



LABIRINTO
colección

NARRATIVA ◆

LUÍS CARMELO
Trilogía de Sísifo

Traducción, prólogo y notas de Jacqueline Santos

 Universidad de
los Andes



LABIRINTO
colección

Trilogía de Sísifo

Publicación auspiciada por la Cátedra de Estudios Portugueses Fernando Pessoa, creada mediante un protocolo de cooperación entre el Camões - Instituto da Cooperação e da Língua y la Universidad de los Andes.



Cátedra de Estudos Portugueses
Fernando Pessoa



Ediciones Uniandes
Vicerrectoría de Investigación y Creación



Trilogía de Sísifo
LUÍS CARMELO

Traducción, prólogo y notas:
JACQUELINE SANTOS

Coordinador de la colección Labirinto:
Jerónimo Pizarro

Nombre: Carmelo, Luis, 1954-, autor. | Santos Jiménez, Jacqueline, traductora.

Título: Trilogía de Sísifo / Luis Carmelo ; traducción, prólogo y notas Jacqueline Santos.

Descripción: Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes, 2022. | 316 páginas ; 15 x 24 cm. | Labirinto

Identificadores: ISBN 9789587982671 (rústica) | 9789587982688 (electrónico)

Materias: Carmelo, Luis, 1954- -- Crítica e interpretación | Novela portuguesa -- Siglo xx

Clasificación: CDD 869.35-dc23

SBUA

Primera edición: agosto del 2022

© Abysmo, editora de las obras: *Gnaisse*, 2015, *Por mão própria*, 2016, y *Sísifo*, 2017

© Luis Carmelo, autor de las obras originales en portugués

© Jacqueline Santos, de la traducción, el prólogo y las notas

© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura

Ediciones Uniandes

Carrera 1.^a n.º 18A-12, bloque TM

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 6013394949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

infeduni@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-798-267-1

ISBN *e-book*: 978-958-798-268-8

DOI: <http://dx.doi.org/10.51566/humalite2255>

Corrección de estilo: Rodrigo Díaz Losada

Diagramación interior: Leonardo Cuéllar

Diagramación de cubierta: Nefalí Vanegas

Imagen de cubierta: Alfredo Cunha

Impresión:

Imageprinting

Carrera 27 n.º 76-38

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 601631 1350

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación

Reconocimiento como Universidad:

Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964.

Reconocimiento personería jurídica:

Resolución 28 del 23 de febrero de 1949 Minjusticia.

Acreditación institucional de alta calidad, 10 años:

Resolución 582 del 9 de enero del 2015. Mineducación.

Contenido

PRÓLOGO

LA *TRILOGÍA DE SÍSIFO* DE LUÍS CARMELO:
LA CELEBRACIÓN MÓVIL DE LA LITERATURA • 9

GNEIS • 19

doi: <http://dx.doi.org/10.51566/humalite2256>

PRIMERA PARTE
(222 / GNEIS) • 21

SEGUNDA PARTE
(ELEONORA / LEONEL) • 105

EN PROPIA MANO • 119

doi: <http://dx.doi.org/10.51566/humalite2257>

SÍSIFO • 205

doi: <http://dx.doi.org/10.51566/humalite2258>

PARTE I • 207

PARTE II • 273

PARTE III • 303

BIOGRAFÍA • 309

BIBLIOGRAFÍA • 311

NOTA SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN • 315

Prólogo

La *Trilogía de Sísifo* de Luís Carmelo: la celebración móvil de la literatura

ES FRECUENTE AFIRMAR QUE LA VIDA Y LA LITERATURA no tienen nada que ver la una con la otra. La literatura se desarrolla entre el lenguaje y sus nubes y atmósferas, y como los humanos somos propensos a lenguajes, casi confundiéndonos con ellos, mucho de lo que vivimos sucede en ese espacio que sobrevuela las palabras y que se abre a los cuatro rincones de la respiración como un universo siempre en expansión. Es este vértigo el que desde el siglo XVIII empezamos a llamar arte, tal y como aún hoy lo hacemos, y es este vértigo el que encendió en los modernos una nueva tentación de trascendencia (que todos asumimos hoy en día, como si fuera lo más natural e indiscutible del mundo). Cuando el lector se acerca a la obra ficcional de Luís Carmelo, parece claro que ella surge como una fuerza que permite recibir la vida de nuevo, como si anticipara el eterno retorno y garantizara la evidencia de que hay tiempos fuera del tiempo.

Visto de manera retrospectiva, el trabajo literario de Luís Carmelo comprende cuatro décadas de producción ficcional, con tres claras fases. La primera, que abarca sus primeras cuatro novelas, conecta el inicio de la década de los ochenta, cuando el autor vivía en los Países Bajos, con la mitad de la década siguiente. Fue aquel un periodo en el que se privilegiaron los registros mítico-espaciales, como un todo, y se dio cuerpo a representaciones que tuvieron como base una ciudad, un océano, un país o incluso una noche (*No Príncipe era Veneza* y *Sempre noiva* son dos ejemplos de este tipo de inscripciones). La segunda fase separa la mitad de la última década del siglo pasado y la mitad de la

primera década de este siglo. En otras seis novelas se pone el énfasis en el significado de la contingencia, en lo cual destaca *A Falha* y *O Trevo de Abel*, o bien se cede a la tentación de hacer una radiografía profunda (como en el caso de *As Saudades do Mundo*). Por fin, una tercera fase inicia con el amanecer de la segunda década del siglo XXI, la cual se conoce por la retirada del ancla del espacio y del tiempo referenciales, como también por la valoración de los procesos y la pluralidad, en detrimento de la idea de una (imaginada por muchos como posible) representación de la realidad. De esta última fase hace parte toda la *Trilogía de Sísifo*, que inició con *Gneis* en el 2015, a la que se sumó *Por mano propia* (2016), en tanto que *Sísifo* (2017) es el ejemplo fundamental, anticipando ya el más reciente camino alrededor del *Díptico das Origens*, compuesto de dos novelas (*Cálice* y *Ciclone*, 2020).

Las novelas de la *Trilogía de Sísifo* parten de situaciones que se conforman por medio de manchas homogéneas de texto (al lado de la codificación tradicional del párrafo), a las que se podría llamar unidades ficcionales que, a su vez, se reiteran en diversas series no secuenciales (casi se diría que corresponden a *fractórrafos* organizados en multiseuencias). Lo esencial de esta morfología acaba por emerger de la sorpresa de la contigüidad (o del devenir metonímico), de los acasos de la metamorfosis y del impacto acumulado de lo que en apariencia es concomitante. Estos tres niveles, en suma, se experimentaron en el proceso de construcción de las novelas de esta singular trilogía, niveles de los que nacen la trama y el ardid —podría decirse, el «todo o nada»— que encierra y legitima las novelas.

Los intrínquilos desarrollados en la *Trilogía de Sísifo* remiten a isotopías bastante bien determinadas. Es el caso de la pasión en *Gneis*, la pérdida en *Por mano propia* y la iniciación en *Sísifo*.

En *Gneis*, el protagonista, un profesor de estética, se enamora de una estudiante a la que le gustan Nietzsche, los bonsáis y las botellas de gas. La mujer desaparece súbitamente; desesperado, el protagonista cambia de identidad y cada vez se parece más a Edgar Allan Poe (en la legendaria fotografía que le tomó Mathew Brady). El profesor extraña tanto a la estudiante que, trastornado, la ve y la vuelve a ver por todas partes. Dos muertes ensombrecen, en un momento dado, el camino y el destino de la novela. Todo se altera de repente, como si al final la realidad relatada no pasara de ser un truco de

prestidigitación. La llegada inesperada de la hermana del protagonista parece ser la llave que lo solucionará todo.

En *Pormano propia*, el protagonista, un diseñador, atraviesa todo un infierno. Pierde a su hermana, a su novia, a sus padres, a su madrastra, a su perro, a su jefe, a su librería, a su psiquiatra, y también a la esposa de su mejor amigo, que un día aparece tendida sobre la vía de un tren. Para agravar las cosas, escucha dentro de sus oídos niños gritando que al parecer quieren humillarlo. Esta pesadilla acabará por confrontarse con el afán apocalíptico de las multitudes que invaden las calles, aunque todo este escenario disfórico acabe, al final, por sufrir una inesperada inflexión.

En *Sísifo*, nuevamente se presenta un episodio literario como *leitmotiv*: en abril de 1336 Petrarca sube a pie hasta el Mont Ventoux, cerca de Aviñón, y transforma esa experiencia en un conocido texto en el cual las memorias y el balance espiritual y amoroso se mezclan. Casi siete siglos después, tres personas que no se conocen repiten la misma escalada, pero por diferentes razones. Timeu va por el acaso, Tenório por la evasión y Bernarda por un ritual familiar. Ninguno de los tres alcanzará la cumbre del Mont Ventoux, pero la aventura se transformará en la metáfora de un inesperado reinicio de vida.

Detrás de estos enredos y del moldeo muchas veces cinematográfico de la diégesis, en la *Trilogía de Sísifo* se encuentra un conjunto de constantes fundamentales.

En primer lugar, lo que se cuenta viene siempre de una segunda voz y no de aquella que parece enunciar el relato desde el inicio (una simulación que refleja la índole asincrónica y plural del mundo interior). Además, las historias relatadas se basan en un número muy reducido de situaciones que se observan repetidamente en continuidad simultánea, escapando al dictamen del tiempo *cronos*, a la naturaleza de la secuencia y a la lógica (es decir, lo que es, puede no ser; lo que no se incluía en el inicio, puede incluirse después en un determinado cuadro ficcional).

En segundo lugar, lo que se relata tiene circunstancias, espacio y tiempo propios. Los personajes son tendencialmente elípticos (a veces son más voces que personajes). Además, la unidad ficcional con la que se trabaja implica una morfología fragmentaria que acaba por sugerir una naturaleza orgánica y matemática (como si la narrativa respirara

sobre un ADN musical de contenido mínimo que, de alguna manera, la genera y que se encuentra más allá de instancias clásicas como la trama o el clímax).

En tercer lugar, las tematizaciones de fondo se basan todas en el tópico de la inminencia (ocurrencias mentales irrepetibles y súbitas que, en *Gneis*, pertenecen a un revisor lunático que ve ciudades en el aire; en *Por mano propia*, a un grupo de niños que juegan; y en *Sísifo*, a una adolescente que está sola en su casa un fin de semana). Entonces, lo que sucede ya habrá ocurrido en la mente de alguien. El ser y el no ser surgen, en el subtexto de la enunciación, en obvia disputa. Y en este juego se desarrolla toda la aventura ficcional, tal como José Mário Silva lo hizo notar en el suplemento literario de *Expresso*:

Luís Carmelo, demiurgo en este proceso, orquesta con rigor una sinfonía sobre gente perdida, o que se está perdiendo, en un mundo que solo tiene sentido cuando nos colocamos en el suelo, de rodillas, inventando o moldeando vidas ajenas, como los niños que en el cuarto de juguetes cogen los muñecos y los convierten en mucho más que avatares, reflejos de una realidad ilusoria, o meros padrones neurales que nacen y mueren con ellos mismos.¹

En cuarto lugar, los esquemas literarios en esta trilogía metaforizan el modo con el que nuestra mente procesa (siempre en diferido) las mismas situaciones, convirtiéndolas en ficción. Si se relata seis veces la misma situación vivida en una cocina, al final de la tarde, esta será siempre otra (este «ser otra» implica un proceso, a veces, de recreación radical, sin que haya nunca una síntesis o una unidad última). El diagnóstico y el balance de la vida se convierten, por eso, en un istmo ininterrumpido entre ficciones, siendo el istmo (o el hiato) mucho más importante que aquello que se logra decir (y que cabrá en las

1 Véase el original en portugués: «Luís Carmelo, demiurgo neste processo, orquesta com rigor uma sinfonia sobre gente perdida, ou em perda, num mundo que só faz sentido quando nos colocamos rente ao chão, de joelhos, a inventar ou a moldar as vidas alheias, como as crianças que no quarto de brinquedos pegam nos bonecos, fazendo deles muito mais do que avatares, reflexos de uma realidade ilusória, ou meros padrões neurais que nascem e morrem consigo mesmos».

palabras). La trilogía es, en ese sentido, la trilogía de los istmos (esto es, de hiatos siempre por completar y por decir). En otras palabras, si al producir un determinado acto siempre quedan por fuera muchas opciones potenciales, lo que esta trilogía de Luís Carmelo propone es, precisamente, la posibilidad de que todas esas opciones potenciales aparezcan una al lado de la otra en el juego de la realidad. Este cuestionamiento de la teoría del acto en sí es el núcleo de la creación literaria de esta trilogía y, al final, su apología ensayística y de fondo.

Varios autores han relevado algunos de estos aspectos en los últimos años. Destacamos a Ana Paula Arnaut, que establece relaciones con la obra de António Lobo Antunes en el nivel de la solución-subversión de la novela tradicional. En este sentido, escribe la autora:

en conjunto con la constelación ficcional antuniana, uno de los mejores ejemplos de esta disolución-subversión en todos los niveles es la novela *Gnaise*, publicada por Luís Carmelo en 2015. Simultáneamente recuperando la vertiente neonaturalista, el protagonista (el profesor), como sabremos, o confirmaremos, en la segunda parte, se revela pasible de ilustrar la anormalidad patológica (resultante, en el caso del desequilibrio de la facultad de pensamiento), tan del gusto de Abel Botelho. De hecho, a pesar del intento de Eleanor para justificar las actitudes del hermano como una broma, no podemos dejar de pensar que el hecho de LC «hablar solo por las calles del pueblo» o de «repetir incesantemente un nombre que nadie entendía», señala un desajuste psicológico que nos lleva a considerar que el comentario hecho sobre la refiguración espacial emprendida por el personaje pueda, deba, al final, ser extendida a toda la primera parte de la obra: «(todo esto ocurría en la mente de LC)» (Carmelo, 2015: 111, 114, respectivamente). Pero, más importante que los aspectos que acabamos de referir, creemos que el protagonista de *Gnaisse* permite ilustrar una de las características más interesantes de la nueva tendencia (reflejo, sin duda, de la propia fluidez del mundo en el que vivimos y del modo como el propio *yo* se escenifica y pone en escena el *otro*). Nos referimos al hecho de que su composición en cuanto personaje no resulta ya, propiamente, de una técnica canónica, en la que el retrato físico y psicológico de los seres que pueblan el universo ficticio se da a todo el cuerpo, es decir, de una forma espesa, con contornos definidos (a través de procesos de caracterización directa o indirecta). Por el

contrario, en paralelo, aun, con la desagregación estructural de las narrativas, el personaje, tras lo que ya es posible verificarse en ciertas novelas posmodernistas, parece estrellarse cada vez más «en el parapeto de si mism[a]» (Antunes, 2015: 179), convirtiéndose, o más bien, siguiendo su transformación en lo que Hall llamó «celebración móvil», otra forma de, después de todo, referenciar el sujeto contemporáneo como producto de una sociedad también ella en creciente grado de desagregación y de transformación (Hall, 1997: 13-14).²

Con referencia a la trilogía de Luís Carmelo, también Rita Taborda Duarte, en la revista *Colóquio/Letras*, pone el énfasis en un:

vértigo escheriano, resultado de una construcción narrativa muy compleja, en que la temporalidad, la identidad de los personajes, el punto

2 Véase el original en portugués: «[...] em conjunto com a constelação ficcional antuniana, um dos melhores exemplos desta dissolução-subversão a todos os níveis é o romance *Gnaisse*, publicado por Luís Carmelo em 2015. Simultaneamente recuperando a vertente neo-naturalista, o protagonista (o professor), como viremos a saber, ou a confirmar, na segunda parte, revela-se passível de ilustrar o anormalismo patológico (resultante, no caso, do desequilíbrio da faculdade de pensamento), tão ao gosto de Abel Botelho. Com efeito, apesar da tentativa de Eleanor para justificar e classificar as atitudes do irmão como brincadeira, não podemos deixar de ponderar que o facto de LC “falar sozinho pelas ruas da vila”, ou de “repetir incessantemente um nome que ninguém entendia”, aponta para um desajustamento psicológico que nos leva a considerar que o comentário feito sobre a refiguração espacial empreendida pela personagem possa, deva, afinal, ser estendida a toda a primeira parte da obra: “(tudo se passava na cabeça de LC)” (Carmelo, 2015: 111, 114, respetivamente). Mas, mais importante do que os aspetos que acabamos de referir, julgamos que o protagonista de *Gnaisse* permite ilustrar uma das características mais interessantes da nova tendência (reflexo, sem dúvida, da própria fluidez do mundo em que vivemos e do modo como o próprio eu se encena e encena o outro). Referimo-nos ao facto de a sua composição enquanto personagem não resultar já, propriamente, de uma técnica canónica, em que o retrato físico e psicológico dos seres que povoam o universo ficcional é dado a corpo inteiro, isto é, de uma forma espessa, com contornos definidos (através de processos de caracterização direta ou indireta). Pelo contrário, em paralelo, ainda, com a desagregação estrutural das narrativas, a personagem, na esteira do que já é possível verificar em certos romances post-modernistas, parece cada vez mais despenhar-se “no parapeito de si mesm[a]” (Antunes, 2015: 179), transformando-se, ou, melhor, continuando a transformar-se, no que Hall designou por “celebração móvel”, maneira outra, afinal, de referenciar o sujeito coevo como produto de uma sociedade também ela em crescente grau de desagregação e de transformação (Hall, 1997: 13-14)».

de vista sobre la acción, sufren un meticuloso trabajo de reflexión y refinamiento. La arquitectura de los libros, combinando los temas de la pasión y del enigma, acaba por convocar, de forma sutil, un ambiente cinematográfico en el que se explora el interior psicológico y las diferentes focalizaciones que fácilmente se asocian a la película *Vertigo*, de Hitchcock. Esta idea de cambio, de metamorfosis permanente, en la que la realidad no surge como hecho unívoco, sino en reiterada alteración, según el punto de vista interpretativo, está presente, desde su inicio, como prisma orientador de la lectura.³

En su análisis, Ana Paula Arnaut destaca sobre todo la relación íntima entre la espacialidad y el mundo psíquico y mental, y después los efectos que esto tiene sobre la construcción elíptica de los personajes. Rita Taborda Duarte aproxima dicha construcción y esta legibilidad de experiencias visuales conocidas, tanto en lo que se refiere a la superación del laberinto como al montaje cinematográfico, subrayando en ambos casos el aspecto de la «celebración móvil» que Edward T. Hall desarrolló tan bien en obras como *La danza de la vida* (1983) o *Dimensión oculta* (1966). En realidad, esta trilogía de Luís Carmelo, como Rita Taborda Duarte destaca, «debe leerse con una constelación en mutación perpetua: varias narrativas, personajes y perspectivas que se van reagrupando en configuraciones diversas, en diferentes estructuras que continuamente se metamorfosean. Su esencia es ser difusa e inmaterial. O, como se dice, en la culminación de *Sísifo*, que es un retornar al inicio, a todas estas cuestiones: “el incorpóreo es el verdadero nombre de Sísifo”». Si para los estoicos apenas el significado, el «lektón», era incorpóreo, en medio de un mundo donde todo era material sin excepción, también en la trilogía de Luís Carmelo, Sísifo, la figura mitológica

3 Véase el original en portugués: «vertigem esheriana, resultado de uma construção narrativa muito complexa, em que a temporalidade, a identidade das personagens, o ponto de vista sobre a acção, sofrem um meticuloso trabalho de reflexão e apuramento. A arquitectura dos livros, conjugando os temas da paixão e do enigma, acabam por convocar, de forma subtil, uma ambiência cinematográfica, em que se explora o interior psicológico e as diferentes focalizações, que facilmente se associa ao filme *Vertigo*, de Hitchcock. Aliás, esta ideia de mudança, de metamorfose permanente, em que a realidade não surge como facto unívoco, mas em reiterada alteração, consoante o ponto de vista interpretativo está presente, logo desde o início, como prisma orientador de leitura».

que titula el conjunto de las obras, además de señalar, especialmente la tercera novela, es el significado en reiterada evidencia que resiste a todas las tribulaciones del mundo dicho «real», es decir, el mundo de la representación, de la posesión y de las figuras que escenifican la ilusión o, como diría Baudrillard, toda la parafernalia de «simulacros» en los que, después de todo, vivimos y respiramos.

Será difícil, por fin, insertar esta trilogía en una corriente o una tendencia clara. Ana Paula Arnaut acercó el ingenio de esta obra a lo que clasificó como *hipercontemporáneo*. Ya Miguel Real se había mostrado particularmente asertivo en un abordaje sobre la primera de las novelas de la trilogía, *Gneis*, al señalar:

Como ensayista y novelista, ningún autor en Portugal ha llevado más lejos la exploración de las tesis de vertiente literaria conocida por posmodernismo que Luís Carmelo. Es de hecho nuestro gran autor conscientemente posmoderno. Desde por lo menos *A Falha* (1998), en el campo de la novela, y de *Anjos e Meteoros. Ensaio sobre a Insanidade* (1999), en el campo del ensayo, que, evidenciando una alternativa consistente, LC deconstruye y hasta disuelve las categorías clásicas de la modernidad [...] En sus libros se evidencia un nuevo modelo de escritura, centrado en la contingencia y en el caso de los comportamientos, en la gratuidad o la calidad fortuita de la acción, en evidenciar lo ilógico (y hasta lo irracional) como motor de la propia acción, en la conducción de la historia como laberinto, desprovista de sentido y mensaje únicos, en la descripción contradictoria y fragmentaria de lo real, en la liberación de la palabra de referenciación semántica, evitando juegos de lenguaje autónomos.⁴

4 Véase el original en portugués: «Como ensaísta e romancista, nenhum autor em Portugal tem levado mais longe a exploração das teses da vertente literária conhecida por pós-modernismo que Luís Carmelo. É de facto o nosso grande autor conscientemente pós-moderno. Desde pelo menos *A Falha* (1998), no campo do romance, e de *Anjos e Meteoros. Ensaio sobre a Instantaneidade* (1999), no campo do ensaio, que, evidenciando uma alternativa consistente, LC vai desconstruindo e até dissolvendo as categorias clássicas da modernidade [...] Nos seus livros evidencia-se um novo modelo de escrita centrado na contingência e no acaso dos comportamentos, na fortuitidade ou gratuitidade da acção, na evidenciação do ilógico (e até do irracional) como motor da própria acção, na condução da história como labirinto, desprovida de sentido e mensagem únicos, na descrição contraditória e fragmentária do real, na libertação da palavra da referencição semântica, obviando a jogos de linguagem autónomos».

Entre el epíteto de *contemporáneo* y el de *pos*, la *Trilogía* de Luís Carmelo —e igualmente gran parte de su producción ensayística y su más reciente poesía (como en el caso de *Tratado* y también en *Luciclio* o en *O Pássaro Transparente*)— aborda lo irrepresentable al tiempo que el diálogo con lo cotidiano inmediato (bien sea contemporáneo, o bien de un pasado muy remoto). Esta preocupación recuerda lo que el filósofo alemán Peter Sloterdijk señala en *A Mobilização Infinita. Para uma crítica da cinética política*:

Se ha vuelto tan complicado narrar las realidades desatadas como predecirlas, para ni siquiera hablar de su inserción en un esquema de la filosofía de la historia. También ninguna designación necesita parecer ser adecuada para nombrar la época actual, ni se puede distinguir nítidamente entre épocas y modas. Se puede tener la impresión de que el estado de agregación del propio real se altera y se volatiliza al punto de dejar de ser representable.⁵

Tal vez la literatura, el ensayo y la poesía de Luís Carmelo estén realmente informando sobre estas recientes metamorfosis, recurriendo a herramientas que pueden ser inesperadas, pero que contribuirán a la construcción del sentido en un tiempo en el que la propia disputa del sentido pasó a exceder la búsqueda de la verdad (ese río «flotante», como escribió Montaigne).

Referencias

Arnaut, Ana Paula. «Do post-Modernismo o hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem».

5 Véase el original en portugués: «Tornou-se tão complicado narrar as realidades desencadeadas como predizê-las, para nem sequer falar da sua inserção num esquema de filosofia da história. Também nenhuma designação precisa parece ser adequada para intitular a época presente, até já nem se consegue distinguir nitidamente entre épocas e modas. Pode-se ter a impressão de que o estado de agregação do próprio real se altera e se volatiliza ao ponto de deixar de ser representável» (Sloterdijk, 2002: 202).

- Revista de Estudos Literários* n.º 8, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, pp. 19-44.
- . «A insólita construção da personagem post-modernista». *Revista Abusões*, vol. 3. Rio de Janeiro: UERJ, 2016, pp. 8-34.
- Real, Miguel. «A impossibilidade do retrato». *JL (Jornal de Letras Artes e Ideias)*, Lisboa, 27 de mayo del 2015 a 9 de junio del 2015, pp. 14-15.
- Silva, José Mário. «No quarto dos brinquedos». *Expresso*, Lisboa, 13 de agosto del 2016, p. E/70.
- Sloterdijk, Peter. *A Mobilização Infinita. Para uma crítica da cinética política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- Taborda Duarte, Rita. «Sísifo». *Colóquio/Letras*, n.º 196, Lisboa, septiembre a diciembre del 2017, pp. 244-248.
- . «Posfácio». En *Gnaisse*. Rio de Janeiro: Editora Jaguaririca, 2017, pp. 122-126.

Gneis



Primera parte (222 / Gneis)



A

I

APENAS ME DABA CUENTA CADA VEZ QUE LEVANTABA EL BRAZO para volver a indicar con el dedo el punto de tiza que había dibujado en el tablero. Ella estaba en la cuarta fila e imaginaba jirafas que recorrían los frisos de la pared del fondo. Yo escuchaba el eco de los grandes descampados solares, cada una de las veces en las que mi voz sufría con el modo abrupto en que yo bajaba y subía del estrado. Ella sabía que yo no era capaz de habitar un espacio delimitado, había, de hecho, en mi cuerpo, una materia de fuego que no quemaba, pero que movía las palabras o, cuando mucho, las atropellaba. Ella era tartamuda desde niña y sentía en la piel el mismo ritmo frenético con que yo unía el punto dibujado en el tablero con un segundo y un tercer punto que no llegaría a definir. Pedía tan solo que los imaginaran y todo el auditorio era un deambular de ojos como fuegos artificiales. Ella sabía echar leña al fuego como nadie, y, sin embargo, parecía una lengua de fuego que acosaba mis palabras y los puntos que yo iba imaginando unidos por segmentos de recta suspendidos. Ella conocía de memoria la tierra de nadie que nos distanciaba los cuerpos, que nos apartaba las caderas, que nos hundía en la misma laguna invisible. Yo apenas me daba cuenta, con los brazos al aire, diciendo que una obra de arte procede de un punto para más tarde propagarse de una manera que seguramente no comprendemos. «El creador es a quien ampara en su regazo esa obra de arte», pensaba ella y pensaba bien. Unos minutos después había cuadrados de Kandinsky con círculos rojizos vagando por los frisos donde antes había jirafas y otras geometrías con la textura de la piel: poros excitados que se levantaban como si fueran cabezas de alfiler boyando en agua hirviente.

2

Los azulejos son cubiertas de vidrio que recubren el hielo del tiempo. Descienden por las fachadas, coloreando la superficie y dando a las calles la pasión serena de las ilustraciones medievales, como quien tararea el apocalipsis al ritmo de una *morna*¹ (o de un fado debidamente pausado). Caminábamos entre los azulejos y el olor a cloaca mezclado con café, deletreando el nombre de varias obras y de varios autores, y ella llevaba una rama de romero en el bolsillo exterior del morral. Era un pequeño árbol que descansaba en nuestra conversación (una manera de que el bosque recorriera la ciudad y de preguntarse por las razones que llevaron al hombre a salir de entre los árboles para venir a crear las ciudades, los vidrios, los azulejos, las cloacas y el café de cada mañana). Ella, decía, le tenía miedo a la oscuridad, porque un día la atrapó la noche y hubo una mano que le empujó el rostro, otra que se metió en su pecho y otra más que avanzó entre sus piernas. Un hombre con tres manos en la oscuridad de la esquina, cuando los cortos días del invierno encienden rumores de un mundo perdido para siempre. Salía de la facultad, iba a la estación y de repente, se dio cuenta de cómo era ver su cuerpo sustraído, como si fuera posible sustraer lo que se es a lo que, súbitamente, se pone en fuga. Ella escapó, sí, salió de aquella rotonda negra de la avenida y corrió como si así acondicionara su cuerpo a lo que ya no podría enmendar. Lo contaba con la frente tan líquida que parecía una embarcación atacada por la sal en mar abierto. Sí, ella era el mascarón de proa que enfrentaba la vorágine y la brisa marina, moviendo el cuerpo al compás de un lienzo de fondo de azulejos y con tiempo para, todavía, canturrear el apocalipsis con la cadencia de un adagio *a capella*. Fue ese el día que salimos juntos por primera vez.

1 Morna: tipo de canción y danza de Cabo Verde (*N. de la T.*).

3

De los autores sobre los que vociferábamos, Nietzsche era el más esbelto. Crecía en el paisaje de nuestras palabras como un bonsái japonés de hojas rojo sangre. El bonsái es una miniatura que deja ver sus raíces, desarrollándose a través de troncos curvos y de un número reducido de ramas.

El objetivo es transmitir, al mismo tiempo, las ideas de peso y de estabilidad. Hablábamos de Nietzsche como quien idealiza, de hecho, una miniatura (una semilla, un grano de arroz, un simple libro) que garantiza que el rey va desnudo. Un rey, todos los reyes. Tal vez por error, ella dijo «reo» en vez de «rey», pero nada podía ser más cierto. El rey representa a Dios en la tierra y el reo representa al hombre delante de Dios en el juicio final. Representaciones que tienen el valor del humo y de los olores que iban saliendo por las chimeneas. Caminábamos y veíamos, sobre el ondulado de los tejados, el aire interrumpido por una nube de capullos saliendo del tueste del café y, abajo, el pavimento levantado en las inmediaciones de la alcantarilla. El mundo en mutación: observábamos, olíamos como buenos lobos y sabíamos que teníamos la memoria entera por revelar. Sería esa la señal decisiva que asociaba el placer de estar ahí, lado a lado, a algo que ya había sucumbido, pero que está destinado a ser lo esencial: la memoria es, de hecho, la caja negra que proyecta cada vez —y sin nada que nada lo prevea— su propio rayo verde. Un juego cromático semejante al arcoíris suspendido en la entrada del océano, a partir de donde todo, pero todo, puede ser explorado. Y ella volvía a hablar del hombre de las tres manos, de la contención de los bonsáis y, en cierto momento, me preguntó si de verdad me gustaba tanto Kandinsky. Respondí que no, me serví del moscovita alemán solo para dar un ejemplo. Nada más. Del mismo modo que un buen adagio pone a prueba la capacidad de la mente para saborear el fruto de la lentitud.

4

Volví a entrar al salón de clase y la lluvia había transformado el día en un espeso acuario. Las paredes sostenían el aire sofocante, los vidrios escurrían el torrente y la suma de todas aquellas voces desbarataba el momento. Batí las palmas como si aplaudiera a un payaso que fingía reír o a un prestidigitador que recomponía fragmentos. El rumor disminuyó y mi mirada recorrió el salón de clases, durante segundos, auscultando detalles que reconcilian la nada con una súbita voluntad de desistir. ¿Qué veía yo? Manos acariciando cabellos largos, morrales esparcidos en el suelo, paraguas haciendo líquidas las escaleras del salón, sonrisas desafiando la compasión, botas de caucho deslizándose entre los pies metálicos de los pupitres y uno que otro cuerpo todavía de pie como si fuera una columna disolviendo la forma simétrica de su voluta. Veía todo eso, pero no la veía a ella. La masa amorfa iba recomponiendo el momento, hasta que un brazo levantado precedió a la primera duda y después la segunda. Me sentía impaciente y batía las palmas para pedir silencio total, mientras hablaba aceleradamente (tal vez deseando llegar al final lo más rápido posible; ya fuera al final de la frase, al final de la clase o al final del ruido que sustituye siempre al ruido). Decidí entonces retomar el final de mi larga explicación anterior. Volví a dibujar un punto en medio del tablero. Me di cuenta de que no levantaba el brazo para indicar con el dedo aquella insignificante marca garabateada con tiza. Prefería señalar con la cabeza y las palabras, que iban examinando apresuradamente la materia, borbotaban como el agua que cae de las paredes de una represa sobre un lecho estrecho entre pedruscos y musgos. Nada parecía estar claro en lo que decía, más allá de la tonada en remolino, en vórtice. Yo escuchaba mi voz —era un eco ensordecedor balanceándose dentro del córtex— y sentía que me había convertido en un tren sin gobierno, listo para confundir las agujas y descarrilarse, como si el sueño dominara el caminar. Todo caminar.

5

Fue la primera vez que no la vi en aquel salón. Yo solía entrar a la universidad y la silueta pronto aparecía, entre gestos de terciopelo y las bandejas cargadas de platos sucios de la cafetería. A veces, subía las escaleras y ella de inmediato se confundía con la lámpara de pie alto que tenía una pantalla amarillenta y una repisa circular para apoyar las manos. Cuando entraba a la sala de fotocopiado o a la de informática, la veía vagando entre los filtros de las pantallas y los cilindros de carretes de las impresoras *offset* como si fuera una de esas chispas que saltan de todas las máquinas en movimiento. Al entrar a mi oficina, me quedaba contemplándola en la poltrona: acostumbraba a leer un volumen pesadísimo de la enciclopedia, que le cubría, de par en par, las piernas y el asiento de cuero oscuro. Ese día, todo ese ajedrez negro y blanco perdió sus cuadros y no hubo pieza (reina, caballo o alfil) que sobrara. Me sentí amputado. De cualquier modo, la clase incluso se desarrolló razonablemente. Un tren descarrilado es un objeto, digamos, eximio para explicar la mejor de las teorías que tratan sobre la obra de arte y la creación artística. Además, creo religiosamente que la amputación es una experiencia demasiado común. No nos damos cuenta de eso, porque es invisible por naturaleza. Pero es una realidad que todos los días corto por la mitad los pensamientos que uso y los que no uso, todos los días corto por la mitad aquello que soy y no soy, todos los días corto por la mitad a los amigos que tengo y no tengo. Vivo con hacha en mano, aunque solo descubra en esa herramienta un modo de depuración o, quién sabe, de redención. La verdad es que ando a pie (soy una máquina que contagia el desequilibrio) para cortar por la mitad la fuerza de la gravedad. Una amputación como cualquier otra. La diferencia es que yo no conseguía cortar por la mitad la memoria que guardaba de ella.

6

Casualmente, lo más curioso es que nunca fui capaz de describirla físicamente. Ella tenía la sinuosidad del instante, la magia de un ahora