciosa de la juventud bulle de otra forma y las paredes de nuestra casa derribada permanecen en pie (pero reorganizadas). En *La poética del espacio*, Gastón Bachelard nos cuenta que, sea donde sea —en una sala de estar, un malecón, en el tranvía o en casa—, la memoria ocupa espacios: “No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están ‘alojados’. Nuestro inconsciente está ‘alojado’. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las ‘casas’, de los ‘cuartos’ [y de las calles de una ciudad] aprendemos a ‘morar’ en nosotros mismos” (23). ¿Puede la intimidad caber dentro de los márgenes de un palacio o una gran ciudad? Bueno, a pesar de la insistencia de Baudelaire en lo contrario, Martín Adán nos muestra que no sólo se puede, sino que él lo hace. Baudelaire dice que en un palacio “ya no hay rincones para la intimidad” (citado

---

<sup>5</sup> Una lectora, por ejemplo

por Bachelard, 46) pero el libro de Adán parece desmentir esta falsa confianza: en cada espacio, por amplio o acogedor que sea, rincones hay para la intimidad. Rincones hay que, ensamblados, acaban sintiéndose como una casa, como *en casa*.

Para el escritor peruano Rafael de la Fuente Benavides, alias Martín Adán, la ciudad o casa de la memoria se alza en fragmentos, en arrebatos, como un *collage* o un espejismo. Existe tanto en su interior como en su exterior, y es en esta casa ilimitada del recuerdo donde habita el Adán que escribe. Ahora bien, cuando hablamos de las casas del recuerdo —los espacios del afecto que nos abrigan y que, al irnos, llevamos dentro— solemos hablar de espacios cerrados e íntimos, de los rincones que nos llevan a la memoria la expresión “en casa”. Pero aquel espacio que insiste en la memoria de Adán no se refiere a una sola casa, sino a casi toda una ciudad. Con relación a la vivienda en sí, el narrador de *La casa de cartón* (una voz lírica cercana a la de los poemas que Adán escribirá después<sup>6</sup>) sólo menciona la suya una vez y de paso; y a pesar de que “los helados de leche [sean] amplios y lindos como un retrato juvenil de mamá al lado de papá” (18), la familia del “yo” poético no aparece. Si una vez pasan por las páginas del autor, lo hacen de forma disuelta o esparcida en los retratos compuestos de los demás objetos y personajes que lo acompañan. Las manos de la señorita Muler podrían ser realmente las de su madre; el poste que lo saluda por la ventana cada noche al ponerse el sol, podría ser su padre; la tía de Ramón es casi su tía; y su hermano real es un poco Ramón.

En *El más hermoso crepúsculo del mundo*, Jorge Aguilar Mora esboza el deterioro de la casa familiar de Rafael de la Fuente Benavides en los años previos a la publicación de *La casa de*

---

<sup>6</sup> Salvo un par de textos breves en prosa, de aquí en adelante Adán se dedicará exclusivamente a la poesía. Es decir, a la poesía en verso (porque esta novela es también bastante poética).

*cartón*. Cuando publicó esta primera obra con veinte precoces años, Adán ya había perdido a su mamá, a su papá y a su querido hermano César (16).

Dada la tragedia implacable que marcó esta época de la vida, el espacio familiar supondría algo torpe, ajeno y poco familiar. Sin la presencia estabilizadora de las cuatro paredes domésticas —las que suelen rodear un espacio de afecto—, parece haber construido una especie de refugio con los escombros de la ciudad. A falta de un centro, casi toda la ciudad constituye su “hogar”. Sus rincones, recovecos y fondos son familiares; sus personajes perfectamente indeterminados; y sus fantasmas todavía viajan en tranvía y recitan poesía.

A raíz de una tragedia tan vasta y poderosa, una gran parte del sobreviviente también muere. Tal vez por eso Rafael de la Fuente Benavides se bautizó con otro nombre, un nombre que le permitiera equilibrar las líneas que separan el pasado del presente y la realidad de la ficción. “Martín Adán” nació en la portada de su casa de cartón, en la cual escribe: “Mi vida pende de una primera nota” (33). Esta nota será la que suena quizás con la publicación de un libro que une los tiempos perdidos con el presente, un libro que nace del polvo heredado de una casa en ruinas para crear, hecha de palabras, una morada nueva.

Puede parecer natural o tal vez un poco excéntrico, pero si nuestros cimientos no duran, si la juventud es una suerte de paraíso escurridizo que nunca se puede reconstruir, ¿por qué luchar contra lo inevitable? ¿Por qué no crear nuevos cimientos que soporten mejor nuestras propias verdades? ¿Por qué no aceptar los huecos y mitos e inventarse como otro? ¿Por qué no reemplazar el techo de la casa de la infancia con el cielo que la rodea? Como diría el narrador, “qué sé yo” (31).

José Carlos Mariátegui, el maestro que se encargó del debut de *La casa de cartón*, explica la transformación del joven autor de la siguiente forma: “Martín Adán ... es un personaje

inventado por él mismo de cuyo nacimiento he dado fe, pero de cuya existencia no tenemos todavía más pruebas que sus escritos” (citado por Aguilar Mora, 12). Lo que sí sabemos de este nombre compuesto o “máscara existencial” (Aguilar Mora 39), es que “Martín”, en el Perú, significa “mono” mientras que “Adán”, por supuesto, se refiere al primer hombre del *Génesis*. Es decir, el primero invoca a Darwin y el segundo nos recuerda a ese hombre nacido del polvo cuya costilla estaba destinada a crear todo un mundo de gentes y cuya voz se encargó de darles nombre. El nombre que elige para sí mismo pone de relieve la necesaria ambigüedad de la experiencia humana. En *Escrito a ciegas*, un poema que Adán publicaría décadas después, aparecen los siguientes versos: “¿Quién soy? Soy mi qué, / inefable e innumerable ... Soy un animal acosado por su ser / que es una verdad y una mentira” (196). Un pastiche de las historias que contamos y de las historias que vivimos, “Martín Adán” no se diferencia tanto de la memoria misma: un mito tan original como íntegro.

El libro que nace con Martín Adán es una oda a Barranco, el barrio limeño en el que creció, donde cada malecón —como los vertientes de la memoria (olores y rumores, sabores y texturas)— lo lleva en una dirección distinta. Opina Aguilar Mora: “En la imagen del malecón cabe el mar, y en la del mar, cabe el malecón, y ambas se reproducen en el interior de la otra”, en el interior del barrio y en el interior del hombre (50, adenda mía). Estos renglones sobre el Barranco de Adán son muy parecidos a lo que Bárbara Jacobs, escritora mexicana, dice sobre el acto de reproducir en el lenguaje un espacio de afecto: “Puesto a recordar, un autor advierte ... que la ciudad de su infancia, ... recorrida igual que la brisa por la precisa nostalgia, es inagotable. Sus calles no terminan y ... sus casas, sus parques, sus habitantes ... no dejan de reaparecer” (*Escrito en el tiempo* 39).

Yo también caminé a solas por las largas calles de Lima; también me senté a orillas del mar para contemplar el horizonte; también sentí el ardor del amor no correspondido bajo un cielo gemelo, observando casi “las mismas gaviotas y melancolías”<sup>7</sup> (49) que Adán coloca en *La casa de cartón*. Pero la ciudad que yo conocí como visitante casi cien años después de la publicación de este libro era diferente de la que Adán creó con sus palabras, no sólo por cuestiones de tiempo sino por la perspectiva individual que yo llevaba al llegar a esta otra Lima. Ésta fue la Lima que conmigo se marchó. El espacio de la memoria, pues, es una ciudad filtrada por la conciencia de quien la habita o por la voz poética que la describe.

El hábitat de Adán es un barrio propio construido sobre un papel cuyas tintas borrosas se asemejan a los recuerdos del hombre que lleva la pluma. No es *el* Barranco, sino *su* Barranco, junto con los balnearios donde su familia veraneaba, “las ganas solemnes de no ir al colegio” (15), los malecones que contenían su soledad y sus saudades, unos cinco amores inverosímiles, los libros que leía, una carretilla de helados, un horizonte, dos horizontes y más horizontes. Es una suerte de Barranco —hecho casa— diluido por los efectos del tiempo y del olvido. Al reconstruir la “casa” de su juventud, de su inocencia y sus primeros pecados, lo hace a partir de los componentes urbanos que le dejan saber que si está en Barranco está en casa. Así coloca el puerto donde debe estar la puerta, hace que la calle de la ciudad tenga sabor a pan recién horneado y que el tranvía huela a cama. La ciudad parece despertar en una “frazada azulcelestes” (38) y es allí donde este nuevo Adán (este Adán recién-acuñado) se despierta también. Mientras uno hace la lectura de esta casa, se da cuenta de que tanto el autor como su narrador parecen aceptar la evanescencia de la experiencia humana, porque así la cuentan; y lo que cuentan refleja

---

<sup>7</sup> También he tomado prestados los cielos gemelos de Adán. Volveré a utilizarlos más adelante con el fin de adornar mis propios recuerdos. Aquí la cita entera: “Malecón con solo una hora de quietud: la de seis de la tarde, los dos cielos gemelos, uno, sin solución de continuidad, los dos con las mismas gaviotas y melancolías” (*Casa* 49).

—con una continuidad desarticulada— la dulce imperfección implícita en el acto de recordar y de tratar de representar la dicha escondida en la frase “en casa”.

Al comienzo del libro, Adán escribe: “La ciudad es una oleografía sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos” (20). Lo que le quedan no son imágenes objetivas o exactas del Barranco de aquel entonces (hacia los años 20) sino imágenes dibujadas con tinta, tinta que corre por la página y que hace que la forma original cambie para siempre. Las palabras también tienden a distorsionar sus referentes.

Toda ciudad es un referente imposible, a turnos invisible, y la de Adán no es una excepción. De hecho se parece bastante a una de *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino. La ciudad se llama Aglaura, pero decir su nombre “sería como no decirte nada” (25). En Aglaura, hay una gran diferencia entre lo que se cuenta de Aglaura y todo lo que *es*. El *yo* poético de Calvino, como el de Adán, quisiera describir la ciudad, pero las palabras no le resultan adecuadas: “a ciertas horas, en los recovecos de algunas calles, ves abrirse la sospecha de algo inconfundible, raro, *acaso* magnífico; quisieras decir qué es, pero todo lo que hasta ahora se ha dicho de Aglaura aprisiona las palabras y te obliga a repetir en lugar de decir” (82). Adán también pudo haber escrito una novela tradicional, repitiendo las descripciones bellas pero trilladas del balneario que recuerda, pero esto no le sería verosímil. Como nos advierte Bachelard: “Tales imágenes son inestables. En cuanto se abandona la expresión tal como es, tal como el escritor nos la ofrece con una espontaneidad total, se corre el riesgo de volver al sentido llano y de aburrirse en una lectura que no sabe condensar la intimidad de la imagen” (198). Esto no es lo que atrae a Adán. Toda esta “casa” desmesurada de su recuerdo es una condensación de la intimidad que siente en ella. Además de la espontaneidad de la ciudad que lleva consigo, esto parece ser lo que más le atrae: la intimidad, la sospecha y la rareza no sólo del mar que se ve,

sino también de “un mar que no se ve” (*Casa* 21); lo que quiere transmitir es la poesía inscrita en su memoria del lugar. El nombre, en este caso, es de poca importancia.

El lenguaje de Adán, a diferencia de estas descripciones gastadas que se hacen de una ciudad u otra, es abierto. En lugar de fijar o aprisionar lo que describe, deja espacio libre para la incertidumbre, la imaginación y la interpretación poética. Parece esgrimir sus palabras en función tanto de la memoria como del olvido. Es consciente, además, de sus insuficiencias para representar las cosas como eran y como son.

Es preciso “narrar” una casa llena de recuerdos mediante fragmentos metonímicos, destartada y descompuesta como tiene que ser. La casa del narrador se levanta como “rieles del muelle [que] se quebraban y deshacían ... en manchas de sombra ... lleno de agujeros” (58). Al construir su casa, Adán la impregna de palabras y las coloca en papel hidrosoluble. De allí viene el título, *La casa de cartón*, tan perfectamente efímero como el recuerdo del autor.

Y en vez de edificar el lugar con piedras o adobe, Adán lo construye casi con pinceladas y gomas, a trompicones, casi como si fuera una sinfonía vanguardista. La casa de sus recuerdos es una obra de arte: un poemario, un cuadro surrealista, un carrete de fotos caducado. Según Mario Vargas Llosa, “*La casa de cartón* no es una reproducción de la realidad exterior, sino el testimonio poético, sensorial, intuitivo, no racional de ésta” (citado por Aguilar Mora, 45).

A veces parece ser un poema que se viste de prosa como un “pañó, hueco por dentro” (Adán, *La casa* 18). En una página su prosa se vuelve decadente y corpórea como un D’Annunzio<sup>8</sup>; en otra, salta onomatopéyica y agitada como un Mayakovsky<sup>9</sup>; y al pasar a la

---

<sup>8</sup> En cuyo poema “Las manos”, traducido por Guillermo Valencia, se ve una fragmentación del cuerpo, algo similar a lo que leemos en Adán con los brazos y pies casi desmontables de la mamá de Lalá: “Otras nos produjeron un profundo / escalofrío de espasmos sin iguales / y comprendimos que sus liliales / palmas podrían encerrar un mundo / inmenso, con sus bienes y sus males” (D’Annunzio)

<sup>9</sup> En “La nube en pantalones”, traducido al castellano de forma anónima, escribe: “Si lo desean / comeré carne hasta ponerme rabioso / —y, como el cielo, mudaré de tonos—; si lo desean / seré impecablemente tierno. / No un



próxima, se yergue empapada de colores y música, como un Juan Ramón Jiménez. Es raro que Adán dedique más de un par de páginas a la descripción de otra persona y sin embargo la voz lírica, en el espacio de siete páginas, cede la palabra a un texto —“Poemas Underwood”— supuestamente sacado del diario íntimo de Ramón, su amigo muerto. Esto, por una parte, tendrá que ver con el amor que siente por su amigo, pero por amor a la poesía también. De nuevo, lo que atrae a Adán es la poesía. Ya sea prestada, de incógnito, o novedosa, la suya es una poesía que no se limita al acto de contar ni canta alabanzas absolutas sin pensar o sin crear. Vicente Huidobro escribió: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, poetas! / Hacedla florecer en el poema”. Adán lo sabe y busca que la poesía florezca salvaje. *La casa de cartón* abre puertas (evocando puertos<sup>10</sup>) con sus “versos” —“Que el verso sea como una llave / que abra mil puertas” (Huidobro)—.

La casa poética de Adán se hace de “una fábrica de aceites [que] hincha su barriga pringosa y sopla como una vieja borracha” (*La casa* 33), “una garita [que] se pone a salvo de un brinco” (21), un poeta que se mete en la cama para “sudar colores” (55) y una beata que huele a “toallas olvidadas detrás de la bañera ... a estrellas, a piel de gato [y] a esperma” (20). Él, como yo<sup>11</sup>, “[ensarta] adjetivos de palo en la áspera y gruesa cuerda de una idea” (98) y se deja llevar de modo que las hermosuras de la ciudad se sitúan al lado de sus impurezas e incongruencias.

---

hombre, / ¡sino una nube en pantalones!” Además: “y ya siento que / mi «yo» / me queda estrecho. / Que alguien pugna por salir de mí” (Mayakovsky).

<sup>10</sup> Es útil recordar el modo en que una puerta se asemeja a un puerto. Ambos simbolizan idas y vueltas, entradas y salidas; son una deixis de interiores cuya propia existencia *necesita de* los exteriores.

<sup>11</sup> En mi propia escritura a menudo encuentro que una palabra no parece suficiente. El lenguaje no está a la altura de la tarea de representar algo amplio, algo exacto, algo incierto o la esencia de algo. Por lo tanto, yo (como Adán) acumulo adjetivos en un intento de acercarme un poco más y de llenar un vacío tonal o conceptual. Nietzsche describe las palabras como cáscaras secas o algo así, meras aproximaciones. Es más, me gustan las comas de la forma en que a Adán le gustan las elipsis...

*La casa de cartón* es lo que se dice y lo que queda sin decir, lo que uno ve y lo que no. Se va haciendo de una prosa que suena tan dulce como metálica, que inventa mundos que se hacen tanto de palabras como de silencios. En Adán, las torres son “lindamente feas” (21), “el jacarandá de la calle Mott es joven o viejo a la vez, como la gringa” (30) y la brisa marina es tan única como múltiple (96). En otra de sus ciudades invisibles, Italo Calvino intenta poner en palabras una ciudad que conoce, tal como es y tal como era, pero una enumeración de sus riquezas le resulta completamente inútil: “La ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras ... cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas” (26).

Por lo tanto, una simple descripción no basta; hay que dar cuerpo al espacio para que sea verosímil. Al lado de sus encantos hay que colocar sus hedores y manchas y brechas y fallas — como lo hace Adán— porque así son nuestros espacios y así somos nosotros también. Como el más tremendo de los recuerdos, *La casa de cartón* se edifica no sólo de vocablos sino también de cesuras, susurros, puntos de suspensión y elipsis. Es una ciudad que reconoce sus agujeros y, en lugar de saltar por encima, se deja caer de bruces. Es una costra en la nariz, un nombre olvidado y un crepúsculo perfecto. A fin de cuentas, cualquier representación del pasado —como el recuerdo de cualquiera— no es capaz de expresar toda la enormidad de la experiencia. Siempre queda espacio para tres puntos, una serie de comas, una “y”, un “además”, un “casi” y bastantes “etcétera”. Como nos recuerda Adán, “el silencio cierra sus paréntesis en cada ventana” (113-114).

En otras facetas, la ciudad del recuerdo se parece más a otra obra de arte, como una oleografía, una acuarela o una serie de imágenes cinematográficas. En lugar de sólo contar, el

lenguaje de Adán se expresa en términos plásticos; no pocas veces se refiere a la montaña, al mar o a una cara como si éstos colgaran en el Museo Nacional de Bellas Artes en Argentina: “El cielo, afiliado al vanguardismo, hace de su blancura pulverulenta, nubes redondas de todos los colores que unas veces parecen pelotas alemanas, y otras verdaderamente nubes de Norah Borges” (54). La calle es una “galería” (106) y el verano le resulta a la voz poética “patético, nimio, inverosímil [y] cinemático”<sup>12</sup> (70).

Si lo que queremos de un cuadro es que represente la realidad de la memoria, el realismo es menos eficaz que el surrealismo. Será por esta razón que en *La casa de cartón* un viajero se despierta cada vez en una ciudad distinta, “una capellada bosteza” (77), los brazos se les caen a los señores “de puro viejos” (111) y de noche, mientras la ciudad duerme, los postes “se echan a andar” (111). El narrador nos cuenta que, de vez en cuando, uno de ellos se detiene “a la puerta de mi casa, con el sombrero en la mano, tieso, absorto, como callando un dolor de riñones o haciendo sumas con la cabeza”<sup>13</sup> (112).

Otras veces, la ciudad de la memoria es como una fotografía por cuya superficie pasean recuerdos y fantasmas. La imagen de Miss Annie, la “gringa fotógrafa” (28), corresponde a los otros instantes ekfrásticos<sup>14</sup> que —más que ofrecer pruebas— revelan las insuficiencias del arte para reconstruir, en toda su amplitud, lo vivido. Ella sirve para destacar el rol de la fotografía en la preservación del pasado.

Pero la fotografía es distinta de la oleografía, los bosquejos o el poema de Ramón. Es frágil porque también está hecha de papel pero, a diferencia de otras artes o técnicas, se aferra a

---

<sup>12</sup> Un verano que representa poco más que la muerte de Ramón.

<sup>13</sup> “La puerta de mi casa”... Esta es la única vez que la voz que narra menciona la casa propia. Quizás el poste que le espera al otro lado de la ventana sea su papá.

<sup>14</sup> La escritura ekfrástica es la que explora el arte hasta involucrarse en él.

un instante fugaz. Como señala Roland Barthes, una foto (y sobre todo un *snapshot*) “is a certificate of presence” (87), una extraña estasis o interrupción que carece de profundidad, olor y música: “nothing but the *exorbitant thing*” (91, énfasis mío). Limitada a los márgenes de su encuadre, nunca es, en esencia, un testimonio fiel del momento perdido; el momento ya se fue.

Al igual que las preguntas que hace, las imágenes que Miss Annie captura con su siempre-presente Kodak son “de sabiduría<sup>15</sup>, de inutilidad, de insensatez...” (Adán *Casa* 29). La documentación que queda de Ramón después de su muerte es igualmente inútil. En sepia y negro, la imagen evoca partes de su amigo; pero, en el fondo, el narrador se encuentra solo con el conocimiento de una ausencia o de algo perdido e “inaprehensible”, una “terrible insignificancia” que sólo se parece un poco a Ramón (104).

Susan Sontag también se refiere a las fotos como “memento mori” (15) o un “inventario de la mortalidad” (70), ya que recuerdan ciertos ángulos o expresiones de personas y cosas como *aparecieron* entonces, en aquel momento efímero, pero nunca precisamente como *eran*. El sujeto o recuerdo del momento, como la fotografía y como la fotógrafa, es destructible y mortal. La iconografía de Ramón no es Ramón y la experiencia de la gringa fotógrafa no le trae felicidad. Las dos son muestras de algo que falta. “La vida de Miss Annie Doll había que remontarla en trineo y en aeroplano, en automóvil y en transatlántico” (Adán *Casa* 28); siempre está corriendo para captar el próximo *momento mori* y no se detiene para deleitarse con el momento actual.

La memoria es integral a la fotografía, como lo es a la escritura o a la pintura; pero mientras otras artes introducen el recuerdo en el momento de su construcción la fotografía lo

---

<sup>15</sup> Según cuenta Jorge Aguilar Mora (9), Adán compuso “Escrito a ciegas” como un poema en forma epistolar (o una carta en forma de poema) a una “literata” (*Escrito a ciegas* 195) que le había hecho preguntas parecidas a las de Miss Annie. El poema cierra con los siguientes versos: “Tú no sabes nada; / tú no sabes sino preguntar, / tú no sabes sino sabiduría / pero sabiduría no es estar / sin noción de nada, sino proseguir o seguir / a pie hacia el ya” (200).

involucra, de manera retrospectiva, en función de la nostalgia. Y tal vez sea por eso que Adán menciona con tanta frecuencia la imagen fotografiada o grabada; le permite prolongar su recuerdo, aunque no en su totalidad. Y un mero momento de felicidad es superior a ninguno. Una foto que no puede contar la historia completa es mejor que una falta de historia. Una amistad perdida es mejor que nada.

Si la ciudad de la memoria pudiera plasmarse en fotografías, saldría borrosa y desenfocada, con los bordes rasgados y el papel amarillento. Una doble exposición en un rollo de película caducado. Tan perfectamente imperfecta como la memoria en sí.

La ciudad del recuerdo es un *portmanteau* o una maleta pero jamás podrá ser como la que lleva Miss Annie, aquella “maleta de Manchester en que cabe la civilización entera” (28). Es cierto que el baúl de la memoria está hecho de dimensiones poco lógicas, pero nunca podría albergar “todo, todo” (17); siempre hay algo que falta. Transporta objetos, pequeñeces, sensaciones, no civilizaciones enteras.

Una caja más congruente sería la de Herr Oswald Teller, “un alemán zapatonudo que olía a cuero y jabón sanitario [y] alquiló un cuarto lleno de telarañas en casa de Ramón” (44). Tras llegar a su nueva morada, Herr Teller observa mientras “todo lo suyo” baja de la carreta en cajas de cartón: “el retrato de Bismarck, el violín ... los siete idiomas, el microscopio, el crucifijo y el jarro para la cerveza” (44). El alemán se siente tan lleno de nostalgia que “los recuerdos le patinaban en la nieve azulina de las pupilas” (45). Por lo tanto, para sentirse como en casa —tan lejos de casa— tiene que acomodar todo que le queda del hogar que ha dejado atrás en Hannover: “Las seis campanadas de las seis de la mañana se las metió Herr Oswald Teller en un bolsillo de la cazadora, y el pregón de una lechera lo prendió en el peine” (46). Así pues, “al peinarse ... se sentía feliz, olía establos, se creía en Hannover; y el pregón de la lechera todavía

era en el peine un reflejo de luz campesina, celeste y quieta” (46). Sus cajas no pueden albergar ni a toda una civilización ni a toda la ciudad que añora, pero puede llevar consigo algo de lo que aprendió allí: algunas voces de la gente que conocía, el olor de los caballos y el coro de las seis de la mañana. De la misma manera, la ciudad de la memoria acoge los fragmentos que representan el estar en un lugar, pero nunca la permanencia en sí.

Además de ser una oda a los recintos de la memoria y a las figuras que los pueblan, *La casa de cartón* es una especie de “autobiografía astral” para su autor (37). Nos conviene recordar que hasta cierto punto, el *yo* poético es en parte Adán (o tal vez Rafael) y Adán, por supuesto, comparte historia con este *yo*. Al recostarse al aire libre para contemplar el horizonte, el narrador parece asombrarse con la enorme amplitud de su macrocosmos hecho micro: “Ahí están en miniatura, las cuatro épocas del mundo, las cuatro dimensiones de las cosas, los cuatro puntos cardinales, todo, todo” (17). Además de sus espacios terrestres, sus “más acá” y sus “más allá”, la ciudad de la memoria une el cielo estrellado, los sueños y desilusiones de la gente, innumerables pasados y múltiples presentes. Entre este gran “todo” se halla el hombre en París<sup>16</sup> que lleva una “estrella limeña” en su sombrero (y comparte sueños con el narrador), el “tú” (o sea, Ramón) que siempre le acompaña y el *yo* compuesto: un ser incipiente con los “catorce años pedantes” (32), los pies demasiado cortos<sup>17</sup> y la mano demasiado grande. Inmenso y frágil a la vez, se trata de una figura desmesurada que se contradice. Mientras leo, acuden a mi mente unos versos de Walt Whitman: “Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am

---

<sup>16</sup> Este hombre parece ser otra *conjugación* del narrador, pero más acá en el tiempo y más allá en el espacio. Se llama Manuel y está escribiendo algo así como una “autobiografía astral” (37). Al hablar de él, el narrador dice que se duerme en París para levantarse en Barranco, que sueña con Ramón y profesores de geometría y que, en “el Moulin Rouge, él pecó *de veras*” (recuérdese que antes, con el quinto amor, el narrador dice que sólo “pequé *casi*” [36]).

<sup>17</sup> Hace una década, bien antes de leer a Adán, coloqué el siguiente verso al pie de un poema en el que mi *yo* de aquel entonces se desdobló en una *ella*: “Her feet were too short to reach the ground”.

large, I contain multitudes)” (73:51). El narrador parece aceptarse a sí mismo como otra construcción más, un ser inefable en un estado constante de cambio. Según cuenta, es un hoyito en la orilla que se llena con agua de mar, cavándose y deshaciéndose con las mareas (88).

El narrador autobiográfico, al igual que Adán, se compone de varias versiones del niño y adolescente que ha sido, del hombre que será y de los demás personajes que en el camino ha encontrado, amado, desdeñado o desarrollado. En “Febrero” (1968), poema de Adán, se halla este verso: “Contra mí, están todos mis conjugados”<sup>18</sup> (277). Estos “conjugados” serían los personajes que lleva dentro. Sean de pasta o papel, pasado o presente, le permiten ser lo grande y multitudinario que es. Es un ser de muchas manifestaciones y de cuatro dimensiones: la primera, segunda y tercera en ciernes además de una cuarta que surge justo en el acto de recordar. Su sirena, “tan lejos, tan lejos, al otro lado del puerto” (37) suena muy parecido a la soledad de un pasado que se borra y se rehace de nuevo en otro lugar. Es un ser que, al igual que su autor, se encuentra “joven y viejo a la vez” (Aguilar Mora 11) y cuya “ropa viene grande con exceso al cuerpo” (Adán *Casa* 17). Aún le queda espacio para multiplicarse.

Unos cuarenta años después de publicar *La casa de cartón*, Adán concibió el poema “Escrito a ciegas” en el que demuestra, de nuevo, lo inaprensible que somos. En este poema aparece un verso que cuenta lo que cuarenta años antes ilustró con su prosa: “El Otro, el Próximo, es un fantasma” (197). Los demás entran en el escenario y se marchan, así de rápido. Son huellas que se barren, fantasmas vagos, episodios fugaces o una cadena sin fin de *ya no*.

Los objetos y figuras del pasado no nos permiten recordarlos en su totalidad. Las personas que conocíamos en algún entonces permanecen con nosotros no como eran, no de

---

<sup>18</sup> Véase la nota número 16

forma completa, sino en pedazos; se desploman en una rodilla o una ceja, un olor peculiar, un verso, un sabor o un producto de la imaginación y se filtran en el presente sin invitación.

El hombre que amé hace un par de inviernos aún me sigue a todas partes, por todas las avenidas que nunca ha pisado. A la vuelta de la esquina de una calle de sentido único, su recuerdo, esperándome, está ahí. Ayer vi sus zapatos ridículos suspendidos de un cable de luz; podría jurar que era su rodilla la que rozó la mía anteayer en el metro, y su olor a tabaco húmedo a veces me asalta desde el fondo de la despensa. Aparece de la nada desmembrado y escapa de nuevo antes de que yo pueda pronunciar su nombre. Los fantasmas son así. Un ser querido, arrancado de su espacio en el tiempo lineal, reaparece reorganizado, mientras que un conocido se convierte en una imagen o una sensación suelta: “la *inquietud* de la primera cita con una muchacha que no amábamos del todo” (Adán *Casa* 49, énfasis mío) o las demasiadas bufandas del filósofo o el amigo Sergio que, en retrospectiva, es poco más que “el *sonido* de sus tacos al caminar” (90). En toda historia real o inventada, “es indudable que hay hombres que no son sino sus pantalones vacíos” (61). Más que recuerdo, estos representan el olvido; en lugar de voluminosos, son planos.

El narrador apenas se acuerda del *prójimo* a menos que sea, como Sergio, “un uno que pasa rapidísimamente por una calle populosa, gacho, alumbrado, ocultando la cara en la prisa” (90). Otros ni siquiera se nombran. Estos incluyen a cuatro de sus cinco primeros amores y la chica de diecisiete años que, cuando llegaron a la orilla, le “quería con toda su cara” pero, tras zambullirse “incomprensible” en el mar, salió “vestida de agua [y] ya no me quería” (53). Al igual que un momento trascurrido —otra suerte de *red herring*— cuando intenta cogerla de la mano “se escurría como un pez” (53).



Hay otros personajes más carnosos que pasan por el terreno de su memoria con mayor impresión pero que, aún así, siguen siendo incompletos y huidizos. Catita, su cuarto amor (y el único al que la voz elige darle nombre), es una “muchacha núbil” con “una blusa de telas poéticas” (83) y un “nombre que no la decía bien” (93) compuesto de “todas las vocales” así como “algunas consonantes” (94). Pero a pesar de su plenitud lingüística y patética, a pesar del amor y a pesar de sus “inquietudes ... alegrías ... [y] tristezas” (88), pasa por la memoria del narrador como algo “siempre inevitablemente parcial” (83). Por más que él intente aferrarse a ella, ella se escapa: “Cogerla era tan imposible como comprimir con la yema del índice el chorro de agua en la boca de un caño grande” (95). Así también son los fantasmas<sup>19</sup> del amor; ahora los vemos, ahora no.

Los demás personajes son “imágenes concebidas” (110) como Lulú y Lalá, un “agente viajero de la casa Dawson & Brothers [que] pescaba con una caña” (25), una maestra que “tejía poesía con los palillos de sus piernas” y “se reía en escala, sin ganas” (43), la tía gorda de Ramón, Mister Kakison, “Un viejo... Dos viejos... Tres viejos... Tres pierolistas” (17), todos meros peatones en las calles de la memoria del narrador (y de Adán) o entes de ficción. De este modo el presente (o el momento en el que el Adán biográfico se sentó para escribir) se une y se confunde con un pasado hecho de gentes y sucesos, sí, pero de pinceladas y poesías también. Cuando pensamos en espacios, pensamos en historias tanto reales como inventadas. Todo lo que escribimos sobre el pasado recoge elementos del presente y de los espacios que ocupamos entre medias. Esto es cierto para Adán y es cierto también para el personaje que narra sus experiencias

---

<sup>19</sup> Esta no es una historia de fantasmas en el sentido de las de Poe o Bioy Casares. Es una historia de fantasmas del mismo modo que todas las memorias escritas sobre personas queridas y fallecidas —o de otro modo ausentes— son espectrales. Se tratan de ausencias convertidas en esencias. En la casa del recuerdo, estas son las vagas apariciones que nos rodean, que nos rondan y que nos hacen ser quienes somos.

Es así como una madre hace un guiño desde un carrito de helados, un amante se esconde en una despensa, se oyen pasos que ya no pasan en las habitaciones superiores de una casa y se siente el abrazo de un padre en cada garaje.

compartidas (y divergentes). Es inevitable. Asimismo es inevitable que cada personaje que creamos contenga una mezcla de elementos de las personas que hemos conocido, de las que hemos visto, de las que hemos leído o de las que nos han contado. Al igual que la materia no puede crearse ni destruirse sino sólo reordenarse, lo mismo ocurre con la escritura de nuestros recuerdos. Si la casa del recuerdo es toda una ciudad inventada, los personajes también hay que inventarlos.

Siendo pequeños, sobre todo, ensayamos la vida leyéndola; y las historias que leemos se funden con las que vivimos, soñamos y escribimos. De los personajes literarios también adquirimos gestos, formas de expresarnos y maneras de pensar. Asumimos elementos de ellos. Nos multiplicamos. Y a medida que el tiempo avanza inexorablemente, nuestros recuerdos conjugan —cada vez más— la verdad de la experiencia con sus ficciones. Como bien escribe Adán, desdoblándose en un narrador que se desdobra en la voz de Ramón: “yo amo a los mil hombres que hay en mí” (73). Las capas de ficción autobiográfica en este libro son múltiples. El narrador anónimo asume aquí la voz de Ramón, pero también la identidad de su autor y de los muchos personajes literarios que contribuyeron a formarlos. Toda identidad se construye y para los que amamos la ficción, quizás aún más.

Jorge Aguilar Mora habla de los efectos vivificantes que el entorno académico tuvo en el joven poeta. Si bien su casa estaba hecha de ecos, el aula lo rodeaba de voces tanto ficticias como reales. Fue en ese ambiente que comenzó a reinventarse a sí mismo como una figura hecha de carne y cuentos; llegó a convertirse en “un hombre de muchas máscaras ... mientras exploraba las entrañas de la realidad” (24) y comenzó a construir aquella *casa de cartón* que de allí en adelante lo albergaría bajo la “doble máscara” del *yo* o del *nom de plume*, “Martín Adán”. El escenario se repite en *La casa de cartón*. En tertulias o clubes semi-secretos, tal vez no tan

distintos de los que encabezaban los maestros Eguren y Mariátegui (Aguilar Mora 32-37), el narrador y sus amigos se enfrascan en ficciones y filosofías, llegando a “[saber] la vida” y conocerse a ellos mismos mientras leen, por ejemplo, a Shaw, Wilde, Pardo Bazán, Baroja, Nietzsche, Kempis y Schopenhauer (64). Es a través de Joyce y Pirandello que se da cuenta de lo débiles que son las líneas entre la realidad y la ficción<sup>20</sup>. Como ya hemos visto, Adán salpica las páginas de su casa con imágenes que nos recuerdan lo tenues que son estas líneas.

Cuando crea un hombre ficticio con Ramón, su angustia habitual se vuelve existencial. Dice que le gustaría hablar con este personaje para determinar si tiene “memoria, entendimiento y voluntad ... Yo siento ahora el deseo de tener delante a aquel hombre para hacerle las tremendas preguntas cuyas respuestas revelan la humanidad o la inhumanidad de un sujeto” (60). Pero sus deseos son impotentes. No importa si el hombre una vez respiró y fumó y pensó o no, ahora es poco más que un muñeco de papel con “facciones ajenas, con gestos propios” (60). Entre los bordes de su memoria, el silencio cierra su paréntesis con reverberaciones ensordecedoras.

En este hoy que se compone de ayeres, todo se mezcla y todo se confunde: “Yo voy con [Ramón], cerca de [Ramón] con oscuro disgusto de que mis pies no llegan al suelo. Pero, en cambio, en mi mano demasiado grande caben los lomos de todos mis textos” (32). Aunque en las líneas de su mano<sup>21</sup> contenga algunos fragmentos del pasado, y aunque esta gran acumulación de historias lo ayude a crecer, dichos restos no se igualan a la vivencia en sí. El recuerdo de una intimidad perdida, en las palabras de Jean-Luc Godard, “is not a just image, [but] just an image”

---

<sup>20</sup> Es en este contexto que el narrador se da cuenta de que “Stephen Dédalus no era el de Joyce; Stephen Dédalus era, sin duda, un muchacho ambicioso que soñaba”; y es aquí donde se deleita en “la trastada que seis personajes jugaron a un buen director de teatro, de cómo le tentaron a escribir y de cómo acabaron no existiendo” (64). Para Joyce y para Pirandello —pero también para Adán— la vida es un escenario, un lienzo o una hoja en blanco.

<sup>21</sup> Aquí me refiero a las palabras de Calvino, anteriormente citadas: “La ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles” (26).

(citado por Barthes, 70). Es decir, un recuerdo —como cualquier fotografía que no puede revelar sino una perspectiva singular— jamás podrá captar la plenitud del sujeto amado. Sólo puede retratar una parte. Todo el resto —por muy injusto que sea— queda fuera del cuadro.

La muerte de Ramón es la ausencia que más le duele al narrador; el recuerdo de este confidente es lo que más resuena en la ciudad de su memoria, en su casa de cartón. En comparación con aquel amigo tan inmenso que llevaba “la luna de Barranco en las manos” (43) y “la última tarde —la de ayer— en su cartera” (32), lo poco que le queda de Ramón tras su muerte se reduce a apenas una “terrible insignificancia” (104); Ramón parece haberse convertido en poco más que “líneas ... secretos ... detalles ... campanadas”, en una especie de “iconografía ... en sepia y negro” (104) o en un “un reguero de colillas en el jirón más largo de la ciudad” (103). La combinación de estos símbolos y de los recuerdos anclados a ellos produce una imagen de Ramón, pero es una imagen incompleta, una imagen que —como el nombre de Catita— no sabe decirlo bien.

Reitero (parafraseando a Godard): lo que le queda grabada no se trata de una imagen justa, sino de justo (o tan sólo) una imagen. “Solo me queda la grave amargura de haberle conocido” (103). Aunque el recuerdo puede no ser suficiente para llenar el espacio que una vez ocupó un amigo, el amigo —constituido de otra manera— todavía lo acompaña. Mientras camina por la ciudad, de repente a solas, busca a su amigo en los rincones donde antes coincidían, sigue conversando con él y pidiéndole: “Ramón, recuerda”<sup>22</sup> (30). Es inútil. Éste ya no se acuerda. Ha dejado de pisar las calles, pero su recuerdo se cierne sobre ellas. Y pese a que su voz está ausente, los versos que cantaba aún hacen eco en el tranvía.

---

<sup>22</sup> Justo después, le pregunta si se acuerda —“Ramón, ¿no recuerdas cómo se estallaban entonces las campanadas[?]”— y vuelve a rogarle que lo haga (que lo hagan los dos): “Recordemos”, tú y yo (30-31).

De cierta forma su compañero constante —el loco que le regaló “una manera de pensar y ver que [le] posibilita vivir entre este amorfo agrupamiento de casas [y] en estas calles a la encáustica” (103)— sigue sonando desde dentro y habitando en su interior. Lo que le queda de Ramón no se diferencia tanto del reino nebuloso del recuerdo: es “inaprensible pero indudable, inconfundible” (104). Aquí el autor vuelve a recurrir al lenguaje ekfrástico para hablar de las casas que recuerda. La encáustica es un estilo de pintura que se realiza mezclando cera de abeja con pigmentos. Del mismo modo que se funde para crear la imagen, se puede fundir otra vez para destruirla o volverla *amorfa*. Así, el recuerdo es una negación anidada en una afirmación, un hacerse y destruirse, una palabra y un susurro. Es algo que sabemos de memoria pero que apenas podemos ver.

Las cavilaciones que complementan el solitario recorrido del narrador en este momento me recuerdan una idea que desarrolla Ralph Waldo Emerson en el ensayo “Experiencia”. Dos años después de la muerte de su hijo, Emerson reflexiona sobre lo mucho y lo poco que siente a raíz de esta calamidad. Como el narrador con Ramón, Emerson ha perdido lo que antes creía formar una parte de él y, sin embargo, dice que la pena le resulta caduca: “I take this evanescence and lubricity of all objects, which lets them slip through our fingers when we clutch hardest, to be the most unhandsome part of our condition” (269). Siente que no ha aprendido nada sino, tal vez, cómo convivir con una ausencia opaca y dolorosa. En efecto. Qué difícil es seguir por las mismas calles que antes andábamos en compañía de alguien que queríamos y perdimos, ahora acompañados nada más que de un recuerdo imperfecto. Algo tan mundano como un paseo hasta la parada del autobús se tiñe ahora de tragedia y, sin embargo, no nos queda más remedio que poner un pie delante del otro y seguir hacia adelante.

Al final de la historia, cuando la ausencia duele mucho y el narrador se encuentra perdido en el ensueño, le pregunta a Ramón qué hacer. La voz que le responde es del recuerdo de Ramón que ahora sólo respira en el interior del narrador: “Haz lo que quieras”, susurra. Así que hace lo que quiere. Mano a escurridiza mano con su fantasma predilecto recorre las calles de Barranco y se ve rodeado por su presente, su pasado y el sonido ritual de “seis campanadas de acero” (114); parecen anunciar la misa con la voz de Ramón.

El narrador sigue andando, pues más remedio no le queda. “De espaldas al sol —dice— abro yo con la sombra en mi cabeza [y] ahí están, sin horrores de pesadilla” (96). Justo como tienen que estar, ahí están: los puertos y las puertas, los helados de mamá y de papá, el más acá y el más allá.

Hallaremos allí el mito y la experiencia con que se puede esbozar una auténtica casa del recuerdo en las páginas hidrosolubles de una casa de cartón.

*Roma o al revés*  
— una acera en Soria

*No me conozco. Conozco a los otros, a los que me conocen.*  
— Silvina Ocampo

*Et toute la réalité du souvenir devient fantomatique*  
— Gastón Bachelard

*In what older dream did they write me?*  
— Brianna Salinas

### William Goyen: andamiajes del hogar

Por mucho que intentemos distanciarnos o taparnos los oídos, el recuerdo de una casa continúa cantando tras nosotros como si nos invitara a volver. Así reverbera *The House of Breath* (1950), la primera novela de William Goyen. A pesar de que sólo cuenta con 180 páginas, hay algo épico en el mundo que convoca en ella. El autor tenía 35 años cuando publicó este libro de recuerdos, esta oda a la morada de su infancia. Había empezado a componerlo, creyendo que iba a morir, a bordo de un portaaviones durante la Segunda Guerra Mundial. En las horas muertas, mientras la amenaza descansaba, encontró refugio en la casa de su memoria y así comenzó a reconstruirla en el lenguaje para poder —en una pequeña parte— volver a entrar.

Compuesta más por giros o volteretas que por líneas rectas, la historia que comparte es asimismo una singladura<sup>23</sup>: un viaje de ida y vuelta acompañado por los seductores cantos de sirena que se empeñan, a cada paso, en desviarlo. Apenas he empezado a leer cuando acuden a mi mente los primeros versos de la *Odisea* de Homero. Ante todo pienso en la invocación a Mnemosine, madre de las musas y diosa voluble de la memoria. “¡Habla, Memoria!” una voz le suplica. Y, variablemente, la musa habla.

---

<sup>23</sup> “Vuelta un vaivén”, diría Martín Adán (*La rosa de la espinela*)

El resultado es una gran ficción de recuerdos compuestos de forma fabulosa en el registro del mito. Son los relatos de una familia que reside en el este de Texas en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, los cimientos con los que se reconstruye esta “house of breath” se basan en los recuerdos de la infancia del autor, en todo aquello que una vez vivió en un pueblo similar con un nombre casi idéntico.

Esta lectura o interpretación de *The House of Breath* es más que una mera suposición. Si bien es cierto que parte de ella se puede deducir de una breve comparación de la biografía del autor con los relatos contenidos en la novela, el propio Goyen confirmó esta amalgama en una entrevista en *The Paris Review*. La conversación se llevó a cabo en 1975, año en que se publicó la edición del 25º aniversario del libro. Goyen reveló en ella que aún se sentía embrujado no sólo por las voces de su pasado, sino también por las voces de los personajes que había inventado: “The characters in my first novel haunt me to this day! Actually *haunt* me” (203). Ciertos personajes lo acompañan en una serie inexorable de presentes, “crop[ping] up a lot” (ibíd.). La cara de una vendedora en Macy’s se parece bastante a la de Swimma, o Sue Emma, y Goyen se cruza con Folner en la Capilla Sixtina de Roma y empieza a relacionar las pinceladas de los frescos del techo de la capilla con las que reproducen imágenes de la familia y el hogar en las paredes de su propio cerebro. Como suele ocurrir con la memoria, los entes del pasado — bosquejados o reales— acechan. Fuera de su lugar en el tiempo y el espacio, se despliegan como un acordeón y de ellos suena una música.

En la misma entrevista, Goyen habla de las similitudes entre Trinity —el pueblo en el que recuerda haber crecido— y Charity —la localidad que se construye a base de palabras y expresión en *The House of Breath*—. En la medida en que cualquier morada puede ser



transmitida con precisión en el lenguaje, Goyen dijo que su *storybook town*<sup>24</sup> de Charity, Texas, era en realidad Trinity: “truly, accurately described. Once described, however, it ceases to be Charity or Trinity and becomes... well, London or Rome” (201). ¿Cómo podría ser que un pueblito perdido en pleno nada se asemejara a la Ciudad Eterna? ¿Podría ser por amor? ¿Su revés? Las cuestiones se acumulan. “Extraña situación —diría Bachelard— ¡los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre! Se despliegan. Diñase<sup>25</sup> que se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos” (64). Así son nuestros espacios del afecto. Se quedan con nosotros, plegándose y desplegándose en momentos aleatorios y en espacios incongruentes. Extraña situación, la vivencia del amor sin ataduras. Extraña cosa la memoria.

Un poeta al que amé hace tiempo y en varios planos del recuerdo me escribió una vez las siguientes líneas: “Soy andaluz. El universo entero cabe en Andalucía. Soy de todos los lugares donde fui feliz y donde me rompieron el corazón”. La casualidad hace que el universo entero también quepa en Charity, tanto porque el mapa que cuelga de la pared habla de su pequeñez en el mundo como porque, por un tiempo —aquel tiempo tan torpe y tierno que llamamos la infancia—, todo el afecto del niño que allí crecía se circunscribía a sus escasos límites.

Pero Goyen sabía que un espacio amado se extiende mucho más allá de sus límites, por grandes o estrechos que sean. Los rincones que alberga el narrador de la novela (los que alguna vez albergaron a él) son los espacios de su afecto. Son pequeños escenarios sobre los que se reproducen y se repiten escenas que —dolorosas, tiernas o llenas de misterio— siempre lo

---

<sup>24</sup> “O Charity —canta el narrador al pueblo natal—. Every frozen morning for awhile [I would] look over across the fairy fields at you where you lay like a storybook town” (6). Al recordarlo y grabarlo en papel, el pueblo de la infancia se convierte en un pueblo literario, un pueblo de cuentos o un pueblo contado.

<sup>25</sup> El sentido es “diríase”.

acompañan. Puede que los hechos y acontecimientos en sí no sean para tanto. Empero no son los detalles que se han grabado en los frescos de su cerebro; son más bien las sensaciones que provocaban, las que aún provocan y las que seguirán provocando tiempo después.

Todo este afecto se centra en —y se derrama sobre los bordes de— un rinconcito tejano. El lugar en sí ha llegado a ser poco más que un pueblo fantasma. Dentro de poco ya no habría industria ninguna (el aserradero cerraría en 1955)<sup>26</sup>, el río es conocido ante todo por sus frecuentes ahogamientos y las pocas personas que aún viven allí parecen destinadas a sufrir en silencio tarareando himnos a un Dios que rara vez responde. En su informe sobre una tragedia local, una escritora del *Houston Press* calificó a Trinity como un insignificante “speck of a town ... with one high school and two spotlights” (Oaklander). No había mucho más que hacer allí, comentó la reportera, que crecer rápido y marcharse<sup>27</sup>. Para los que allí crecen, la cuna geográfica e histórica de su recuerdo gira alrededor de una serie de estructuras: Grace Methodist Church; “the little Bijou (said ‘Byejo’ by everybody) Theatre” (Goyen 13); el viejo hotel “City” que, tras incendiarse, olía siempre a “rain on burnt woodash and flesh” (ibíd.); el quebrado aserradero; el cementerio donde yacen tantos ahogados y agotados; un par de vías de tren torcidas y dos señales de *stop*.

Más que geometrías o recintos, todas estas construcciones son recuerdos tapizados por un manto de aserrín. Charity las involucra, pero sus hechos y acontecimientos no definen su recuerdo. Como dice Calvino, en *Las ciudades invisibles*, decir esto “sería como no decirte nada”

---

<sup>26</sup> Cuando Goyen publicó este libro, la única industria que existía en su pueblo natal, antaño tan fuerte, estaba agonizando. El aserradero de Trinity, Texas, cerraría sus puertas en 1955, cinco años después de la publicación de *The House of Breath*. Curiosamente, Goyen parece presagiar este declive en su novela de 1950. Cuando la voz narradora emprende su viaje de regreso, algo en su interior le advierte que se prepare para la ruina que allí le espera. Las pocas familias que quedan, dice, caminan una “crooked mile ... suffering and failing and passing away, over their crooked stile, into a crooked Beulah Land” (o sea, camino al cielo; 43).

<sup>27</sup> Tuve que reírme cuando leí en Wikipedia que el lema de Trinity, Texas, es “You’ll never want to leave!”

(25). Respecto de los espacios que atesoramos —donde una vez nos sentíamos felices o donde nos rompieron el corazón— no importan ni las coordenadas ni el nombre irónico del hotel ni el número exacto de señales de *stop*. El afecto es lo magnífico del recuerdo y esto es lo que se despliega al recordarlo, comunicarlo o exhalarlo.

El hotel, por ejemplo, puede inspirar sentimientos de excitación, de amor furtivo y de temor a la muerte. Las vías del tren aluden más a las despedidas que a las vueltas. Puede que el aserradero haya olido alguna vez a casa pero ahora, mientras exhala sus últimos alientos, es más probable que esté teñido de desesperación. El pozo y la rueda de la cisterna en Charity tampoco son construcciones sólidas (sino metafísicas), ya que provocan un sentido de retorno o vaivén semejante a un sonido que se expulsa y que rebota en forma de eco.

Alrededor de la casa bosteza Bailey's Pasture<sup>28</sup>: todo un paraíso de recuerdos. Allí, entremezclados con "go-to-sleep flowers" y milkweed, descansan una carretilla roja y un carrito de bebé sin ruedas (símbolos de una infancia caducada). En el presente del narrador, el pasto está abandonado y cubierto de maleza; las criaturas que antaño reinaban allí han regresado lentamente para reclamar lo que cedieron. Para el que recuerda este espacio, sin embargo, es mucho más que sus meros escombros. Sigue siendo tan maravilloso y aterrador como siempre: el reino de su infancia. Es un testamento a Roma la vaca; a una niña santa cuyos rosales llegarían a ser más altos que ella; a la visión de Christy a través de una ventana y al niño que lo observaba, boquiabierto. Allí compuso música sobre el patético silencio de un piano de cartón. Allí fue herido por la hoja de un hacha (de la que también lleva una cicatriz física en el muslo, no muy

---

<sup>28</sup> Este es el nombre del pasto o prado que rodeaba la casa.

distinta de la del mítico Odiseo). Trepaba los árboles y observaba caer las hojas. Para él, Charity es y era “such a place of leaves”<sup>29</sup>. Éste es el mismo niño que ahora, ya maduro, cuenta.

En las ramas de los árboles (“in whose branches I had been as often as any bird” [Goyen 11]), el niño narrador ampliaba su perspectiva. Desde lo alto contemplaba su pequeño pueblo por encima de sus estructuras, trazando las curvas de su río y preguntándose a dónde podría conducir.

En la orilla solía pensar en organismos grandes y microscópicos, en constelaciones y en casas. A veces, se tumbaba en la huella dejada por el cuerpo del tío Christy como para ocupar durante un tiempo el espacio cedido por otro, para sentir lo que se sentía e imaginarse mayor.

De cierta forma, los seres pequeños llevan en su interior la posibilidad de hacerse más grandes mientras que los mayores llevan dentro el deseo de hacerse pequeños otra vez. Al igual que nos transformamos y nos fundimos con las personas que amamos, hay lugares que se transforman y se funden en nosotros.

Tanto en Trinity como en Charity, el río se conoce sobre todo por sus ahogamientos<sup>30</sup>. “Little Otey”, la esposa de Christy, murió en la resaca y el río también se tragó una carreta entera

---

<sup>29</sup> El efecto es mayor en inglés. “Leaves” son hojas. Al caer, se despiden de los árboles. Se las llevan los vientos. Caen y mueren. Pero la palabra en inglés también implica “irse”: “to leave”. Entonces se podría decir que Charity, además de un lugar de hojas, era un lugar constantemente abandonado. *A place of leaves and a place of leaving.*

<sup>30</sup> Wallace Scot McFarlane es un profesor e historiador cuyas investigaciones se centran en la política de los ríos junto a los que creció, a saber, el río Concord en Massachusetts y el río Trinity en Texas. Este último es famoso, escribe en su blog, por la frecuencia de sus ahogamientos: “Over the last two centuries I believe that somewhere around a hundred people died from drowning in the Trinity River. They died running away from slavery. They drowned bathing in the river. They died swimming to ferries tied to the wrong side of the bank”.

McFarlane destaca el gran número de personas que murieron ahogadas en el río Trinity en el siglo XX. Dice que cuando menciona el nombre del río a otros tejanos, la respuesta más común es: “oh, the bodies?”

En 2020, dos adolescentes murieron en el río en el intento de salvar la vida de una niña de cinco años que se bañaba allí con su papá. Lograron salvar a la niña, pero los dos adolescentes fueron llevados por la (no tan caritativa) resaca.

junto con la familia que llevaba dentro —el bebé, los dos chicos, la mamá y el papá— para luego dispersarlos al azar por las riberas de los pueblos vecinos.

*The House of Breath* está teñida de tales tragedias. Las palabras del narrador recuerdan los llantos desconsolados que emitía la vaca Roma y la forma en que sus “low pleading bellows” acompañaban el suave e incesante canto de la tía Malley: “Pass me not, O gentle savior, Hear my humble cry” (106).

La voz recuerda cómo Christy sacó a Roma de su miseria con un golpe de hacha mientras Malley cantaba y cantaba. Recuerda, sobre todo, el horror y la voluptuosa soledad de aquella noche entre otras.

Leo la escena, el recuerdo, y siento que Charity —así como Trinity y Londres y Roma— podría ser Mesa, Arizona, también. Me veo a mí misma atrapada a solas en una tormenta de polvo, fotografiando los restos de una vaca lechera cuya vida, lo sé, no hubiera podido ser más que una larga y lenta agonía.

Tales agonías se multiplicaban en Charity y en la infancia de un narrador al que sólo se le confirió el nombre de “Boy”; le sirvieron como razones (entre varias) para alejarse. Lo que había de ternura estaba marcada de melancolía, y la dulzura era la de la soledad. De niño lo cautivaba el río. Sus aguas representaban diversos murmullos de vida y muerte, del bien y del mal. El asombro que Boy sentía en las riberas del río contenía también su pavor. Dice que los amantes se reunían allí en las mismas orillas a las que acudía el Ku Klux Klan para atormentar a los negros por atreverse a ser negros. Allí sintió vergüenza. Allí sangró y lloró. No obstante, lo que más destaca son los elementos de silencio y ternura. Boy recuerda haber percibido la magia del río y la promesa de sus cauces. A menudo se tumbaba junto a él, tal vez buscando una ausencia de voces o deleitándose en las profundidades de incertidumbre que sus aguas representaban.

Hay momentos en que las voces narrativas se mezclan hasta crear la impresión de que el río y el niño son uno solo. De nuevo, el entorno se incorpora al niño y el niño penetra en su entorno. Los dos vienen y los dos se van: “O Boy! O River!” (31). Boy escucha mientras el río le habla y, a través de él, siente “the inevitable return, we are forever going out and coming in, joining and abandoning ... I taught you that there must be a rising and a falling, a bursting and a casting out” (30). Lo que sale ha de volver. El trayecto del narrador —“forever going out and coming in”— completa la forma de una espiral al acatar el diseño del río, del amor<sup>31</sup>.

Boy recuerda que una vez, en la época de las grandes inundaciones, el río se arrastró hasta la casa y lo esperó en el umbral. Salió de puntillas a su encuentro —como si se tratara de un rito para despedirse— y dejó caer al río algunas de las reliquias más preciadas de la casa: una concha, un barco embotellado, un boa de plumas, gran cantidad de lentejuelas<sup>32</sup> y el retrato de un desconocido. Cuando el río se retiró, le devolvió esos *souvenirs* de los seres queridos y del tiempo pasado que él había intentado echar, casi como si supiera que luego los necesitaría para la reconstrucción de su casa. Fue entonces cuando el río dirigió su palabra al muchacho como si se dirigiera a un amante: “O we were lovers” (31).

La prosa de Goyen alcanza su punto más poético, cadencioso y florido, en estos momentos. Son momentos de silenciosa catarsis y nostalgia anunciada. La voz del río posee una cualidad trascendental de acuerdo con lo que representa. Como Walt Whitman, es etéreo y sublime: “I mind how once we lay such a transparent summer morning,/ How you settled your head athwart my hips and gently turn'd over upon me,/ And parted the shirt from my bosom-

---

<sup>31</sup> Al final del presente estudio, veremos cuánto se asemeja la travesía del narrador a la aventura mitológica del héroe. Se forma de una sucesión de “separation—initiation—return: which might be named the nuclear unit of the monomyth” (Campbell, 30).

<sup>32</sup> Los boas y las lentejuelas estaban, por supuesto, escondidos (ya que pertenecían a un chico flamígero en un pueblo de miras estrechas).

bone, and plunged your tongue to my bare-stript heart,/ And reach'd till you felt my beard, and reach'd till you held my feet” (27). Las palabras de Goyen conllevan una suerte similar de espiritualidad erótica. Hay alivio y hay arrobó. El ahora es el tiempo entero y en el lecho del río que atraviesa la aldea de la infancia se encuentra “the whole seed of creation” (Goyen 32). Así el pasado, el presente y el futuro se encuentran en planos iguales.

Es decir, los espacios del pasado nos acompañan y, fragmentados, se multiplican a lo largo y ancho del presente. Lo micro se convierte en macro hasta que la casa alcanza las dimensiones de todo un cosmos. Al escribir esto me vienen al recuerdo unos versos del poeta Eugenio Montejo: “La casa era en la tierra,/ la tierra en la Vía Láctea/ y el tiempo en el espacio/ o viceversa” (“Una casa” 153).

Visto ahora desde lejos, el narrador parece darse cuenta de que la casa del recuerdo es así también. Al recordarla es la suya, remodelada. El hombre remodela su casa, esto sí. Pero tal vez más (e independientemente de la decadencia de la morada) “la casa remodela al hombre” (Bachelard 60).

Ahora bien, la casa remodelada en la memoria del narrador consta de partes de lo que era y de partes de lo que sus habitantes querían que fuera. Es interior y exterior, una casa y muchas casas. Esto se intuye incluso antes del comienzo del relato. En el umbral de *The House of Breath*<sup>33</sup>, aparece el siguiente subtítulo: “Under All the Land Lies the Title”. Interpreto esto como que, cuando se trata de un lugar así, lo que pertenece a sus habitantes es mucho más que una sola parcela de tierra; se trata más bien de una memoria total en la que las líneas se borran y las paredes se confunden. Allí nos sentimos como en casa. Deambulamos por pasillos que se

---

<sup>33</sup> Las palabras “The House of Breath” aparecen sin adornos en la cubierta, el lomo y la portada del libro. El subtítulo no se encuentra en ningún otro lugar salvo aquí: en la página que da entrada al relato.

estiran y se contraen. No hace falta saber con certeza cuáles rincones pertenecen a cuáles personajes; en la casa del recuerdo, todo lo íntimo se reúne bajo el mismo techo.

En “Al margen de *La casa encendida*”<sup>34</sup>, Julián Marías escribe lo siguiente: “Hay varias casas ... Lo más interesante es que *todas las casas son la casa*, que en rigor *no hay más que una casa*, como no hay más que un mundo, el mío, ya que yo soy el unificador de todas aquellas realidades que encuentro como circunstancia —en un esencial singular hecho de pluralidad—, en torno de *mí*” (128, énfasis original). Estos renglones muy bien podrían haber sido escritos por William Goyen. El *yo* que en ellos habla también se parece a Boy.

La casa del ensueño es múltiple porque los recuerdos que alberga son colectivos. El narrador cuenta tanto sus propios recuerdos como los de sus convivientes. Entre éstos figuran los que se quedaron en Charity y los que, como él, se fueron en busca de otras orillas. Una voz omnisciente habla aquí en calidad de portera: “If you be Berryben Ganchion you have returned after a long long time and too late ... If you be Sue Emma Starnes, you are too late, too; and if you be any *other* then you have returned for all of them, for all their sakes, come to rummage and explore, in your hour, and find a meaning, and a language and a name” (Goyen 43, énfasis mío). Los que se van se atreven a no poder volver, ni a tiempo ni enteros. Boy es aquel *otro* que contiene a todos ellos. Es él y sólo él quien puede recomponer los abigarrados restos de toda la casa (de todas las casas) y reconstruirla en un lenguaje nuevo que no sólo habla, sino que *significa*.

Los objetos, recovecos y espacios en blanco también significan. A la deriva en las aguas foráneas de su presente, el narrador deja que sus recuerdos de infancia lo devuelvan a la casa.

---

<sup>34</sup> Esta cita proviene de una presentación que Julián Marías realizó de *La casa encendida*, un largo poema de Luis Rosales que también reconstruye una casa del recuerdo.



Contempla las superficies brillantes y borrosas del agua, y en ellas también se ve a sí mismo. Allí también flota su vieja casa, tan caída y espléndida<sup>35</sup> como siempre. La casa resurge toda revuelta. Primero vienen las cosas, luego los nombres de las cosas y los nombres de las personas que alguna vez las sostenían. Lo que une todo esto es un hilo de afecto, el afecto inconfundible que uno siente al saberse encaminado hacia la casa. Ahí le espera todo: “now this is the hall and there is the bottled ship and the seashell, this is the breezeway, there is the well, here is the map in the kitchen and here is the watery mirror in which, behold, is my face, *me*, my face” (40, énfasis original).

Transcurridos el tiempo y la distancia, el narrador ahora parece ver *todo lo suyo* con mayor claridad. Me atrevería a decir que Goyen también lo vio todo más claro al sentarse a escribir en aquellos rincones apartados. En *Escrito en el tiempo*, Bárbara Jacobs medita en la autoridad de los recuerdos: “Cuando un autor escribe acerca de su infancia, la relee, la recorre en la memoria, mira por primera vez al niño que fue, y del que es hijo, y entonces” empieza a hacerle preguntas (39); “si un autor redacta con fidelidad ese recuerdo individual, real y a un tiempo imaginario, la historia se vuelve hospitalaria” (39). Entre los objetos cubiertos de polvo, los escarabajos y las telarañas se queda el “componente inconfundible que los une” (ibíd.): la nostalgia.

La nostalgia le pide que vuelva a entrar. Le devuelve murmullos y fragancias, teclados, baratijas y efectos de la luz. Ve a su *yo* en ciernes moviéndose de puntillas entre los escombros. El tiempo y la distancia le han ayudado a despejar algunas de las innumerables confusiones de la juventud. Al mismo tiempo, el narrador deja que la memoria le guíe en una suerte de procesión por los pasillos y paredes de la casa, devolviéndole (como una vez hizo el río) lo máspreciado de

---

<sup>35</sup> A lo largo de la novela, Goyen repite —una y otra vez— la siguiente descripción de la casa: “the fallen splendid house” (9)

aquel paraíso. Más que unidades de la física, los objetos que le esperan (tal como los espacios donde habitan) son otros transmisores del afecto.

Según los patrones de la Musa —ya sea por nostalgia, añoranza o recuerdo—, el narrador recompone la casa de la memoria y da fe de su veracidad. Es así como los lectores pisamos el umbral con él y accedemos a todo lo que una vez temía y que ahora atesora. Los objetos — al igual que los ritos familiares, anécdotas y ansiedades— son cotidianos. Sin embargo, hacen de la casa lo que es. Cada uno se compone de partes individuales cuyo valor es el resultado de su combinación. Visto ahora en retrospectiva, todo parece mucho más grande y alto de lo que era antes. La pequeña casa adquiere así unas proporciones extraordinarias: “an old old monument in an agony of memory of us” (Goyen 9).

En el pasillo que separa el interior del exterior se halla la concha que Swimma trajo a casa<sup>36</sup>. En ella está escrita, con pintura, esta frase: “PLAYGROUND OF THE WORLD” (14). Solía ser utilizada como un simple tope para la puerta, pero a veces incluso Christy (el miembro más estoico de la familia) la cogía, susurraba en ella y la acercaba al oído de su sobrino: “Listen!”, le decía (15). Ahí dentro se escondían los rumores del mar.

Cerca de la concha está el barco que Christy construyó en una botella, otra evocación del océano. En la pared del pasillo cuelga un cuadro de una niña ciega con su lira, “bent over in some sorrowful, lyrical telling-out of a memory” (16). Cuando Boy se fijaba en esta imagen, oía una canción que parecía abarcar todo espacio y todo tiempo: “the song of the world that told of the splendor of itself, like an object created by all that happened in it ... it sang out, in a voice like Jessy’s ... of the first man and woman naked and yawning in a garden, their flesh speaking ... creating a language that would be the speech of all love in all the years—a simple sentence of

---

<sup>36</sup> “all she ever gave her mother” (14)

*touch and burst*” (ibíd., énfasis mío). En un lenguaje colectivo y un tanto atávico cantaba a Charity y al Edén, a los reyes y a la caída de los reyes, a las guerras y a los edictos, a la arquitectura y a las constelaciones. Cantaba en el interior de Boy para que él escuchara y quizá para que llenase sus alientos con un canto propio.

De una pared de una<sup>37</sup> cocina colgaba y sigue colgando un mapa amarillento del mundo. Envuelto en la gran presencia de su tío Christy, Boy se sentaba allí fijándose en el mapa: “‘The years! The years!’ Christy would *whisper*”. En una mota apenas perceptible de ese mapamundi se halla el pueblo de Charity: “Sometimes ... by looking a long time at the map and then closing your eyes, you could open them again and look out into Bailey’s Pasture and see there, radiant and throbbing, the lighted shape of the world” (18).

Una ventana enrejada enmarca a una madre que espera y cose, cose y espera. De vez en cuando, en las habitaciones superiores de su agonía, oye pasos que ya no pasan. Son pasos que pertenecen a aquellos a los que siempre esperará porque nunca volverán: “There was never nothin in your rooms, never nothin at all ... I’d lie there in my bed and want to die, and think—is this what parents have come to, a creepin at night through room and room ... after the ghosts of their children” (99). El llanto incesante de la madre Malley sirve para recordar que las ausencias también llenan nuestros lugares de afecto. Son símbolos de lo que una vez tuvimos y de lo que nunca más recuperaremos.

En un desván hay un baúl que contiene tanto dolor y tanto arruinado esplendor que fue necesario encerrarlo para acallar los lamentos que inspiraba. Dentro del baúl —“really your sepulchre” (124)— está toda la esencia de “beautiful boy, Folner” (114). Sus disfraces descansan allí en desuso junto a telarañas, un pájaro de papel arrugado, avisperos de papel maché y una

---

<sup>37</sup> Conviene recordar que en lugar de *una* casa, es un agrupamiento de casas lo que llama a nuestro narrador.

capucha desinflada del Ku Klux Klan: “a caved-in ghost” (125) o el recuerdo áspero de un padre cruel.

En un sótano, frascos polvorientos de conservas reposan junto al recuerdo de la abuela. Ella se sentaba allí con los ojos cerrados en busca de amores perdidos y momentos fugaces de libertad. Tocaba las cuentas de su rosario y, una por una, volvía a esas escenas de su pasado en las que se sentía plena y amada: “All I need to do is touch a bead--and although I cain’t feel joy now I can sure remember what it felt like to feel joy when I could feel it” (143).

La casa del recuerdo es todo esto y mucho más. Los símbolos se extienden y despiertan sensaciones cada vez más evocativas a medida que pasan los años. Cada símbolo —la concha marina, el barco embotellado, el mapa, el baúl, la ventana y las cuentas— representa interiores y exteriores, idas y vueltas. Como un eco o un bumerán, son objetos cuyas salidas implican sus reentradas e invocan el eterno retorno. Son reliquias, sobre todo, que cuentan en la voz del *yo* la historia de un gran nosotros.

Mientras el narrador la contempla, la casa de la memoria comienza a construirse de nuevo en su interior. Lejos de Charity, recuerda “the grouping of old trees ... the lay of the fields ... of animals there, and of objects lived with; of faces and names, all of love and belonging” (41). Tras tanto tiempo perdido en otros mundos, ¿se atreve a volver? ¿Habrà amor y pertenencia? ¿La puerta se abrirá? Una vez erguida, “Dare you go into the HOUSE?” (45, énfasis original). A la morada del aliento, entrará acompañado.

El hogar del recuerdo es una morada tejida por voces. Son voces que una vez habitaban en cuerpos que habitaban la casa. Siguen al narrador “en planos diferentes de sueños y recuerdos” (Bachelard 64), llenando de forma sucesiva todos los rincones que éste ocupa. Ahora son seres efímeros y espectrales, pero sus hondas declaraciones siguen siendo claramente suyas.

Estas voces son portadoras de recuerdos e invenciones. La abuela Ganchion confía sus secretos a un gusano; los dogmas de la iglesia cristiana lo ensombrecen todo; Berryben toca *études* de cartón que sólo suenan en su imaginación. Todo es hermoso y hay tanto que se pierde. Unidas en coro, las voces resuenan hasta alcanzar proporciones míticas en el arreglo del *yo*.

Más que yeso y vigas, la casa que recuerda se levanta sobre una base de aliento. Sus pasillos son cancioncillas y sus cuartos murmullos. Los techos hablan de rumores tan dulces como ásperos y las ventanas están pintadas con vahos que una vez sueltos se evaporan. Es una casa que alarga y arrastra sus palabras en ese estilo tan típico de los territorios más meridionales de nuestra residencia. Su melodía se mezcla con himnos, con *Negro Spirituals*, con cantos gitanos y arpegios imaginarios; se combina con el “uck uck” del bocio de la abuela, con el mugido grave de Roma, con los secretos de Christy, con las melodías hechiceras de Folner, con los pasos que vienen y los pasos que se van. Vuelven a la memoria a través del eco del pozo, ahora seco pero siempre tan sonoro: “‘come home, come ho-o-me’, the voices called. The doves moaned this and the owls hooted it, ‘come home, come ho-o-me’” (160). E iría a casa.

En algún futuro ya lejos de la casa, en un parque anónimo en otra parte del mundo (tal vez menos minúscula), se halla el que encuadra la historia común; esta figura es la que se acuerda de la casa, del “hogar”. Al invocar las voces del pasado una por una, permite que su memoria la guíe, a tientas, hacia la raíz.

En el marco de la historia, el ahora del narrador, éste acoge sus voces fantasmales. En lugar de ignorarlas, las atiende. El narrador se siente perdido y solo en aquel rincón anónimo del mundo; siente que no tiene ningún lugar en el que refugiarse; lo ha perdido todo. “Un-named by nameless agony and stripped of all my history” (3), piensa en suicidarse. Es justo entonces, en aquel momento tan desesperado, que aparecen otra vez. Justo cuando las necesita, ahí están.

Primero, sus rostros se deslizan por los “frescos” de su cerebro. Pero sus imágenes no bastan. Es lo que le dicen que importa más. Escuchándolos, el narrador musita: “We are the carriers of lives and legends—who knows the unseen frescoes on the private walls of the skull” (3).

Al comienzo del libro, Goyen deja una pista para ayudar a los lectores a entender lo que luego vendrá. Es una cita de Arthur Rimbaud: “Je est un autre”. Se trata de un sentimiento que se aplica no sólo al autor, sino también al narrador (otro *autre*): Yo soy un otro.

Las voces que resuenan más alto en la memoria del narrador son las que realmente se parecen a él. Al unir a estas voces en coro y aceptar un diálogo con sus reverberaciones, el narrador emprende su viaje de vuelta. Puede que sea la única forma de volver a entrar.

Es así como *The House of Breath* comienza a abrirse. El narrador se sienta contra una pared en el parque lluvioso de su presente y logra ver los rostros de “sus otros” deslizándose por los frescos de su mente. “The rain on some was beautiful —piensa— And then I heard the voices *again*” (4, énfasis mío). Lo que le llega es un desfile de frases trilladas. Son las frases que se repiten en su recuerdo. Sin embargo, lo que quiere que salga es algo más redondo, algo que hable de la plenitud del hogar con toda la plenitud de las figuras que lo llenaban. “I touch you and name you and claim you all” (5), dice. Quiere que le ayuden a contar la historia del hogar: un espacio compartido que respira dentro y fuera del diafragma del recuerdo.

Para hacer esto —para convocar las voces del pasado e invitarlas a tejer sus historias en la suya— el narrador hace que sus recuerdos vuelvan primero al pozo. El pozo era un hueco lúgubre en el jardín de su infancia, una profundidad que contenía más asombro que agua potable. Se imagina a sí mismo inclinándose sobre su borde y gritando en sus acuosas honduras. Pronuncia los nombres de los demás y espera que, uno a uno, salgan a la superficie para hablar. Cada voz se construye sobre el entramado de las otras. Repiten episodios variablemente

recordados y empiezan a formar un cuidadoso andamiaje del hogar. “What kin are we all to each other anyway” (122), alguna voz pregunta. El narrador parece haber descubierto la respuesta: “We live in others and they live in us” (76). Y sopla la memoria en la página para poderla preservar.

Cabe señalar que la prosa de Goyen está llena de lirismo y los hechos también parecen puntuados con cantos, cánticos y piezas instrumentales. Esta música se compone de la “ordinary speech [of] ordinary people” (Interview 193). Goyen dice que Ezra Pound y T.S. Eliot le mostraron cómo *cantar* la casa de su recuerdo y cómo “speak for my own place” (ibíd.) en una voz que fuera la de todos: “What I end up writing each time, you see, is a kind of opera. It’s a series of arias and the form is musical ... and it is lyrical” (197). Este lirismo, esta ópera de arias, no sonaría sin la presencia de un conjunto de voces. Tampoco sería posible sin sus “quiet spaces” (ibíd.), es decir, las cesuras, inhalaciones y exhalaciones que hacen de la música lo que es. Los alientos son el elemento que une las frases musicales y proporciona el espacio para que cada voz entre en el coro, para que cante la casa con toda la idiosincrasia que exige.

El propio narrador es “otro”. Es otro para sus “otros” y otro para el mismo Goyen. Cada una de estas figuras es indeleble por el impacto que tuvieron en él mientras vivieron a su lado, así como por la forma en que las lleva consigo desde el pasado hasta la posteridad. Sé por experiencia que ciertos recuerdos se refuerzan con la repetición, mientras que otros se desvanecen sigilosamente ante el paso del tiempo.

El narrador anónimo responde al apodo de “Boy”. “The little listener” (Goyen 169) escucha, recogiendo secretos e historias que más tarde (o sea, ahora) contará. Estas historias conciernen a Berryben, Folner y Christy, entre otros. Una y otra vez, la identidad del narrador se confunde. Esta confusión alcanza su cumbre vertiginosa en el caso de Berryben. Más que un yo

distinto, Berryben parece ser el doble de Boy. Si no fuera por un par de fragmentos en los que ambos aparecen uno al lado del otro, sería imposible distinguirlos. De hecho, hasta Goyen, años después, confundiría la identidad de su narrador con la de Berryben: “In the novel *The House of Breath*, Boy Ganchion secretly plays a ‘cardboard piano’ ... I actually did this as a boy” (Interview 172). Pero en la novela, el que toca dicho piano es Berryben: “Berryben wanted to play that old piano so, but [his father] would fuss and fume and rant so when he caught him at it that finally the little thing made a keyboard out of a cardboard and hid out in the woodshed playin cardboard music that nobody could hear” (Goyen 86). Como ya hemos mencionado, lo mismo ocurrió en la vida de Goyen. Su padre se negó a que estudiara música porque ésta era para las niñas. Así que su madre le regaló un piano de cartón y fue en él donde Goyen tocó. Las suyas fueron, pues, artes silenciosas y así serían las artes silenciosas de Boy y Berryben. Estos primos son seres inquisitivos y quietos que comparten una casa (o dos) y los amores desconcertantes de una incipiente sexualidad. Los dos sueñan con espacios desconocidos y ansían marcharse. Los dos se marchan.

El retrato de Berryben se pinta con los recuerdos del fantasma de su hermanita Jessy, los llantos de su mamá (la tía Malley) y su “propia” voz. En el recuerdo de Jessy<sup>38</sup> es donde más se parece al narrador. Berryben tuvo que irse, dice, para salvarse a sí mismo y para salvarlos a todos: “He’s trying to dive down for something to bring up for us all to see and to save us by” (92); “He’ll redeem us all in the end” (94). Malley, por su parte, cose y añora, añora y cose. Los años pasan y ella se queda ciega detrás de una ventana que parece definirla, esperando a todos y a nadie y murmurando por toda la casa vacía: “Come on home, it’s not too late, even after all these years. The light’s on” (100). Cuando Berryben habla, califica su marcha en términos muy

---

<sup>38</sup> Jessy es la niña santa que murió antes de que florecieran sus rosas y cuya voz, al decir del narrador, equivale a la que canta la citada “song of the world” (16)



parecidos a los que utiliza el narrador. En busca de algo más magnífico que la melancolía y soledad de Charity, se va para poder volver: “I really left so I could come back again” (101). Al igual que el narrador, Berryben se pierde en el camino pero tal vez no por completo: “Oh it is a crooked path I follow, Mama, but a straight wisdom comes from it once in a while ... I will build my life on that wisdom [and] give it all back to you and those who follow you, to mend all that is ruined and broken” (108). Berryben promete volver, pero el narrador, a ratos omnisciente, desmiente sus palabras como si estuviesen vacías. ¿Boy tendrá más suerte que su doble?

A mi entender, somos seres compuestos. A medida que envejecemos, vamos sustituyendo las versiones anteriores de nosotros mismos en favor de otras nuevas. Es como una serie de pequeñas muertes y reencarnaciones en las que —en palabras del poeta Luis Rosales— uno empieza a “borrarse de sí mismo, borrarse dentro de sí mismo y sentir que se nos van desvaneciendo ... aquellas cosas que nos hacen el alma, aquellos seres que hemos amado un día y a los cuales debemos lo que somos” (“A imitación de prólogo” 138).

Las otras voces más fuertes que resuenan en la del narrador son las de Folner y Christy, los tíos de Boy y de Berryben. Por mucho que lo nieguen, también son parientes entre sí. Caras opuestas de una misma moneda, son por turnos seres apagados y relucientes. Boy se acuerda de ellos con una claridad poco habitual en el ámbito de la memoria, tal vez por las sensaciones que despertaban en él. Les debe lo que es, puesto que ha asumido la fuerza estoica de Christy y las inclinaciones artísticas de Folner. Los teme y los admira. Fueron ellos los que más lo impactaron de niño y lo convencieron —en el momento oportuno— de marcharse. Cuando se fue, se los llevó con él; llevó consigo su habla y su silencio, sus brillos y sus sombras. Al acompañarlo en los momentos más difíciles de su vida, esas mismas voces que lo alejaron parecen mostrarle el camino de retorno.

El fantasma de Folner visita a Boy dondequiera que se encuentre. En el lejano lugar que ahora lo enmarca, rodeado de recuerdos, Boy abraza a su difunto tío: “I embrace him now against this wall in the rain” (113). La voz que ahora suena es tan fuerte y orgullosa como lo era Folner cuando vivía: “Make it gay, Boy, make it bright, Boy!” (115). Boy le devuelve un grito a través del vacío. Quisiera volver a conversar con el tío Folner — “our Follie” (124)— pero sólo le queda el eco del recuerdo.

Ahora que lo entiende mejor, la autenticidad de Folner no inspira miedo al narrador; éste ya no es el niño tímido de la casa. El tiempo transcurrido y los años de viaje por el mundo han hecho que el narrador vea a su tío como era en realidad. Sería preciso decir que la memoria no siempre distorsiona. Al igual que en el espacio, la distancia en el tiempo a veces nos ayuda a llenar los fragmentos que no sabíamos apreciar de cerca. Como tal, evocarlo proporciona al narrador un agradable recordatorio de quién es y de dónde proviene.

Ahora comprende que Folner era el mejor de todos. Le enseñó a su sobrino lo que significaba ser auténtico. Le enseñó que ni el hogar ni la familia nos abrazan siempre como deberían, que a menudo nos alejan. Folner nunca negó quién o cómo era. Situado como estaba en una pequeña ciudad de Texas a comienzos del siglo XX, su exuberancia era temida por los vecinos y le odiaban por ello. Todo está torcido y retrasado en Charity, le dijo a su sobrino, sobre todo la gente. Debido a lo mucho que sufren, hacen sufrir a los demás: “They don’t want anybody to be anything they can’t understand and give a name to ... they were all really afraid of me—and most of them ... really envied me” (133). En la víspera de su fuga Folner llevó a Boy al circo ambulante, su plataforma de lanzamiento. Allí compró para el chico un pájaro de papel en un palo (vuelo atado) y le dijo que el mundo era como las carpas del circo: “stall by stall and dazzling Fairies Well, and lights and tights, whirling and gleaming and screaming and twisting

on a sawdust floor” (131). Para llegar a ser quien tenía que ser, quien realmente era, Folner le dijo al chico que le sería imprescindible salir de ese pueblito de mentes estrechas. Le imploró que se fuera de la casa para construirla de nuevo: “Tell it—for me. Someone has to tell it” (135). *Cuenta lo vivido en un lenguaje que sea nuestro lenguaje, por y para nosotros.*

Los recuerdos que conserva de Christy son más confusos, tal y como era Christy en vida: huraño y poco transparente y, por tanto, aterrador. Conviene recordar aquí lo que decía Folner: la gente teme lo que no entiende. Lo que hoy aflora cuando Boy pronuncia el nombre de Christy son las mismas sensaciones de aturdimiento y asombro de siempre. Tal vez no pudo verlo bien porque nunca había sido capaz de alejarse de él por completo. El narrador se asemeja tanto a su tío que parece haber crecido en una versión alternativa de él, hecha a su imagen. ¿Previó esto de niño cuando los dos pasaban largas horas en la cocina, perdiéndose en el mapa? ¿Es por eso que solía tumbarse en la huella de su tío en la arena o maravillarse de su perfección a través de la ventana, “wondering what he was” (153)? ¿Es por eso que nunca pudo entenderlo del todo, porque estaba demasiado cerca? ¿Porque eran en realidad uno, hechos del mismo barro y de la misma masa narrativa?

Christy era realmente hermoso, casi etéreo. En la luz correcta, la suya parecía a la “eternal shape of man” (154). Boy observaba (y sigue observando) cómo su tío se sentaba a tallar barquitos, tocar la guitarra o pasar largas horas contemplando el mapa. A Christy le gustaba cazar porque esto le permitía guardar silencio. Se regodeaba en este dulce silencio hasta que *¡pum!* lo hacía añicos. Christy era pasión, sólo parcialmente contenida.

Lo poco que decía era susurrado. Su imagen era “girdled by a wreath of small dead birds, an axe-wound’s scar secret on my thigh ... an echo of frenchharp music and of clashing beaks” (146). Así era la disonancia de Christy: rara y melancólica, como si viniera de otros

espacios y otros tiempos y no de una voz sino de los recuerdos de una voz (la del disco rayado que se detiene siempre en la misma nota para poder volver a otra o tal vez a sus principios).

Christy depositó sus secretos en Boy porque de alguna manera sabía que Boy formaba parte de todos y que ellos formaban parte de él: “He belongs to everything that ever was and is”, (167) dijo la voz de Christy. Al igual que Folner, Christy le imploró al *pequeño oyente* que escuchara (“Listen!”) y le reveló su verdad. “For what I’ll put into him he cain’t forget or wish away, it is the truth of the world, and of walls, and of men; and he must endure it and take it into hisself willingly and keep it in the world, proclaim it” (ibíd.). El narrador parece entender ahora que el silencio de Christy lo decía todo: “It was what he didn’t say that said what he said (I think I know now what he didn’t say)” (147). ¿Era Christy el que nombró todo? ¿Era esto lo que dejó a su primo: “a simple sentence of touch and burst” (17)?

A su enigmática manera, Christy preparó a Boy para alzar el vuelo. Lo lanzó bajo un yugo de “loves, of words, his long sentence of birds, bloody and broken and speechless” (174). Le gritó: “fly up and away ... be bird, be word” (160). Y así —marcado por las cicatrices de la infancia y lastrado por símbolos que aún no comprendía— Boy comenzó a correr: “There is the river, over I must—across I’ll go” (176). *O Boy. Oh río.*

Incluso cuando Boy se hace hombre y abandona la casa, continúa tras las huellas de Christy. En la cubierta de un buque naval, la voz del narrador se mezcla de nuevo con la de su Christy: “I hear Christy’s voice speaking into mine and telling ... of his life that became mine (*now I see it*), of the roads he followed away, and of the ways back home” (34, énfasis mío).

Años después de publicar *The House of Breath*, Goyen reveló que el bosquejo del libro le había venido de golpe en una escena casi idéntica:

Suddenly ... out on a deck in the cold ... I thought that the simplest thing that I know is what I belong to and where I came from and I just called out to my family as I stood there that night, and ... I saw this breath come from me and I thought—in that breath, in that call, is *their* existence, is their reality ... I must shape that and I must write about them—  
*The House of Breath*. (Interview 176, énfasis original)

Estas escenas se pliegan y se despliegan entre sí; son el eje en torno al cual gira toda la historia. Las aguas se han vuelto plácidas y el marinero se deja perder en su estela. Allí ve a Christy y a los demás y todas sus historias comienzan a confluír en la agitada superficie de su memoria. Se pregunta a sí mismo: “Who were we and where had we ever come from, what had made us what we were? Charity and the house and all the people in it had been blown away, it seemed, by my breath” (36). Las correlaciones son bastante claras cuando se expresan con las mismas palabras<sup>39</sup>, en un lenguaje compartido. Ahora sólo le falta contarlo.

La travesía de “Boy” es el viaje del héroe. Cuando se va, lleva dentro el canto del hogar. Zarpa para alcanzar una distancia y una perspectiva que le permitan descifrar las palabras que cada uno le regaló y comprender lo que ha dejado atrás. Sólo entonces podrá volver a construirlo todo. Goyen dijo que quería que su historia tuviera un “epic sense” (Interview 194). A mi modo de ver, lo consigue con creces. Pero quizá la mejor manera de describir *The House of Breath* sea como un cruce entre una elegía y una epopeya. Su tono reflexivo y su tenor fúnebre son

---

<sup>39</sup> Tómese nota de la correspondencia:

En la entrevista, Goyen dice: “out on a deck in the cold ... I just called out to my family ... I saw this breath come from me and I thought—in that breath, in that call, is *their* existence, is their reality ... I must shape that and I must write about them” (176)

Mientras tanto, en la novela, el narrador se expresa con palabras gemelas: “Day after day, night after night a ship plowed and plunged through the water ... now I hear Christy’s voice speaking into mine and telling ... of his life that became mine” (34); “Charity and the house and all the people in it had been blown away, it seemed, by my breath” (36)

claramente elegíacos. El viajero se siente solo<sup>40</sup>; sufre, yerra y pierde. Pero también es —por razones que ya hemos expuesto y por las que desarrollaremos más adelante— bastante épica, tanto en su alcance<sup>41</sup> como en su arreglo<sup>42</sup>.

En *The Hero with a Thousand Faces*, Joseph Campbell esboza bien el periplo del héroe. Los ritos incluyen “separation–initiation–return ... A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man (30)<sup>43</sup>. Desde una mota apenas visible en el mapa del mundo —su centro, su afecto—, nuestro héroe emprende su periplo; aprende lo que ha de aprender y luego, a la hora de volver (aunque sea a través de este cuento), será capaz de otorgar favores a sus “otros”.

En el momento de proclamar su historia, o su verdad, Boy se ha distanciado de Charity todo lo que ha podido. Aunque nunca de forma perfecta, ahora se ve a sí mismo y a los demás con mayor claridad. Así en su presente —en esta hora adecuada<sup>44</sup>— comienza a reconstruir su casa según los patrones de Christy: “Gather the broken pieces, connect them ... make like a map a world where all things are linked together and murmur through each other like a line of

---

<sup>40</sup> “y te has sentido solo,/ humanamente solo,/ definitivamente solo” (*La casa encendida* 144), en palabras de Luis Rosales

<sup>41</sup> Acuérdesse de lo siguiente: en la pared de una casa compartida en el pueblo aislado de su infancia, hay un cuadro de una muchacha con lira que entona una larga y triste canción del mundo; y el río que pasa por Bailey's Pasture contiene “the whole seed of creation ... all the speech and all the life of men in a world of worlds” (32).

<sup>42</sup> Es decir, se compone de múltiples voces como una suerte de heteroglosia.

<sup>43</sup> El laberinto, según Campbell, “is thoroughly known; we have only to follow the thread of the hero-path. And where we had thought to find an abomination, we shall find a god; where we had thought to slay another, we shall slay ourselves; where we had thought to *travel outward*, we shall come to the *center* of our own existence; where we had thought to be alone, we shall be with the world” (25).

<sup>44</sup> En este punto conviene recordar una cita anterior: “If you be any other, then you have returned for all their sakes, come to rummage and explore, in *your hour*, and find a meaning and a language and a name” (43, énfasis mío).

whispering people” (Goyen 181). Ha convocado todas sus voces y ha encontrado las palabras adecuadas para ensamblarlas. Ahora acompaña a sus musas y sirenas en una canción que las devuelve a la casa. Ésta es “the song of the world that told of the splendor of itself, like an object created by all that happened in it” (16).

El tiempo pasa. Desdibuja las líneas y fractura el espacio. El narrador sabe lo que debe hacer y no se desanima. Recoge todos los trozos que puede retener y los utiliza para recrear en el lenguaje lo que abandonó en el ámbito físico; el resultado —*The House of Breath*— es todo lo múltiple y especulativo que la memoria misma.

El narrador vuelve a casa porque, desde el principio de los tiempos, su retorno estaba escrito. Reconstruye este espacio de soledad y asombro con historias contenidas e historias contadas; nombra el hogar, lo reclama y tras un largo viaje en autobús se encuentra subiendo el camino a casa. Cruza el río. Anticipa la decadencia. Llega al umbral: “I ... looked up and there it was ... waiting for me”<sup>45</sup> (181). Al igual que antes, cuando el autor se encontraba en la cubierta del buque y juró escribirla, su narrador considera la fragilidad de su antigua morada: “Through the mist that lay between us it seemed that the house was built of the most fragile web of breath and I had blown it — and that with my breath I could blow it all away” (181).

Mientras tenemos acceso a ella, la memoria es así. Es una construcción múltiple y una espléndida caída, un gesto simultáneo de aferrarse y dejarse llevar; lo que sale al contarla es una “mem’ry house” en un “storybook town”. Ha de ser, por así decirlo, una auténtica *house of breath*.

---

<sup>45</sup> Nótese aquí la concordancia entre las páginas finales de *La casa de cartón* y las de *The House of Breath*. En la primera novela, la voz narrativa dice: “Ahí están, sin horrores de pesadilla, el chaleco y la silla, humanos, familiares, espontáneos, francos, en casa” (Adán *Casa* 96). En la segunda, la de Goyen parece hacerse eco de la de Adán: “I was in the road going to the house and looked up and there it was, on that little rising piece of land, waiting for me” (181). En cierto modo, los dos han logrado reconstruir las “casas” de sus recuerdos. En las páginas de sus memorias, vuelven a entrar.

*Te hablo del mundo, del tiempo en este mundo.  
De días que ardieron como finas monedas  
(rostros nítidos, con luz, con luz furiosa y viva,  
vestidos que cubrieron amados cuerpos, que nos cubrieron,  
semanas olorosas a toronjil)  
te hablo de entonces.  
—Héctor Rojas Herazo*

*Porque es terrible comenzar nombrándote  
desde el principio ciego de las cosas  
con colores con letras y con aire  
—Blanca Varela*

*No recuerdo tus ojos,  
pero sí lo que vieron  
—Luis Hernández*

### Cantando al vacío

La historia se desarrolla en un carro familiar en una carretera interminable del camino a casa. Comienza con un choque que genera una ausencia y a partir de este choque, de esta ausencia, mis recuerdos alcanzan el vuelo.

En dicho principio, aún no había cumplido los cinco años. Por lo tanto, todo lo que precede a la gran explosión es incipiente o embrionario: un andamiaje del hogar. Sé que los cimientos existen porque mis pies no se hundieron en la tierra virgen. Sé que existen aunque no pueda verlos. No puedo verlos, pero sí puedo sentirlos.

Han pasado décadas, pero todavía siento los abrazos redondos del hombre al que llamaba papá. Los que recuerdo hoy con mayor intensidad son los que anunciaban sus idas y sus dulces vueltas. Estos primeros me envolvían por las mañanas, tan temprano, cuando mi padre se preparaba para salir a trabajar. Los tres bajábamos al garaje. Besaba a mi mamá, me cogía en brazos y me mandaba: “¡aprieta!” Y así lo apretaba con todas mis diminutas fuerzas mientras él me besaba en la parte superior de la cabeza. Las sensaciones son propias, pero los detalles son



prestados. Recuerdo la firmeza de sus abrazos y que el garaje para mí era a la vez un lugar de partida y un lugar de amor.

Un recuerdo naciente al que me aferro (¿acaso fue una anécdota?) está relacionado con un abrazo *hola*. En una noche fría y húmeda (apuesto que era otoño) yo, descontenta por alguno de aquellos motivos intransferibles de la infancia, rehusé abrazar a mi papá cuando éste regresó del trabajo. Según cuenta (o la memoria o el relato repetido), me amenazó con hacerme dormir en el porche si no le daba aquel abrazo al que tanto se había acostumbrado. No obstante, me quedé allí de pie, crucé los brazos con determinación y negué con la cabeza (aunque lo “quería con toda [mi] cara” [Adán *Casa* 52]).

Por las noches se sentaba junto a mi cama, guitarra en mano, cantando versiones propias (y ridículas) de cancioncillas populares. Pienso que mis favoritas eran “Puff the Magic Dragon” y “Edelweiss”, porque hasta hoy las tarareo sin pensar. Al evocar sus canciones, los detalles aleatorios y borrosos que una vez las acompañaban empiezan a surgir en mi periferia (o tal vez en los frescos de mi cerebro): sus dedos en los trastes, el dosel de color azul claro, una imperfección en la madera, el camisón de seda al que me aferraba cada noche como una manta, el rumor de aquel susurro que me daba las buenas noches. El retrato está mal compuesto, pero aun así<sup>46</sup> me envuelve de ternura.

Cuando pienso en aquella primera casa, siento —o recuerdo haber visto en *home videos*<sup>47</sup>— la presencia del papá al lado de la mamá y el timbre de una risa que, incluso filtrada por tres décadas de olvido, sigue siendo extraordinaria.

---

<sup>46</sup> Años después, recuerdo (ahora sí) lo atónita que me quedé cuando escuché por primera vez la letra completa de “Puff the Magic Dragon”. Se trata de una amistad que termina porque tiene que terminar. El niño crece y deja al dragón, su mejor amigo, en el paraíso compartido de su breve infancia. Pero Puff no puede irse porque él pertenece a aquel mundo. Así se hunde en su tristeza, a solas, en un país de fantasía.

<sup>47</sup> Ya no tenemos acceso a estos vídeos. Ahora son sólo recuerdos. Ya no puedo acceder a su voz por un acto de crueldad sin sentido.

No recuerdo las Navidades, pero sí la luz y la ilusión, los juegos de pistas que teníamos que hacer para encontrar nuestros regalos, las quejas incesantes de mi hermana, las bromas de mi papá, la grandeza de aquel *camcorder* que escondía su sonrisita y hablaba en su voz. Al acordarme de aquellas primeras Navidades, lo hago inmersa en la imprecisión de su memoria y en la cariñosa melancolía de haberlas vivido y de tener que echarlas de menos para siempre. Cuando años después veía una y otra vez las cintas de mi padre, me invadían sentimientos de asombro y nostalgia de un hogar que nunca pude conocer del todo pero que siempre, en toda su incomprensible belleza, formaría parte de lo que soy. “Uncertainty in meaning —dijo Brian Friel— is incipient poetry” (37). No dudo de que ese hogar es más bello para mí ahora que sólo puede manifestarse pasado por el filtro caleidoscópico de la memoria. Y quizá sea más hermoso aún por el velo de misterio que lo acompaña, elevándolo a un plano casi etéreo. Es de este modo que esta primera casa de mi recuerdo, diciéndose de nuevo en cada etapa de mi vida, se hace sobre todo de versos (y cesuras) incipientes.

Con una claridad cruel, me acuerdo de aquella noche que cambió nuestras vidas para siempre y alrededor de la cual mis recuerdos comenzaron a tomar forma. Me desperté en una silla de ruedas rumbo a la sala de rayos X, sin poder definir los dolores agudos y entumecidos que recorrían mi cuerpo. Recuerdo una luz fluorescente y un olor estéril y un tanto floral, el tacto del adhesivo en mi piel y una sensación de vacío y de temor. Recuerdo haber llegado a la habitación que sostenía a mi madre en su frío abrazo. Recuerdo los rizos en la nuca, la forma en que giró la cabeza y cómo su voz sonaba extraña y entrecortada. Esta voz —como un montón de grava rodando por una colina— me dijo lo que yo sabía en el fondo, pero que no podía (y tal vez nunca podré) comprender. Eran las dos palabras “that would mean our aloneness in the world” (*Goyen House* 37): “He’s gone”, dijeron las palabras que salieron de la boca de mi madre con

una voz que me sonaba tan ajena a la suya. A pesar de mis pocos años y de la calidad borrosa de este recuerdo, sé que lo entendí. Sé que sabía, de alguna manera, que ese momento iba a ser el que lo cambiaría todo: el eje de mis recuerdos.

Y así sucedió que en una habitación de hospital, en algún punto fatídico de la carretera entre Mesa, Arizona, y Bothell, Washington<sup>48</sup>, sonó la “primera nota” de la que pende mi vida (Adán *Casa* 33). Es una simple frase de “touch and burst” (Goyen *House* 17) que —en la voz recién temblorosa de mi madre— vendría a expresar nuestra soledad en el mundo.

Sea lo que sea que haya venido antes, sea lo que sea que venga después, este es el comienzo. Esta es la primera nota. Estos son los cimientos que no puedo ver del todo, pero que puedo, con toda mi alma, sentir.

En la estela del estrellón se abrió una brecha creciente, una carencia de afecto sólido o fácil de nombrar. Las paredes de la casa seguían en pie pero ya no me sostenían. La ausencia, sin embargo, se aferraba; nacida de las palabras que decían *se ha ido*, se multiplicaría. Me llevaría a un viaje de toda la vida (ya lo sé) en busca de una soledad idónea, una soledad que me ayudara a comprender todas las soledades imperfectas que la precedieron y que, de camino, me mostrara lo sorprendentemente tierno que puede ser su cultivo.

En ese momento, la casa se convirtió (casi de golpe) en una especie de eje o giro que se iba ensanchando. Nos movemos alrededor de él en círculos cada vez más amplios. Sin lazos palpables nos ata a su centro, y su centro es el hogar o su concepto: un espacio multidimensional, tal vez una geometría de ecos, que continuará su agarre sobre nosotros mucho después de que dejemos las abigarradas estructuras de las que —en la memoria— se compone.

---

<sup>48</sup> Estos son mis escenarios, mis trampolines, mis espacios de complicado efecto.

No recuerdo el acto de volver a esa primera casa, a ese lugar que alguna vez contó con los ingredientes del paraíso, pero recuerdo bien la sensación de que faltaba algo fundamental: la presencia pasmosa de mi padre. Éramos cinco cuando nos fuimos y al volver, sólo cuatro (aunque nunca seríamos los mismos de antes).

Los días pasaron como pasan los días, hacia adelante, y sin embargo parecía que en lugar de crecer nos hacíamos cada vez más pequeños. Nuestros pasos eran más ligeros y menos frecuentes a medida que nuestra vida allí se hacía más escasa. Esto es lo poco que recuerdo: el tiempo se desarrolló en una secuencia de salidas. Después de que mi padre partiera, mi hermana mayor se mudó a Hawái, mi hermano quedó escondido detrás de una máscara y mi madre se hundió en su dolor.

Por lo que recuerdo de mi hermana, su presencia allí era poco más que una nube de laca Aquanet, un rastro de sombra de ojos azul y una retahíla de rabinetas que sonaban desde la base de la escalera. Aunque mayor, era muy poco hermana. En mi recuerdo permanece frente al espejo, mirándose pero rara vez dejándose ver. ¿Ganaba allí la presencia de la que carecía en otros lugares? ¿Se pintó tanto para esconderse? Qué sé yo. Lo que sí puedo decir es que la palabra “hermana” ha sido siempre un espejismo para mí: algo peculiar e incompleto, una confusión de letras que, en lugar de transmitir un significado, hacen eco de un vacío. Poco después se marchó.

Lo que le quedaba de vida sería similar. Se acicaló, gritó y se dolió durante toda su breve duración. Su vida no sería más que una serie de experiencias infelices o una larga y lenta agonía encubierta por un exceso de maquillaje y una sonrisa falsa de oreja a oreja.

Es verdad: la veo mal. No la entiendo. Así es la memoria, pero tengo para mí que hasta el menos conocido de los seres queridos puede ayudar a formarnos. Creo que a veces la falta de

comprensión es lo que deja la impresión más profunda. Como Martín Adán, yo “siento ahora el deseo de tener delante” a mi hermana y de poderle hacer “las tremendas preguntas cuyas respuestas” me revelarían la humanidad o inhumanidad que llevaba dentro (Adán *Casa* 60). Me gustaría conversar con ella, pero sé que no puedo sino en las sombras de su recuerdo. La invoco, pero no me contesta. En *The House of Breath* la voz narrativa intenta recordar a Sue Emma Starnes pero su imagen no se manifiesta: “no voice calling this name can ever call back Sue Emma to that fallen splendid house, and it grows dark” (15). Estas son figuras que están hechas más de olvido que de memoria. En las tinieblas, sus gritos se acallan y lo poco que nos queda al perderlas —lo poco que queda de lo grandes que eran o de sus tristes y truncadas vidas— se reduce a esto: un deambular por la noche tras sus fantasmas, tras los fantasmas vagos de los que hemos amado.

De vuelta a la casa, recuerdo a mi hermano mayor en vaivenes o destellos. Recuerdo su brillante pelo castaño recogido en una coleta, cómo olía a nuestro padre, sus camisas de franela a cuadros y sus zapatillas Converse (estilo Kurt Cobain). Recuerdo la forma en que invertía sus párpados para asustarme o cómo me hacía cosquillas hasta apenas poder respirar. Recuerdo el cartel en su puerta que decía “NO ENTRY” y que yo era la única excepción. Fue él quien me quitó la venda que cubría mi pequeña espalda. Prometió contar hasta tres, pero contó “uno” y luego “dos” y luego ¡Ras! Fue mi grito lo que señaló el “tres”. *El dolor desaparecerá*, me digo que me dijo, *pero la cicatriz ha de permanecer*.

Nuestro padre era un gran bromista y mi hermano se encargó de mantener vivo ese legado. Nos hacía “tortura china” y bromas, salía de repente de los rincones oscuros y se reía con picardía cuando el susto nos levantaba del suelo.

A pesar de que la llave de la luz estaba al pie de la escalera y aunque me daba miedo la oscuridad, solía bajar a tientas hasta su habitación y luego golpear la puerta usando nuestra clave secreta para entrar. Aquel rinconcito suyo olía siempre a incienso y *teen spirit*. ¿Hablamos? Lo dudo. ¿De qué habla un chico de diecisiete años con su hermana de seis? Recuerdo que yo hojeaba sus discos de vinilo, extrañada por ciertas portadas y tapándome las orejas debido al creciente volumen. Casi puedo verme allí entre sus *souvenirs* de Coca-Cola y sus prendas curiosamente ordenadas. Me ponía sus gorras (con la visera hacia atrás) y casi oía su risa por encima del estruendo de los bajos, pero su voz —como la de papá— no entra en mis recuerdos.

Él también estaba a punto de abandonar nuestra casa. Lo que más claro me queda de aquellos últimos años es su música *grunge*, la cual aniquilaba cualquier otro sonido, y su rostro enmascarado. Tendría unos dieciséis años cuando empezó a llevar máscaras de Halloween en momentos y lugares aleatorios.

Poco a poco los antifaces empezaron a confundirse con las facciones de su cara. Desayunaba disfrazado de un anciano tenebroso con ojos abultados y un largo grito; me acompañaba a la parada del bus escolar con aspecto de Freddy Krueger. Lo que empezó en plan de broma pareció convertirse en algo psicológico. ¿Era su forma de optar por la ficción sobre la realidad? ¿Se cansó de ver en el espejo la sombra del papá?

Sigue vivo, mi hermano de nueve vidas y muchas máscaras<sup>49</sup>. Sigo sin entenderlo y sigo queriéndolo con todo mi ser.

Mi madre, por su parte, se hundió en el inconcebible dolor de haber perdido al que era y sería siempre el amor de su vida. Llevaba casi veinte años con mi padre cuando éste se le escapó

---

<sup>49</sup> Sigue siendo, a lo Martín Adán, una figura hecha de carne y cuentos. Jorge Aguilar Mora, biógrafo de Adán, lo describió como “un hombre de muchas máscaras” (24). Mientras ensarto a mi hermano en ficciones propias, buscando algo verdadero en “las entrañas de la realidad” (24), lo enmascaro más aún.

de las manos. No todos los momentos fueron perfectos, me diría más tarde, pero la totalidad de su vivencia común sólo podía resumirse con la palabra “plenitud”.

Su luto era amortiguado, velado, discreto. Debió de sentir que la mínima grieta podría derribarla y —además— habría sabido la necesidad de mantenerse fuerte por sus hijos, especialmente la pequeña. Mirando hacia atrás, su coraje (a lo largo de la vida, pero sobre todo a raíz del accidente) me deja pasmada. Y sin embargo, en aquel entonces, me inquietaba la forma en que se presentaba su valentía. Ella era la persona que yo mejor conocía (casi de memoria) y tenía la impresión de que se estaba convirtiendo en otro misterio cruel. Estaba tan cerca y tan lejos a la vez. Me dolía porque no la entendía.

Dormía en su cama, en la huella dejada por mi padre y —apretando fuerte— la abrazaba. Cuando me hablaba, su voz me sonaba a leguas. Por el contrario, recuerdo el temblor ensordecedor de su barbilla (el temblor que anuncia la lágrima). Ella forzaba una sonrisa para disimular<sup>50</sup> y fingía pensar en algo que se le había olvidado hacer en otra parte de la casa (esa casa que poco a poco se iba desmoronando bajo el peso de nuestra *saudade*). Yo esperaba que ella volviera para quedarme un rato con su dulzura. Me contaba sueños y recuerdos y me dejaba dormir envuelta en sus brazos. Años más tarde me daría cuenta de que (sin importar dónde viviéramos) era y sería siempre allí —en los brazos de mi madre, en su voz y en su silencio— donde más me sentía *en casa*.

Hoy entiendo lo fuerte que era y aún es. Qué horror es amar y perder de una manera tan completa. Y qué esfuerzo debió suponer para ella vestirse por la mañana y vestir a su hija pequeña sin bajar luego al garaje a recibir ese beso al que tanto se había acostumbrado.

---

<sup>50</sup> Incluso hoy, mientras escribo este texto, mi madre sigue intentando ocultar su tristeza cuando llegue. Hubo un tiempo en que, pese a los cinco mil kilómetros que nos separaban y a la familiar estática de una precaria conexión, aún podía oír cómo le vibraba la barbilla. Esta, desde mi punto de vista, es la música más triste del mundo. ¡Anota esto, Guy Maddin!

Una de las bromas favoritas de mi padre era esconderse bajo la cama mientras mi madre se alistaba para dormir. Tardara lo que tardara, él se quedaba allí al acecho. En cuanto ella se sentaba en el borde de la cama para quitarse las pantuflas, él extendía la mano para agarrarle el tobillo. Y entonces, de esa boca tan delicada salía un grito repentino y agudo: uno de los sonidos más espeluznantes de mi infancia. Qué horror tan abyecto debe haber sido el sentarse cada noche en el borde de la misma cama, consciente de que ya no habría ninguna mano que le agarrara.

La más sencilla de las tareas cotidianas, una vez compartida, debe adquirir una calidad insoportable. Qué difícil sería ponerse los zapatos, peinar a la niña, hornear las mismas galletas, plantar arbustos de arándanos en el patio trasero, respirar, caminar y volver a la escuela por primera vez desde la graduación del instituto. Qué aterrador debe ser tratar de volver a amar sabiendo bien lo mucho que está en juego. Mi madre volvió a estudiar, volvió a trabajar y, con el tiempo, se volvió a casar<sup>51</sup>.

Ahora lo comprendo mejor que antes, pero en aquel entonces todo me parecía poco más que una cadena dolorosa de despedidas: el abandono prematuro de un hogar de veras espléndido mucho antes de que la casa se derrumbara por causas naturales.

Dentro de aquella casa que se iba vaciando de forma paulatina, también había destellos de alegría y de risas. La de mi mamá, como el temblor de su mentón, era contagiosa. Pero cuando dejo que la memoria me devuelva a ese espacio de afecto, lo que siento no es ligereza ni plenitud sino negación (como las imágenes fotográficas que se componen —casi por completo— de su espacio negativo). Había entonces menos fotos debido a que mi padre, siempre equipado con su Pentax, era el fotógrafo en residencia. En los años posteriores a su muerte, nuestros álbumes siguieron en blanco. Por un lado me pregunto: ¿qué habríamos querido conservar de

---

<sup>51</sup> ¿Por el amor? ¿Por la esperanza de amor? ¿O porque era lo único que conocía?



aquella época? Pero mirando hacia atrás, esforzándome por ver, lamento la falta de recuerdos. Un retrato es necesariamente incompleto, pero vale más que nada.

El fenómeno de negación me privó incluso del embrujo que tanto ansiaba. Sabía que si nuestro padre retomaba sus antiguas costumbres de pasar a hurtadillas por la casa, sería sin duda un fantasma encantador. Pero por mucho que lo buscara, no aparecía. Me hubiera gustado que fuera como lo era Ramón para Adán, recitando las mismas rimas que antes de camino al colegio, pero ya no me acompañaba a ninguna parte. Ya no estaba allí para ayudarme a cubrir sus rosales contra el frío del invierno (yo lo haría en su lugar hasta que nos mudáramos, aferrándome a algo que ya no podía ver). Nunca tomó la forma de un poste de luz en nuestra calle para saludarme a la hora de dormir con un guiño y una inclinación de su gorra.

En lugar de bendecirnos con el ocasional embrujo, nos dejó un vacío. En lugar de recorrer los pasillos esperando un susto de nuestro espectro predilecto, nos arrastramos tristes y sin miedo por los pasillos. Al mirar por debajo de la cama no había nadie.

Me parece que las noches se volvían más oscuras mientras reinaba un silencio inquietante. Si dormía en mi propia habitación, mi madre daba cuerda a la caja de música. Al soltarla, la bailarina empezaba a girar al hipnótico ritmo de una de las melodías que antes cantaba mi papá.

Cuando tenía dos años y estaba enferma de neumonía, mi padre trajo a casa una gatita como regalo: Pokey (no podía pronunciar “Smokey”). A veces, en noches de quietud, Pokey se colaba en mi habitación, saltaba a mi cama y luego a mi pecho. Tras amasar sus patas en mi torso como si trabajara una masa imaginaria, se hacía un ovillo allí mismo y emitía ronroneos de auténtico afecto.

Ahora me maravillo de lo perspicaz que era aquella gata que me consolaba entonces cuando más necesitaba consuelo, tejiendo notas de ternura en el cambiante tapiz del hogar.

En alguna ocasión (no sé cuándo), Pokey también ensayó una salida. Algo le hizo cambiar de opinión (no sé qué) y me gusta pensar que fue uno de esos motivos intransferibles de los gatos. Durante demasiado tiempo no volvió a casa. No pisó la masa de mi pequeño pecho con sus patas. Desconsoladas de nuevo, mi mamá y yo diseñamos volantes de “LOST CAT” y recorrimos el barrio pegándolos por todas partes. Al cabo de dos semanas nos resignamos a la probabilidad de que ella tampoco volviera jamás. Una noche, después de la cena, oímos arañazos en la puerta trasera seguidos de un fuerte *MIAU*. Abrí la puerta y allí me esperaba, andrajosa por las inclemencias del tiempo. La cogí en brazos y, sin preocuparme de qué tipo de terquedad felina la había extraviado, la apreté contra mi pecho en un gesto que me pareció un recuerdo.

El incesante vaivén (el perder e intentar compensar) era vertiginoso, y empecé a buscar la estabilidad en los cambios predecibles del mundo exterior. Creo que allí me sentía libre para cultivar una especie de afecto (y asombro) que no quería ni podía ser domesticado.

Puesto que la casa ya no me abrazaba con la fuerza de antes, estaba feliz de despedirme de ella e ir en busca de alegrías que me esperaran al otro lado de sus paredes. La casa del recuerdo implica también sus afueras. Me entregaba al aroma primaveral de las rosas amarillas y al nuevo y vibrante retoño de los abetos. Buscaba *huckleberries* y zarzamoras con fruición, manchándome los dedos con su jugo agridulce.

Trepaba los árboles de nuestra parcela (y los de nuestros vecinos) y me sentaba en las copas para contemplar lo que había dejado atrás a nivel de las raíces. No sé qué fuerza me impulsaba a trepar pero, de todos modos, lo hacía deleitándome con el panorama que me ofrecían las alturas.

Veía la casa y las otras casas, la entrada al final de la cual solíamos jugar con bengalas cada 4 de julio, la lancha en la que papá nos llevaba a pescar y el *cul-de-sac* en el que me enseñó a andar en bicicleta. Podía ver la corteza de las ramas en las que me sentaba, las nítidas montañas a lo lejos, el terreno circundante y nuestra pequeña parte en él: cinco, cuatro, tres y luego dos de nosotros. Siempre me había sentido tan pequeña en aquel lugar y esta era mi oportunidad de ensayar por un rato el acto de ser grande.

Había amigos, pero —aparte de Sarah— ninguno duró mucho tiempo. Sarah era mi cómplice y co-aventurera. Nos hicimos amigas de las babosas, nos echamos purpurina en el cabello (que luego su madre aspiró) y aprendimos a recitar el alfabeto al revés. Su comedor era mi sala de estar mientras mi madre estaba en *college* y luego en el trabajo. Sarah era mi mejor amiga, el ideal de una hermana. Sin embargo, me gustaba quedarme sola. Sarah vivía en el *cul-de-sac* siguiente y entre los dos había un camino arbolado que nuestras madres nos permitían recorrer solas. Me gustaba perderme en esa pequeña extensión de bosque, del mismo modo que me quedaba en los árboles o me escondía en el tobogán tubular del parque, con la esperanza de no ser descubierta. No sé con qué, pero estoy segura de que soñaba despierta. En este sentido, había tenido buenos maestros.

Siempre me han encantado los buenos maestros y Mr. Kushman era uno de los mejores. Había perdido su mano derecha y varios amigos en Vietnam. El suyo es uno de los recuerdos más completos que tengo de esa edad. Me enseñó a creer en la magia, a ver lo imperfecto como algo precioso o único y a hacer crecer Tootsie Pops de los árboles. Traía su guitarra a clase y cantaba algunas de las mismas canciones que solía cantar mi padre. Creo que mi favorita era “You've got a friend” (aunque puede ser que me lo esté inventando). Años más tarde, cuando vivía en Arizona, le envié una carta con dibujitos a mi amigo Mr. Kushman. No sé qué cosas de

niña le escribí, pero estoy segura de que le comenté lo feo que era el desierto y lo mucho que echaba de menos nuestras aulas al aire libre. Al cabo de un mes, recibí una respuesta. No recuerdo lo que me dijo, pero se tomó el tiempo de responder a una alumna de diez años que había tenido en su clase de Kindergarten unos cinco años antes. Así de bueno era Mr. Kushman.

Un invierno, el viejo cedro (otro amigo mío) se partió en la tormenta y se estrelló contra el tejado de nuestro vecino. Si la grieta se hubiera formado de otra manera, si el viento hubiera soplado en otra dirección, habría caído en nuestra casa. Ahora, por puro motivo poético, creo que me decepcionó que no lo hiciera<sup>52</sup>. Se acercaba la hora de irnos.

Abandonar esa casa nos dolería más de lo que habíamos previsto. A pesar de la pena que conocimos entre sus paredes, éstas también guardaban mucha belleza. Y a pesar del engaño, era verdaderamente paradisíaca. De alguna manera —y esto es algo que siempre me sucede en la víspera de cualquier partida— era como si supiera (aunque no podía saberlo) que nuestros días ahí estaban contados. Fue entonces cuando empecé a amar de verdad esa casa nuestra. Dice Albert Camus (parafraseando, seguro, a Marcel Proust) que la patria (el paraíso) “se reconoce siempre en el momento de perderla” (93).

Recuerdo que aquellos últimos días se teñían de tonos fúnebres. En lo que ahora parece un *rito de aprendizaje*, comencé a despedirme uno a uno de los rincones más íntimos de mi hogar. Me despedí del clóset y del porche. Me despedí del ventanal en el salón a través del cual veía derretirse la nieve en las montañas y sobre cuyos cristales respiraba, trazando secretos húmedos en las nubes de mi aliento justo antes de que se evaporaran. ¿Acaso sabía a qué velocidad se convertirían sin remedio en la materia brumosa del recuerdo? No podía saberlo. Empero —ya a los diez años— era casi como si intuyera que, en algún momento del futuro,

---

<sup>52</sup> Ahora me resulta bonito imaginar que las copas de los árboles donde una vez me senté podrían haber caído hasta el nivel de las raíces, desplazando aquel techo que nos cobijaba tan mal y metiéndose, de un golpe, en casa.

cuando una versión mayor de mí misma se sentara a reconstruir su casa en el lenguaje, se daría cuenta al llegar al umbral —en palabras de Calvino— de que todos sus “deseos ya [eran] recuerdos” (23).

Sin saber qué hacía, me despedí del césped, de los árboles y los arándanos, de esos rosales que tanto amaba y de la escalera que tanto temía. No había palabras para describirla entonces, pero décadas después encontraría en *Estación. Ida y vuelta* una fiel reproducción de la escalera de mi infancia: “Sentíamos —escribe Rosa Chacel— que la escalera, si no tenía sombras, era digna de tenerlas. No las habíamos visto nunca; pero nos parecía que era un secreto que ella nos tenía guardado y que un día u otro había de revelarnos ... y nos encontrábamos en el último escalón viendo la inminencia de la despedida” (92). Ya estaba yo harta de las despedidas.

Al prepararme para la salida, bajé la escalera una vez más. Al llegar al último escalón, tenía dos opciones. Si giraba a la izquierda, llegaría a la puerta del garaje. Si giraba a la derecha, pasaría por la habitación de mi hermano (entonces vacía desde hace tiempo). Tenía entonces la vaga sensación de que prefería no girar ni a la derecha ni a la izquierda; por tanto, en lugar de despedirme de aquel angustioso sótano, di la vuelta. El tiempo y la reflexión me revelarían, más tarde, los secretos de mi reticencia. Pero ya entonces, cuando no estaba segura de por qué, debí de intuir que allí abajo no quedaba nada de qué desprenderse. Aquellos rincones que antes habían sido lugares de amor se habían convertido a duras penas en un símbolo de partida permanente.

Y nos fuimos. Entonces éramos tres pero el tercero, el nuevo, no es digno de ser nombrado. Al llegar a Arizona, sentía otra vez que algo (o tanto) faltaba. Y más que eso, en cada estructura que me rodeaba, estaba fuera de casa.

Tras “establecernos” en Arizona, el desierto de mi juventud, mis moradas se iban multiplicando a un ritmo vertiginoso. Las paredes no eran fijas, a cada tanto se desplazaban.

En tan sólo siete años, vivimos en siete casas (“nosotros” éramos entonces mi madre y yo, por supuesto, así como uno de los dos infaustos invitados<sup>53</sup>). No duramos mucho tiempo en ninguna. Tengo la sensación de que seguimos buscando un espacio que nos pudiera contener del todo sin darnos cuenta de lo poco que importaba el edificio en sí<sup>54</sup>.

Las casas se situaban en las afueras de Phoenix, en una parte de Arizona que se llama “the Valley” y que es, en realidad, una gran depresión. Los barrios donde dormíamos y los que los rodeaban no eran más que una extensión de construcción frenética y uniforme: todas las casas seguían el mismo patrón dentro de una cuadrícula interminable de concreto.

Antes de que el hombre blanco pasara siglos estableciendo (o desestabilizando) esta tierra sagrada —me contó mi abuela— el “valle”<sup>55</sup> era rico y fértil. Ella era muy amiga de algunos miembros de las tribus Hopi y Navajo. Sin las aguas que antaño lo recorrían y el ingenio de los habitantes indígenas (los que saben amar la tierra y construir en ella un verdadero hogar), aquel sitio anquilosado no llegó a ser más que una residencia falsa.

A pesar de todo lo que construyeron allí, aquel entorno era para mí un bostezo hediondo de lugar. El Valle entonces estaba en auge de tal manera que un nuevo complejo residencial y un

---

<sup>53</sup> Mis recuerdos de ellos son felizmente borrosos. En el contexto de sus fugaces estancias en nuestras vidas (fugaces ahora que han pasado los años, pero entonces interminables), los dos eran presencias inoportunas: frías, crueles, incongruentes. A veces el olvido es dulce. En la actualidad, me siento agradecida de poder hurgar en todos estos recuerdos y encontrar tan pocas pruebas de su intrusión. Doy gracias a la diosa de la memoria por haberlos filtrado.

<sup>54</sup> Luego encontraría en la voz arenosa de Tom Waits una letra que sonaba —sigue sonando— en mí:

‘Cause I have all of life’s pleasures and they’re fine and they’re good/ They remind me that houses are just made of wood/ What makes a house grand, oh, it ain’t the roof or the doors/ If there’s love in a house, it’s a palace for sure/ But without love, it ain’t nothin’ but a house/ A house where nobody lives (“House Where Nobody Lives” del álbum *Mule Variations*)

<sup>55</sup> No se habría llamado así en el pasado, cuando estaba correctamente habitado.

nuevo centro comercial parecían brotar cada día de la nada. Asfíxiada, la gente se alejaba y se alejaba pero el desarrollo la perseguía. Nosotros compramos una casa un poco más apartada y de repente, *boom*, salió otra serie de cimientos artificiales, idénticos y poco-estables. Cada casa tenía la misma piscina, el mismo “césped” de piedritas pintadas de verde y los mismos arbustos (los pocos que había aprobado la asociación de viviendas). Las calles —tan amplias que parecían ilimitadas— seguían curvas y ángulos predecibles; su asfalto negro ondulaba con el calor y abría ampollas en los pies incautos<sup>56</sup>.

Admito, sin embargo, que las afueras eran hermosas. En los cuatro horizontes había montañas tan arrugadas que parecían derretirse. Pintadas en capas de ocre, gris pardo y naranja quemado, nada tenían que ver con las cordilleras de mi infancia. Su hermosura era otra. Yo no la veía. No me pertenecía.

Son pocos los pormenores que acuden a mi mente cuando invoco este lugar desde mis recovecos. Recuerdo sensaciones, sobre todo, de pesadez y letargo; recuerdo que me costaba respirar. Sin frescor, sin frío, mi aliento era invisible. Echaba de menos la casa de mi infancia, la condensación en la ventana, las noches en el porche, los árboles sin espinas. En aquel valle —donde nunca estaríamos en casa— entrecerraba los ojos y lo único que veía eran infinitas motas de polvo suspendidas en el aire: era la tierra seca (y poco fecunda) que flotaba a mi alrededor.

Así pasamos los años, metidas en una existencia arreglada, un arrastrar los pies de interior climatizado a interior climatizado, un paladar de color beige. En aquel entonces aprendí que —al igual que en el recuerdo— los espejismos son frecuentes en el desierto. Con el tiempo, uno aprende a no confiar en lo que ve. ¿Existen las hermosas afueras? Privada de la lluvia, del mar y de la altura necesaria para contemplar lo circundante, me sentí muy encerrada en aquel

---

<sup>56</sup> Todo el mundo decía que el asfalto estaba lo suficientemente caliente como para freír un huevo encima. Todo el mundo lo decía pero nadie lo probó.

espacio. Sin salida al mar y sin tierra al mismo tiempo, ¿qué hacíamos ahí? Como un espejismo en el camino, la respuesta aún me elude.

Con tanta mudanza y tan poca estabilidad, conservo muy poco de las estructuras en las que vivíamos. Así pasamos los siguientes años, mi madre y yo, mal amadas bajo el falso amparo de tantos techos (y otros abrazos rotos). Vivimos en siete casas sin pisar el umbral de un solo hogar, excepto —cierto es— el de mi abuela Joyce. En aquella casa que aún desprende rumores de plenitud, mi nombre me decía bien. Fuller, nos llamábamos. Era el nombre de mi padre y el de mi abuela. Lo compartían con mi madre, mi hermana y mi hermano; lo compartían conmigo. Mientras en los otros espacios de mi memoria me sentía agujereada, en la casa de mi abuela cobraba volumen. Era realmente *fuller*<sup>57</sup>.

Mientras gran parte de lo que experimenté en Arizona me pareció monocromático y seco, la casa de mi abuela —todo un oasis multicolor— era una auténtica maravilla. La morada en sí era una estructura baja de ladrillo con una disposición única, un garaje para dos coches y un patio redondo que abrazaba todo el espacio. A través del prisma de mi memoria, se asemeja hoy a esa vivienda tan decadente de *The House of Breath*: una “storybook house” (6) cuyo nombre conocíamos y nombrábamos con cariño. Era uno de esos raros rincones (raros en mi experiencia) que realmente cumplen con mi concepto de hogar: un lugar en el que nos sentíamos felices aunque inquietos por turnos, en el que había colores y calor y auténtica ternura. Era, como dice Goyen, un espacio para llamar “HOME, and put roots there and love others there” (41).

Las raíces eran evidentes desde el primer recuerdo. Las fotografías amarillentas de las paredes y estanterías brillaban con las sonrisas de múltiples generaciones. En aquella casa,

---

<sup>57</sup> Aunque el apellido provenía de mi padre, ya no cuadraba con la versión de mí misma que se casó a los 18 años para abandonar aquel cruel desierto. Me desarraigué y me mudé al otro lado del océano, instalándome en otro nombre. Áspero fue. Salinas. Salado y seco; ya no tan lleno. Empecé a salpicar “landlessness” (y “soledad”) en mis escritos. Me sentía plenamente en el mar.



encontramos “un amurallamiento ancestral” (Chacel 90); hasta el día de hoy (aunque pertenece a otros), me guardo “su llave en el bolsillo como símbolo de propiedad invulnerable” (ibíd.). Allí estábamos todos: mi bisabuelo con el brazo alrededor de la cintura de su mujer, mi abuela con el rifle en la mano mostrando con orgullo su nuevo trofeo, los tíos en el campo de golf, las tías al sol, niños con cestas en los días de Pascua, primos y más primos y los hijos de los primos (las caras embadurnadas de mocos y golosinas) y una ristra interminable de fotos de mi papá (aún tan vivo<sup>58</sup>, con esa sonrisa tan pícaro).

En aquella casa su recuerdo impregnaba todo rincón y, al igual que por debajo de las camas en el hogar anterior, buscaba señales de él cuando nadie miraba. Mi abuela dormía hasta tarde, así que a primera hora de la mañana yo caminaba a hurtadillas hasta la antigua habitación de mi padre para buscar pruebas de su estancia. Levantaba las rejillas de ventilación en busca de cualquier secreto que pudiera haber dejado escondido bajo la alfombra azul de aquella casa, nuestra casa. Encontré trozos de papel, sus mensajes a lápiz tan ilegibles como lo era su memoria, así como canicas y monedas y otros objetos de poca resonancia.

En su armario aún colgaba una chaqueta con su nombre y las letras “F.F.A.” (Future Farmers of America). Pasaba los dedos por la colcha de su antigua cama, pulsaba una cuerda de su vieja guitarra y me miraba en el espejo en que una vez se miraba él. ¿Buscaba mi identidad en el reflejo de su recuerdo?

En el garaje, en la superficie de un vetusto armario, había una tabla para medir las estaturas. Todos nuestros nombres estaban allí, una y otra vez, para mostrar cuánto habíamos crecido de un año a otro. Yo estiraba el brazo para alcanzar la última medida de mi padre. Lo habría escrito allí durante esa última visita, ya que llevaba la fecha de unos días antes del

---

accidente. En casa de la abuela (y hasta que ya no existiéramos sino en los recuerdos de otros) teníamos todas nuestras edades al mismo tiempo.

La casa, “con su buena fachada de piedra, [tenía una] interioridad extraordinaria” (Chacel 90) y una exterioridad aún mayor. Recuerdo que pasaba gran parte del día en el patio. Al otro lado de la puerta trasera crecía una gardenia solitaria que, por pequeña que fuera, llenaba todo el jardín con su perfume. Sus flores olían a primavera y todavía huelen a hogar. Alrededor de la casa, los árboles —naranjos, limoneros, pinos y pacanas— parecían más altos que en cualquier otra parte del valle.

Alguien había clavado tablas en el tronco del árbol más alto para poder treparlo con facilidad, pero yo era demasiado baja para alcanzarlas. Creo que me pregunté qué me esperaba allí arriba. ¿Habría inscripciones en la corteza de las ramas más gruesas? ¿Qué secretos podrían revelar?

En algún momento, la ciudad de Mesa designó el barrio de mi abuela como “distrito histórico”. Por lo tanto, les interesaba mantener las calles limpias, los árboles bien surtidos y el césped verde. Recuerdo que en los meses de verano alguien de la ciudad pasaba por el barrio, abriendo grifos en los bordes de cada patio y dejando que se anegaran de agua cerca de seis pulgadas. Y así, una vez al mes, mis primos y yo flotábamos en el jardín en balsas improvisadas. Al pasar los dedos por las briznas de hierba, me perdía en un cielo que no cambiaba: el mismo cielo gemelo<sup>59</sup> que mi padre había contemplado desde una balsa similar en los veranos de su juventud.

Pasó un tiempo y, en lugar de buscar las huellas de mi papá en grietas y fotos y tallas, comencé a enterarme de lo bastante que llevaba dentro. Los objetos que él alguna vez sostuvo en

---

<sup>59</sup> Rememoro a Adán: “los dos cielos gemelos ... sin solución de continuidad” (*Casa* 49)

la mano o los espacios que antes lo albergaban sólo eran útiles en la medida en que recordaban y despertaban algo ya presente en mí.

Creo que fue durante esa época cuando —entre escasos momentos de silencio en los que podía explorar sus profundidades y sus superficies, sus revelaciones y sus espejismos— empecé a maravillarme con la memoria. Al igual que la cesura perfecta en la métrica o la pausa para respirar en un aria, me parece que las lagunas de la memoria —las cosas que olvidamos y las que recordamos— son lo que la hace tan encantadora.

Mis últimos años o meses en Arizona, los que dieron paso a mi partida, estaban compuestos de tales comienzos. Detrás de la última residencia había un naranjal. Me gustaba, por ejemplo, pasear por sus hileras y sentarme en el suelo a la sombra del árbol elegido, rodeada de frutos caídos y empapándome de recuerdos que olían a azahar.

En otras ocasiones, ya con el permiso de conducir, me retiraba aún más. Conducía por las carreteras del desierto sin destino, despojada de todo menos de mi cámara, de mi coche, de mí misma.

El coche era un Chevy “Blazer” de color rojo y del año 76. En él, empecé a conducir cada vez más lejos. Empecé a buscar amparo bajo el cielo abierto, al aire libre, en los rincones menos transitados del desierto. Al igual que en los altos árboles que bordeaban la casa de mi infancia, me escondía allí en las vastas llanuras; parecían, en cierto sentido, mucho más adecuadas para atender mi soledad. La cámara, una vieja Canon, tenía un defecto que permitía que la luz entrara y creara rayas nebulosas en casi todas las imágenes. Mi profesor de fotografía se ofreció a arreglarlo pero me negué. A mí me gustaban las apariciones. Llevaba la cámara conmigo a todas partes; me brindaba una nueva forma de ver (y de recordar).

Entonces no lo sabía, pero creo que lo intuía: la fotografía sería nuestra poesía, el arte silencioso<sup>60</sup> que nos mantendría conectados independientemente del paso del tiempo. Ahora bien, yo la abordaría de manera diferente de la de mi padre. No me interesaba captar escenas domésticas, pues pocas me parecían satisfactorias y los retratos de los seres queridos nunca serían más que parciales o imperfectos (imágenes planas de seres redondos<sup>61</sup>). Así pues —y aunque no sabía por qué— en lugar de utilizar la cámara para captar las experiencias o las personas tal como eran (o tal vez como quería recordarlas), la utilicé para fotografiar los exteriores, las ausencias, lo vaciado o deshabitado.

A veces me detenía en las afueras de la ciudad a curiosear entre el esqueleto de una casa en otra nueva urbanización, preguntándome (quizá) si alguien algún día haría su hogar entre esas paredes. De vez en cuando conseguía alejarme aún más hasta llegar, por ejemplo, a una casa amarilla que descubrí abandonada en un campo de algodón. Las personas que vivieron allí debían de haberse marchado a toda prisa. La puerta estaba abierta, lo recuerdo. Había un tazón de azúcar en el mostrador, una vela alta adornada con la imagen de la Virgen, un delantal en el suelo, dibujos infantiles en la nevera y otros utensilios de familia. La última vez que fui, arranqué un jirón de papel floreado que se estaba despegando de la pared del salón e hice fotos (o naturalezas muertas) cuyos secretos nunca serían revelados. Así comenzó mi obsesión por las casas abandonadas o en desuso cuya poesía se halla en el recuerdo ajeno, en el nunca saber, en los misterios de la vivencia.

Otro espacio que frecuentaba era una granja lechera. Aparcaba el “Blazer” en el borde del camino y, caminando hacia la parte de atrás, susurraba “lo siento” a las vacas mientras ellas se

---

<sup>60</sup> Véase a William Goyen: “And so silent arts were mine: I began writing. No one could hear that, or know that I was doing it ... as with the cardboard piano” (Interview 172).

<sup>61</sup> O quizás, haciendo eco de Godard: “not a just image, just an image” (citado por Barthes, 70)

retorcían bajo el áspero sol de la canícula. ¿Cerraba los ojos al pasar junto a ellas? ¿Volteo ahora la cabeza para no verlas en la luz del recuerdo? Basta con saber que sufrieron. Me parece indecente la observación. Es como cuando la barbilla de mi madre se ponía a temblar y yo escondía mi cara en su pecho antes de que cayera la lágrima. No necesitaba verla caer para poder sentirla.

A decir verdad, no sé cómo explicarme allí. No sé por qué fui. Quizá —lo dijo Camus— el paisaje “no tiene lección que dar, ni esperanza...” (82). Sin embargo, seguía atrayéndome y seguía volviendo. Puede que sea como dijo Luis Rosales: “Es justo y necesario conservar los afectos como eran y los recuerdos como serán... es justo y necesario saber que todo cuanto ha sido, todo cuanto ha temblado dentro de nosotros, está aún como *diciéndose de nuevo* en nuestra vida y en la vida” (138, énfasis mío). Y es cierto que, en mi memoria, este paisaje destaca tanto como casi cualquier otro, porque “vivir es ver volver” (Rosales 138) aunque sea a una vaquería. Por muy cruel que fuese la morada, no dejaba de ser una cierta casa. Ahora veo que había poesía en ese polvo, poesía en esa tristeza; había poesía ahí dentro de mí. Es la que sigue pronunciándose de nuevo en mi vida, aunque no soy capaz de explicarla.

La repetición me recuerda que lo que me atraía al lugar era su fondo. En la parte trasera de la granja había una especie de basurero, un lugar donde los objetos obsoletos iban a oxidarse y acumular polvo (¡tanto polvo!). Serpenteé por los valles entre montañas de desechos, buscando algo que pudiera llamar mi atención y la de mi Canon. Hice fotos de electrodomésticos, hierbajos y vaquillas que ya no agonizaban. Del mismo modo que me fascinaba la casa amarilla, también me intrigaban esas montañas de cosas perdidas, de cosas olvidadas, de objetos que vivían en el interior de las casas donde, tal vez, alguien experimentó el amor u otro afecto, donde perdió o le rompieron el corazón. ¿Se acuerdan estos espacios o cosas de nosotros cuando nos vamos?

¿Llevan en su interior huellas de nuestra convivencia? ¿Recuerda la tostadora aquellas conversaciones sobre el café? ¿Recuerda la silla lo que se leyó en ella?

Me perdía en ensueños. Aún me acuerdo. Sucedió más de una vez, hacia finales de julio, y debería haber sabido que estaba por llegar. Debería haber anticipado la tormenta. Pero absorta como solía estar en mis cavilaciones, las lluvias monzónicas siempre me tomaban por sorpresa.

La lluvia de julio en Arizona es cálida pero fresca. Al caer, el vapor surge de la tierra — del asfalto— y el embriagador aroma de la corteza húmeda del mezquite llena el aire. Este yo que ahora escribe aún percibe aquel aroma. Su boca se llena del sabor que había de acompañarlo. Aún huele a una soledad que lo empapa por completo. Todavía, aunque no sé por qué, sabe a centavos.

Busqué refugio en un viejo tráiler Airstream con neumáticos desmenuzados y una puerta que colgaba de una sola bisagra. Metí la cámara en mi diminuta blusa y corrí hasta llegar al coche. No había nadie a mi alrededor, pero no me sentía sola; y, al decir de William Gass, “the encounter drove me sadly home to poetry, where there are no answers” (180).

A hurtadillas, como de costumbre, entré en casa (en una casa) y me encerré en mi habitación (en una de mis habitaciones). Me quité la ropa y puse un vinilo en el tocadiscos. Tumbada, empecé a perderme de nuevo en recuerdos de viejas casas y amores pasados (y en los deseos de otros nuevos) mientras la ocasional cucaracha voladora se posaba en mi hombro o en mi rodilla. Me había acostumbrado a esto y ya no me asustaba. El roce en la rodilla me resultaba familiar, un recuerdo de desamor que aún no había experimentado pero que ahora parece estar escrito —de forma incongruente— en casi todos mis recuerdos. Escuchaba a Tom Waits: una música llena de nostalgias anticipadas. En “House Where Nobody Lives” canta a lo abandonado, y yo lo acompañé con abandono. Pronto me iría. Me fui, me decía, porque me había enamorado.

Pero en realidad me fui porque era preciso que me fuera. Me iría en busca de otros techos, otros amores, otras soledades.

A la mañana siguiente, el suelo aún estaba mojado. El sol salió como tenía que salir, hacia arriba, y el cielo se había vaciado de nubes. Al acordarme de ello entretejo impresiones futuras en el tapiz de aquellos viejos recuerdos, de modo que el cielo de verano era azulcelestes como Adán describe el de Lima y era también “estío, vacío” (83) de acuerdo con Camus. Y, sin embargo, difiero. Mientras Adán califica su cielo con una metáfora casera —“frazada”—, el cielo de Arizona no me envolvía; vacío de ternura, me hacía sentir ajena. En algún momento, en alguna de las casas, dejó escrita “landlessness” en la pared de un cuarto. Cuando Camus habla de Argel, se refiere a una ciudad sin lecciones y vacía de sentido y “sin esperanza” (82). Pero sí que había lecciones, sí que existía la esperanza. Ahora lo veo. Eran lecciones que se revelarían lentamente, entrelazando el paso adelante con una vista hacia atrás. La suya era la dulzura de lo incipiente. Puede que no fuera obvio entonces, pero ahora —en el momento de escribir— lo siento.

Descubro estas casas de mi infancia para conservarlas en la memoria. Pero fue una simple frase de *touch and burst*, susurrada hace ya muchos años, la que habló de la imprecisión del hogar y de nuestra soledad en el mundo. Ahora sé que el hogar de mi memoria no es de madera, ni de ladrillo, ni de estuco, y tampoco es una multiplicación de estructuras armadas en un *collage*. El hogar de mis recuerdos es lo que llevo conmigo: acordeón de ecos que se pliega y despliega dentro de mí (a menudo al son de una canción favorita). No es una historia de mi vida en casa, sino de mi vida como hogar.

Con el mismo aliento con que la respiro, soy capaz de hacerla volar.

*Cuidado con jugar en el pasto recién pintado.*  
—Vicente Huidobro

*Hay un tipo de luz que sólo existe en el recuerdo, hay un  
tipo de huerto en el que pueden madurar los limones de la  
poesía, pero no los hombres...*  
—Luis García Montero

*No acaba aquí la historia.  
Esto es sólo  
una pequeña pausa para que descansemos.*  
—Ángel González

### Colofón

Había una vez un silencio, plano y seco. Rara vez se rompía salvo, quizás, en el mes de julio cuando el cielo se abría para llenar el desierto con el agua de un año o con el sollozo apagado de una madre. Pasaron los días y luego los años hasta que, en algún momento, ese silencio —nacido de un choque— comenzó a suavizarse. Poco a poco se fue endulzando, pasando de ser algo que temía a algo que amaba: un rinconcito propio en el que era posible sentirme como en casa en cualquier parte del mundo.

Repartida en cuatro estados y tres países, he habitado unas veinte moradas desde que me fui de la última casa de mi infancia. Pero tal vez decir esto signifique muy poco. Una cifra que se puede resumir en sólo dos caracteres no puede sino disminuir lo que pretende representar. He vivido, más bien, en un agrupamiento de casas de mayor y menor intimidad. La cuarta olía a manteca de cerdo y a polvos de talco; la segunda es poco más que un suelo que cruje; y en la séptima, mi madre (intentando colgar una cortina en la ventana del desván) se cayó y aterrizó — ¡qué cosa! — en mi cama. La huella que estos espacios del afecto dejan en nosotros es primordial, “cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas” (Calvino



26). Así son los espacios del recuerdo y así los llevamos grabados: cicatrices en la piel o muescas en la corteza, puntos suspensivos caminando al compás de un “silencio [que] cierra sus paréntesis en cada ventana” (Adán *Casa* 114).

Fue en una de mis moradas, sólo una, donde me sentí plenamente en casa. Ésta se situaba entre los campos dorados de Castilla, en una tierra que no esperaba mi encuentro (a poca distancia de un pueblo llamado Recuerda). Ahora, al invocarla, la quietud que gocé allí era justo lo que había estado buscando durante tanto tiempo.

No había dicha en la casa de Bothell, aquella cámara de ecos, ni bajo los falsos toldos que iban multiplicándose a lo largo de mi adolescencia. Y tampoco estaba presente entre las colinas de mis años de casada en Alemania (otro espejismo). Una vez más compartía casa con alguien que no me quería de forma suficiente. Al acordarme de él, repito las palabras que luego leí en un poema de Ángel González: *se amaban, se amaban* —trata en vano de convencerse—. Puede también que fuera como una película de Jean-Luc Godard. Cuando en *Pierrot le Fou* el protagonista le pregunta a Marianne por qué está triste, ella responde de forma seca: *porque tú me hablas con palabras y yo te miro con sentimiento*. Era algo así. Buscaba en mi marido un rasgo que jamás existiría. Las palabras salían de su boca y caían a mis pies sin apenas hacer ruido. Yo barría cuando él se iba, eliminando la evidencia de tanto sinsentido. Cuando salía (para luego volver), la ausencia llevaba consigo el sonido ensordecedor de sus pies en el umbral. De la casa alemana recuerdo muy poco. Estaba hecha de paredes en blanco y habitaciones vacías.

Como de costumbre, lo que mejor recuerdo es lo que me esperaba afuera: la luz que acariciaba las piedras envejecidas; la maleza plagada de garrapatas; los manzanos y ciruelos; los tractores pintados con el óxido del tiempo y la colmena que dejó de cantar. Los exteriores son

maravillosos cuando nada hay dentro. “Our masterpiece —leería más tarde en un poema de Mark Strand— is the private life”. Siempre ha sido así y quizá así siempre sea.

Una vez mi marido prendió fuego al garaje, como para dejar que las llamas completaran el trabajo que ya teníamos en marcha. Al año siguiente mató a todas las abejas. De vez en cuando las oigo zumbear cuando me despierto de un sueño. Entonces la melancolía vuelve a asomar, pero ya no escuece.

Cuando me fui dejé una piedra en el bolsillo de su abrigo y me quedé con su nombre.

Años después, entre las murallas de una aldea española, encontré —de repente— una plenitud que hasta entonces se me había escurrido. Allí estaba la suerte de soledad que durante tanto tiempo había anhelado; y fue allí, en la sencillez de ese espacio, donde la soledad perfecta me arropó. Después de tantos años buscando refugio en lo físico, ahora me doy cuenta de que era necesario esbozarlo yo misma: sólo así descubriría el ideal de una casa, levantada a mi medida.

Ahora la veo. He sólo de recoger los pedazos y volver a conectarlos en el lenguaje. Así, en palabras de Martín Adán, “todo será poesía, amigo mío” (Casa 69). Vuelvo a comenzar y allí me espera todo: la expresión que anticipa la risa, el tacto de una mano en mi rodilla, la laca y las bayas y el *grunge*, el olor del azahar y el sabor de la lluvia. Ahí está todo: iluminado como tiene que estar por aquella luz que sólo brilla en el recuerdo. No menos espléndido por haber caído, todo será poesía.

Es bajo esta misma especie de luz que podemos observar el desarrollo de un fenómeno similar en las narraciones de Goyen y de Adán. En *La casa de cartón* y en *The House of Breath* —al igual que en mi propia narrativa— el espacio íntimo parece emerger con mayor verosimilitud cuando el yo que recuerda suelta su ancla y se aleja. Para todos —los autores y sus

*yoes*— la distancia proporciona el marco ideal para reflexionar y dialogar con la memoria (o para atender a esa musa artera que la custodia).

Si volvemos a pensar, por ejemplo, en las *artes silenciosas* de Goyen y su propensión a cultivarlas bajo las sábanas, en las copas de árboles sobre vías de tren, entre las hojas y a orillas del río parlante; si pensamos en la “alegría tan lejos, tan lejos, al otro lado del puerto” (37) donde aquel *yo* de Adán se queda dormido en el 17° *arrondissement* de París para despertarse al día siguiente bajo la “frazada azulcelestes” (38) de *su* Lima; o tal vez si pensamos en Herr Teller, el alemán zapatonudo que sólo tuvo que peinarse a solas en un cuarto de telarañas para así volver a escuchar el pregón de la lechera y sentirse feliz en la “luz campesina” (46) de Hannover; si recordamos las palabras de Bachelard y “sostenemos el ensueño en la memoria, si rebasamos la colección de los recuerdos concretos, la casa perdida en la noche del tiempo [volverá a surgir] de la sombra jirón tras jirón ... en la dulzura y la imprecisión de la vida interior” (67). Para que la casa se despliegue en los andamiajes posteriores de nuestra residencia, hay que buscarla entre silencios.

En un cuarto de otra casa, en la luz del ensueño, escribo todo esto para conservarlo. A veces, entre sombras y atisbos, percibo patas en mi pecho tejiendo notas de ternura en el tapiz del alba. Otras veces casi puedo distinguir el aullido de un perro en la distancia. Con una voz cariñosa y familiar, podría jurar que me ladra: *recuerda*.

## Bibliografía

- Adán, Martín: “Escrito a ciegas”, *El más hermoso crepúsculo del mundo*. Antología de Martín Adán. Edición y estudio preliminar de Jorge Aguilar Mora (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992), pp. 193-200.
- - -: “Febrero”, de *Diario de poeta. El más hermoso crepúsculo del mundo*, pp. 275-280.
- - -: *La casa de cartón*. Prólogo de Vicente Luis Mora (Barcelona: Barataria, 2009), pp. 9-14.
- Aguilar Mora, Jorge: Estudio preliminar, *El más hermoso crepúsculo del mundo*, pp. 9-158.
- Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000).
- Barthes, Roland: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Traducción de Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).
- Belevan, Enriqueta: “Para encontrarte en alguna plaza de Lima”, *Poemas de la bella pájara hornera* (Lima: edición de la autora, talleres Alfa S.A., 1984).
- Calvino, Italo: *Las ciudades invisibles*. Edición de César Palma y traducción de Aurora Bernárdez (Madrid: Siruela, 2020).
- Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces* (New Jersey: Princeton University Press, 1972).
- Camus, Albert: “El verano en Argel”, *El Verano; En el mar; Bodas; El Minotauro; o Alto de Orán*. Traducciones de Luis Bixio, Jorge Zalamea y Aurora Bernárdez (Buenos Aires: Sur, 1972), pp. 82-95.
- Chacel, Rosa: *Estación. Ida y vuelta*. (Madrid: Cátedra, 1996).
- D'Annunzio, Gabriel: “Las manos”, *Gabriel D'Annunzio*, 28 diciembre 2020, [amediavoz.com/dannunzio.htm](http://amediavoz.com/dannunzio.htm).
- Emerson, Ralph Waldo: “Experience”, *The Portable Emerson*. Edición de Carl Bode y Malcolm Cowley (New York: Viking Press, 1981), pp. 266-290.
- Friel, Brian: *Translations* (New York: Samuel French, Inc., 1981).
- Gass, William H.: “In the Heart of the Heart of the Country”, *In the Heart of the Heart of the Country & Other Stories* (Boston: D.R. Godine, 1981), pp. 172-206.
- Goyen, William: Interview with Robert Phillips, 1975, *Writers at Work: The Paris Review Interviews, 6th Series*. Edited by George Plimpton (New York: Viking Press, 1984), pp. 169-204.

- - -: *House of Breath* (Evanston, Illinois: TriQuarterly Books, 1999).
- Huidobro, Vicente: “Arte poética”, *Antología poética*. Edición y prólogo de Oscar Hahn (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1992), p. 17.
- Jacobs, Bárbara: *Escrito en el tiempo* (México, D.F.: Ediciones Era, 1985).
- Mora, Vicente Luis: “Martín Adán y la mirada nueva”, Prólogo de *La casa de cartón*.
- Marías, Julián: “Al margen de *La casa encendida*”, Prólogo de *La casa encendida*, pp. 121-134.
- Mayakovsky, Vladimir: “La nube en pantalones”, *Triartarts*, 26 diciembre 2020, [trianarts.com/vladimir-maiakovski-la-nube-en-pantalones](http://trianarts.com/vladimir-maiakovski-la-nube-en-pantalones).
- McFarlane, Wallace Scot: “Fear the River: Drownings in the Trinity River”, *Trinity River History* blog, 11 Mayo 2020, <https://www.wsmcfarlane.com/blog/2020/1/7/fear-the-river-drownings-in-the-trinity-river>
- Eugenio Montejó: “Una casa”, *Alfabeto del mundo*. Antología poética (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988), p. 153.
- Oaklander, Mandy: “Life Without Parole”, *Houston Press*, 13 abril 2011, <http://www.houstonpress.com/2011-04-13/news/life-without-parole/>
- Rosales, Luis: *La casa encendida*. Prólogo de Julián Marías. En *Rimas y La casa encendida* (Madrid: Espasa-Calpe, 1979).
- - -: “A imitación de prólogo”, *La casa encendida*, pp. 137-138.
- Sontag, Susan: *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978).
- Whitman, Walt: “Song of Myself”, *Leaves of Grass* (New York: Modern Library, 1892).