

ESPACIO NEUTRO: PUERTAS Y VENTANAS

Mario Morenza

jedyknight71@gmail.com /@MarioMorenza
Instituto de Investigaciones Literarias - UCV

RESUMEN

En mi artículo procuraré un análisis de *Visión memorable* (1987). Mi lectura se orienta hacia las imágenes que prefiguran las puertas y las ventanas. La presencia de estos elementos es reiterada y concluyente. Ambas capitalizan en el engranaje narrativo en la primera obra de Miguel Gomes. La textura de *Visión memorable* está alentada por la intervención de una voz poética. Ésta registra con absoluta nitidez los gestos del universo. Nos justifica su plenitud al reconstruimos una ciudad llena de imágenes. Capta situaciones microscópicas que explican con calculado rigor el caos de la metrópolis. Asimismo, me apoyaré principalmente en el ensayo “La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera” (2006) de Gastón Bachelard, en cual sostiene que “el espacio no es más que un horrible afuera y adentro”, cuando logra coincidir “ese drama de la geometría íntima”, directamente con ese ser humano que habita un espacio y se presenta como individuo pudoroso, minado de nostalgias y temores, que decide refugiarse.

Palabras clave: Espacio narrativo, ciudad, caos, mundo interior.

ABSTRACT

This article analyses *Visión memorable*(1987), based on the images that doors and windows encompass. The presence of these

elements is reiterated and conclusive. Both are an important part in the narrative fabric in the first work of Miguel Gomes. The texture of *Vision memorable* is encouraged by the intervention of a poetic voice. This one registers with absolute clearness the gestures of the universe. It justifies its fullness when reconstructing to us a city full of images. It catches microscopic situations that explain with calculated rigor the chaos of the metropolis. Also, this article mainly is based on Gastón Bachelard's essay "La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera" (2006), in which he states that "el espacio no es más que un horrible afuera y adentro", when he makes to coincide "ese drama de la geometría íntima", directly with that human being who inhabits a space and appears as a prudish individual, plenty of nostalgia and fears, that decides to take refuge.

Key words: narrative space, city, chaos, inner world.

"¿Qué me dice de las relaciones espaciales?"
Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción*.

En las siguientes páginas analizo *Visión memorable* (1987). Mi lectura se orienta hacia las imágenes que prefiguran las puertas y las ventanas. La presencia de estos elementos es reiterada y concluyente. Resulta difícil eludir su incidencia imaginativa en el cosmos de la obra. Ambas capitalizan el engranaje narrativo de Gomes.

La textura de *Visión memorable* está estimulada por la intervención de una voz poética que registra los gestos del universo. Capta situaciones mínimas que explican con rigor el caos de la metrópolis.

Estos breves relatos definen un catálogo de pequeños fragmentos de vida: personajes inmersos en confusas realidades y sus secuelas. Esto deriva en una serie de causas, efectos y reflexiones sobre la pulsión de ese mundo urbano que habitan; o no exactamente,

más bien diría: la tensión entre esa humanidad que rezuma confusión con la urbe cómplice del caos.

“Si las puertas odiaran por un momento a los hombres, cuántos perecerían en el acto” (Gomes, s/f: 21), es una frase que extraigo de un título significativo: “Sermón del fin de los tiempos”. Define de forma inmejorable la relación entre las puertas y los personajes: es el pliegue casi apocalíptico que subyace en el libro.

En este desconcierto urbano reñido por gritos, arrollamientos y borrosos espejismos, he advertido que prácticamente las puertas y las ventanas se manifiestan como unidades emblemáticas. Su presencia es eficaz y tramita las atmósferas y acciones de los relatos. Más adelante evaluaremos por qué.

Antes quisiera aclarar lo siguiente.

En principio, mi estudio se focalizaba en la única edición de *Visión memorable*, impresa por Fundarte en 1987. Haré uso de una versión mejorada, intervenida por el autor más de veinte años después de la publicación del volumen príncipe. El mismo autor, amablemente, me la facilitó en formato digital. Se trata de un volumen que reúne además de *Visión memorable*, sus otras primeras producciones: *La cueva de Altamira* (1992) y *De fantasmas y destierros* (2003), esta última poco o nada conocida en el país ya que fue publicada en Colombia. Este compendio sería lanzado al mercado bajo el apropiado título de *Cuentos de ánimas y lugares perdidos*. Hasta entonces no tengo noticia de su publicación en alguna casa editorial¹.

¹ En los últimos cinco años la economía ha decaído. Lastimosamente, las inversiones editoriales, siempre sensibles a los caprichos financieros del país, se han visto afectadas. Era predecible que esta situación se produjera. De un momento a otro, una administración volátil como la nuestra, a merced de la exportación del petróleo, colapsa y desata el deterioro de las inversiones. En la lista de esos males era de esperarse una debacle en las publicaciones. Aquellas empresas foráneas que establecían una sede en Venezuela no tuvieron otra alternativa que lidiar con obstáculos y ajustar su presupuesto a controles de cambio anquilosados e inauditos como los exigidos por el Gobierno actual. Por estos motivos, infiero,

Señalado este punto, prosigo entonces.

En *Visión memorable* no resulta exagerado categorizar a las ventanas y las puertas como canales perfectos. Canales que nos aproximan a la dimensión más recóndita de los habitantes de la ciudad que descubrimos en sus páginas. Una ciudad porosa y que a ratos coquetea con lo surrealista, una ciudad que se nos hace fácil reconocer como Caracas, más allá de datos explícitos como las situaciones que ocurren en el Metro o la que encontramos en el minicuento “Ataraxia”: “A la anciana apenas la vi. La hilera de autos que esperaban su turno para pasarle encima llegaba a las afueras de Caracas” (Gomes, s/f: 7). Es, después de todo, una ciudad que no ha perdido su esencia transitoria, y que se desempeña como refugio pasajero de sus ciudadanos, estos, futuros nómadas o emigrantes: no es insólito ver a personajes que corren por sus calles, que tal vez secretamente asumen la huida como excusa para no permanecer mucho tiempo en un mismo lugar. En este libro los sedentarios se asemejan a una raza en vías de extinción: no se detectan muy a menudo.

Si examinamos con detenimiento cómo las ventanas y las puertas actúan en la obra nos daremos cuenta de que construyen una armonía aparentemente frágil, etérea, pero que a su vez establecen un hilo de comunión entre todas las partes que constituyen el libro y lo hacen sostenible.

Ya hemos dicho que *Visión memorable* (1987) es la obra que da a conocer a Miguel Gomes en nuestra escena literaria. En sus escasas páginas se origina el mundo narrativo del autor. El mundo espacial que más tarde, en sus siguientes obras, se expandirá más Mondadori desistió de continuar con la edición de autores venezolanos. Esta actividad generaba un gasto mayor a sus posibilidades y lógicamente prefirió, para no abandonar el país, dedicarse a gestiones relacionadas con las importaciones de sus libros impresos en el exterior. *Cuentos de ánimas y lugares perdidos* es apenas un caso de la extensa lista de obras que nunca se llegaron a editar bajo este sello y esperaban su fecha de salida al mercado a partir de 2010.

allá de los territorios de un típico apartamento de Caracas o Estados Unidos.

Es *Visión memorable* el *Big Bang* del universo gomesiano. En sus páginas divisamos la auténtica materia fundacional de su narrativa, su proyecto poético. Vemos, pues, como los relatos, las reflexiones o pensamientos aforísticos que integran *Visión memorable* se manifiestan en un espacio concreto como una vasta ciudad.

Aquí me parece pertinente respaldarme con el ensayo “La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera” (2006) de Gastón Bachelard. En este trabajo el autor sostiene que “el espacio no es más que un horrible afuera y adentro” (p. 257) cuando logra coincidir “ese drama de la geometría íntima” (p. 256) directamente con ese ser humano que habita un espacio y se presenta como individuo pudoroso, minado de nostalgias y temores, que decide refugiarse.

Bachelard establece esa huida como un camino hacia la existencia propia del ser que no logra conquistar el entorno que lo domina, que por tal razón preferiría alejarse, pero que, al mismo tiempo, se entrena como testigo más que como un actor en rol principal.

Es así como se exime la presencia profusa o, más que profusa, categórica de puertas y ventanas. Estas imágenes se hacen poderosas en el texto de Gomes, implican aperturas y cierres en la vida cotidiana, la fuga y el escape. La contemplación de una ciudad propia que se aleja de a poco, entre pavimentos y tráfico inconcebibles. Alimentan la esencia de las voces narrativas. Una frase que define a los héroes de *Visión memorable* la encontramos aquí: “[L]os movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto” (Bachelard, 2006: 261).

En *Visión memorable* las criaturas gomesianas afinan

su capacidad de vacilación, de dudas, que se resume en sus movimientos, y a su vez se manifiestan como seres entreabiertos. Su misma vacilación los hace traslúcidos. Su misma vacilación los convierte en seres dóciles en los que el lector puede hurgar en el interior de su alma.

La fisonomía de *Visión memorable* se dispone a partir de los títulos de sus ficciones. Algunos de estos títulos los encuentro insistentes. Esta persistencia me permite advertir una trama o secuencia secreta; de igual manera su fisonomía se modela por las imágenes y situaciones surgidas desde la contemplación de la voz narrativa, desde una nostalgia irrefragable que afanosamente logra fluir en el texto, desde las huidas frecuentes de algo o alguien y desde las sospechas de desengaños mezcladas con el reclamo de alguna ausencia. En el caso particular de las puertas y las ventanas, ambas imágenes atesoran en su núcleo la fuerza indagatoria que permite enriquecer el universo de este libro. Los espacios no se limitan a las finitas regiones que abarcan las aceras de la ciudad. Las puertas y las ventanas nos abren un mundo al interior infinito de los personajes, como ya dije, mucho más que al espacio tangible, de concreto y ladrillo habitado por estos. Un personaje es distinto ante la posibilidad de una puerta, del mismo modo cambia su actitud cuando tiene acceso a una ventana. Se abre y desnuda su mundo interior con el mismo rigor que sus ventanas le señalan la urbe, con idéntico énfasis con el que sus puertas le dan la vereda hacia la inmensidad caótica de una Caracas que se delata.

Un total de sesenta y dos minificciones integran *Visión memorable*. La edición original tenía cuarenta y nueve. Aún así, se mantiene el mismo tono, por supuesto, con ajuste de carpintería gramática. El mismo Miguel Gomes en el prólogo de *Cuentos de fantasmas y lugares perdidos* así lo asume².

² “Al principio pensé que corregirlos y reescribirlos no sería una tarea difícil, pero estaba equivocado. No tardé en darme cuenta de que no se trataba simplemente de organizar un archivo personal, sino de elaborar una autobiografía mental que, por

La propiedad de que en esta obra se repitan varios títulos para diferentes cuentos le confiere cualidades armónicas. La organización exhibe historias que se dejan leer de forma independiente. Pero si dilucidamos bien en esta organización, nos percatamos de que no es así: sus partes, sus pequeñas partes se cohesionan. La organización se dirige más hacia la repercusión de imágenes y temáticas que a una supuesta linealidad prefijada. Cada pieza narrativa posiciona su importancia, como si fuera una de las aristas de un diamante. Aunque la edición príncipe la considero una obra impecable de inobjetable valor estilístico trabajaré con una versión corregida por el mismo autor³.

Con base en esta elocuente e impetuosa frase de Gastón Bachelard, nos es posible explicar cómo se comporta la materia del libro: “¡Y todas las puertas de la simple curiosidad que han tentado al ser para nada, para el vacío, para lo desconocido que no está siquiera imaginado!” (2006: 262-263). Las imágenes de las puertas

medio del inventario, inventaba a un sujeto en el que no me reconocía del todo. Estas páginas se me convirtieron en un gabinete de rarezas, algo así como los *Wunderkammern*, los cuartos de curiosidades del Renacimiento tardío y el Barroco, solo que lleno de fragmentos de espejos en los que al mirarme veía rostros extraños. Decidí considerar tal sensación como principio de orden; lo que figura aquí tiene, por eso, un aire ajeno, hasta cierto punto de distancia e independencia respecto de mi persona actual” (Gomes, s/f: 5), más adelante el autor agrega: “Al menos para la imaginación, la aparición en volumen no canceló esos proyectos, así que en esta oportunidad en cada una de las secciones añado una cantidad significativa de inéditos; elimino piezas que no me parecen rescatables; y, sobre todo, rehago a mansalva, a veces incluso alterando el argumento de la versión original” (*idem*: pp. 5-6).

3 Miguel Gomes me autoriza a través de un correo electrónico a utilizar esta versión y me explica sus razones, éstas complementan lo planteado por el mismo escritor en el prólogo a *Cuentos de fantasmas y lugares perdidos*: “Las primeras ediciones (particularmente de *La Cueva*) estaban minadas de erratas de la editorial; además, con el tiempo, dejaron de gustarme muchas de las alternativas estilísticas. Así que decidí rehacer, a tal punto que a veces cambian las historias; agregué inéditos y elimino textos. Por eso preferiría que no tocaras demasiado las versiones primitivas”.

y las ventanas se presentan tímidamente. Sin embargo, ajustan el mundo interior de los personajes de *Visión memorable* con el mundo exterior que se admira o se teme.

Dicha contemplación la percibimos en el primero de los “Enxiemplo”, serie de relatos que analizo más adelante: “Aliviado, miré el lento desplazamiento de las calles en mi rostro, petrificado sobre la transparencia de la ventanilla”; y si pensamos en el miedo, en lo que se teme, el segundo “*Dies irae*” ejemplifica esta emoción que se reclama auténtica. En su letanía final leemos: “Dicen que los mudos enloquecieron porque no podían sacarse el miedo a gritos” (Gomes, s/f: 68), o para finalizar, también en esta imagen que sella un abrir o cerrar de puerta, ubicada en el cuento “Santo oficio”. Aquí el héroe atraviesa plazas, atraviesa avenidas, huye de un escuadrón de monjes armados, y estos parecen no fatigarse nunca en su persecución: “Estoy agotado. Entro en un callejón solitario y me doy cuenta de que no tiene salida. Capuchinos, dominicos; carmelitas con nykes y adidas: derribo una puerta cochambrosa y busco refugio en un edificio” (*idem*: 32). Estos ejemplos parecen metáforas de la idea de Gastón Bachelard.

Observamos, pues, que *Visión memorable* no es una sucesión limitada de minificciones que nos hablan a su modo de una ciudad o de una emoción que pudiera asociarse a una profunda melancolía. Es un libro en el que los personajes parecen diluirse en la membrana gaseosa de la voz narrativa que describe acciones y contempla, que contempla y se detiene para sopesar con abrumadora frialdad las naturalezas muertas que se disponen en este mundo de ficción, como bien lo indica el título de un par de minicuentos. Estas naturalezas muertas abundan y no agrupan necesariamente mesas provistas de cestas de frutas o vinos. Aquí ellas se hacen expansivas, ilimitadas, y alcanzan el tamaño de las comarcas de la misma ciudad. La primera de la serie, “Naturaleza muerta”, nos dice con firmeza aforística: “El tiempo se pudre en las frutas” (Gomes, s/f: 12); la segunda y última

no se distancia de esta condición: “Toda naturaleza muerta es un autorretrato y, si miras con atención, un espejo” (*idem*: 22).

“Urbana” es el primer eslabón de *Visión memorable*. Podemos afirmar que la narrativa de Miguel Gomes se inicia con una ausencia y, al mismo tiempo, con alguien que camina sin rumbo definido ni definitivo. Una entidad que comienza a entrenarse en su capacidad errante, a hacer de esta actividad un artificio, un oficio: es el primer exiliado de su narrativa: el Ad(á)n de sus personajes. También se produce aquí el primer intento de retorno al lugar de origen, la primera nostalgia se suscita. No es descabellado afirmar que todos los grandes tópicos que trato más adelante se atomizan en esta pequeña y sencilla, pero en realidad compleja narración:

Urbana era el nombre de la mujer indefinida que buscaba.

Pregunté por ella en una esquina y me señalaron cierto callejón mal alumbrado.

Ni siquiera había presentido quién podía estar allí.

Me detuve antes de entrar. Miré a un lado y a otro; no vi a nadie.

Era el momento, pensé. Pero si en toda mi vida jamás había aprovechado una buena oportunidad, ¿por qué iba a aprovechar ésta?

Sin mirar atrás, regresé por donde había venido. (Gomes, 2010: 5)

El título “Urbana” se repetirá en cuatro ocasiones. En el segundo relato de esta serie, la voz que narra nos confiesa su vehemente tarea: “[d]esde niño había sentido el deseo irreprimible de auscultar el pavimento de las grandes avenidas” (Gomes, s/f: 19), como si esta voz buscara algún indicio de que la ciudad vive, palpita: “El asfalto hervía. De rodillas, emocionado sin saber por qué, comencé a explorar el silencio que allí se apedruscaba” (*ibidem*). Posteriormente, nos topamos con el “Urbana” de atributos borgeanos, que nos recuerda el desenlace de “Las ruinas circulares” (Borges, 1974). En este cuento, al parecer, si seguimos la secuencia

de la disposición de estos relatos, la mujer anhelada en el primer “Urbana” ha sido descubierta. Se atina la visión de esa “Mujer Total, soñada laboriosamente por muchos noche tras noche” (Gomes, s/f: 46); esta mujer esquiva, imposible, se detecta en un *aquí* y en un *ahora*. Luego Gomes cierra el minúsculo relato con un aura de ilusoria decepción que, imagino, prefigura próximas búsquedas: “Está y no está; ése es su modo de ser” (*ibidem*).

El cuarto y último texto titulado “Urbana” irónicamente nos cuenta la historia de un vecino del narrador que juega a hacerse el ciego y, de forma infantil, engaña a los demás. Esto nos sintoniza con el segundo “Urbana”, en el que se retrata a un niño que ausculta el asfalto y busca alguna revelación. En este caso es un adulto que actúa como niño y pretende explorar su ciudad sin imágenes mientras regresa a casa: busca de nuevo el asombro de sentir las cosas por primera vez: el personaje afina sensaciones que deduce dormidas como el tacto y la audición. No es casualidad que con frecuencia Miguel Gomes nos describa seres que gritan frenéticamente⁴. En *Visión memorable* el silencio es una lujosa utopía. También vemos que este personaje se opone a la voz narrativa del primer “Urbana” que, sin mirar atrás, decide regresar por donde ha venido; este sujeto

4 He aquí algunas de estas constantes: En el primer “Septiembre”: “Septiembre, inmóvil, yace al lado de la Muerte. El calor, la lluvia frágil, los gritos en la lejanía, anuncian su llegada. Con él todo concluye y todo comienza” (Gomes, s/f: 9); en “*Lasciate ogni speranza*”: “Alguien tuvo la ocurrencia de ponerse a cantar; los gritos y los insultos no dejaron oír nada” (*idem*: 10); en el segundo “Sermón del fin de los tiempos”: “El primero en tirársele encima fue un policía; cayó con torpeza y al anciano se le escapó algo que parecía un grito” (*idem*: 29); en “Escena con grillos”: “Era difícil responderle, porque las personas de las que hablábamos se la pasaban metidas en un ascensor; o daban gritos en la calle, pero de noche desaparecían. Algunas habían sido víctimas de sus propios hábitos o los hábitos de sus vecinos” (*idem*: 34). Asimismo en “Nekyia”: “Oye un taconeo en la calle. Los gritos no dan resultado; un papel arrugado cae” (*idem*: 39); y por último somos testigos de un personaje que grita en “Crisorroee”: “Más allá, en la avenida, los motociclistas se impacientaban debajo de un puente. Gritos y silbidos; el ventarrón se llevaba un paraguas” (*idem*: 52).

pretende, haciéndose el ciego, volver a su casa. Atraviesa calles y avenidas, recibe impetuosos reclamos por su irresponsabilidad de andar sin ningún pariente o perro que se desempeñe como lazarillo. Así se desplaza hasta que llega a su residencia, donde es recibido por vecinos. Él ríe para sus adentros: todos creen su broma. Finalmente se ubica la puerta, meta prodigiosa de su viaje espacial sin imágenes y punto de inflexión del pequeño universo del relato, en el que llama la atención ese titubeo del personaje entre la distancia y el contacto con el objeto de su búsqueda: “Sube la escalera; palpa el pasamano con los dedos; casi toca la puerta que lo espera” (Gomes, s/f: 57). En un esfuerzo por darse ánimos, nuestro héroe se dice: “Voy a llegar” y llega. Al entrar a su hogar recupera el refugio y concluye su juego. Él fue tras la búsqueda de su aventura, su pequeña épica. Un juego donde la ciudad estuvo ausente. Una ausencia en el sentido de inmensidad. Para él sólo existió lo más inmediato: el suelo que pisaba, las paredes que acariciaba a su alrededor, voces ajenas, voces familiares. Para este personaje las imágenes no existieron. En su recorrido no existió la ciudad, pero sí ese desplazamiento. Su camino es indeciso, discontinuo, interrumpido por descuidos propios de alguien sin vista, y permanecerá en esos términos hasta que llegue a su puerta, la puerta que se abrirá para darle acceso a su morada, su espacio íntimo. La puerta le da luz a este personaje, anula los insondables misterios que lo disminuían ante el mundo. La puerta le devuelve la inmensidad de ese mundo después de sus tanteos como si éste hubiera propuesto cada esquina o semáforo como un gigantesco alfabeto *braille*. Esto concuerda con lo que Bachelard explica:

¡Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de acogida, del respeto! Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir. (Bachelard, 2006: 263)

Una imagen que con fidelidad refleja lo expresado por Bachelard y que a su vez mantiene ese tono la encontramos en el segundo minicuento de la serie de los “Nekyia”. En este texto confluye esa particularidad que detectamos en las voces de *Visión memorable*, que desesperadamente huyen de algo, o buscan una morada, su morada, para refugiarse en la ausencia y permanecer a salvo de lo que temen en un gesto que se predice como definitivo, así sea que ese refugio apenas le ofrezcan una breve iluminación.

Tantea cuidadosamente cada escalón, porque la oscuridad es impenetrable.

Diez, quince, veinte.

Ve cómo la puerta, arriba, se le cierra.

Siente que la ceguera se apodera de sus ojos.

Tiene que regresar.

Diez, quince, veinte escalones y aún la puerta no aparece.

Otros diez, otros quince, otros veinte y sigue sin aparecer.

La escalera infinita.

Sube entonces atropelladamente, sin llevar la cuenta, sin encontrar la salida.

Todo en tinieblas, menos el miedo resplandeciente.

Sabe que su cuerpo ya no se deja llevar a ningún sitio.

Se sienta y cierra los ojos para tratar de entender. (Gomes, s/f: 51)

Aquí el desplazamiento del personaje adquiere matices de pesadilla. Se muestra como la antítesis del héroe del cuarto “Enxiemplo” que juega a hacerse el ciego. En este “Nekyia” seguimos el complicado peregrinaje de un héroe que avanza hacia esa puerta que no consigue, que una vez se cierra desaparece para sus ojos pues le instala un mundo de sombras. Las escaleras que él transita parecen diseñadas por Escher. En su búsqueda se halla atrapado por esa oscuridad. “Todo en tinieblas, menos el miedo resplandeciente” es una frase que apunta hacia esa clave directamente proporcional que

establecen las puertas y las ventanas, ya que éstas se asocian a la luz y la calma. Por su parte, “Desarrollo de una idea sobre una imagen partida en dos por la luz del ventanal” es un texto de características inmediatas a esa representación plástica de las naturalezas muertas a las que previamente me he referido. En él detallamos el predominio de la parsimonia, la serenidad de la contemplación infusa de una mujer que, aunque no es reconocida, se despierta, se viste y abre un portal para marcharse de ese espacio.

En repetidas ocasiones la ausencia de puertas y ventanas significa la materialización de temores: cuando se huye de algo se busca una puerta. Cuando se presiente un temor se busca la iluminación de una ventana. Las más de las veces, la fórmula registra una sonrisa en el personaje. En ese aire se inscribe el cuento “Segismundo agonista” (Gomes, s/f: 25), cuyo héroe no está ciego, ni mucho menos se hace pasar como tal. Su caso es extremo: lidia con una situación de premura a causa de la súbita desnudez en medio de la calle: la intemperie absoluta. Atraviesa las cuadras que lo separan de su hogar, de su refugio. Cuando llega y se encuentra frente a la puerta, descubre que no carga consigo las llaves. Aquí también se incorpora ese desesperado desorden como símbolo de que los habitantes de esta ciudad han perdido la brújula. Ellos son castigados por la desorientación. Como en la *Odisea* la meta es volver a casa, pero el éxito de su viaje espacial depende mucho de que encuentren esa puerta y logren abrirla.

“*Dies Irae*”, día de la ira en castellano, es otro de los textos con títulos reiterativos. Particularmente se ubica el primero de segundo y el segundo de antepenúltimo en la ordenación de los relatos. En el primer “*Dies Irae*” se desarrolla lo que su título anuncia: “Hoy nos hemos dedicado a gritar; desde el amanecer no se ha oído nada más en la ciudad” (Gomes, s/f: 6), en el segundo “*Dies Irae*”, ya parcialmente citado en estas páginas, encontramos el eco del primero en su línea inicial: “Dicen que todo comenzó cuando se

oyeron en la ciudad gritos lejanos, salidos de un lugar desconocido” (*ibidem*: 68). En efecto, en este segundo Día de la Ira detectamos respuestas a otros puntos narrativos de *Visión Memorable*, por ejemplo a “Ataraxia”, relato que cité en su totalidad páginas atrás: “Dicen que, abatido el peatón, los demás conductores esperaron en fila para pasarle por encima” (*ibidem*).

Cabe señalar que “Enxiemplo” se trata del título más frecuente. Bajo este nombre captamos diez minificciones repartidas sin un aparente orden. En el primero de la serie, una puerta divide el mundo íntimo del personaje con el exterior. Las descripciones nos obligan a aceptar que se trata de un protagonista que deja todo a medias, o que sus descuidos domésticos tienen una pulsión de defecto crónico: olvida cerrar la llave de la ducha, deja la cafetera encendida, su cama es un desastre. He aquí el momento en que pasa del lugar íntimo al escenario de la ciudad: “En pocos minutos la gente iba a levantarse y saldría irremediamente a la calle. A punto de cerrar la puerta, supe que se me olvidaba el maletín. Lo cogí a toda prisa y esta vez nada me detuvo” (Gomes, s/f: 8). El narrador nos presenta a un héroe temeroso de sí mismo, y de la gente, que por alguna extraña razón no se permite concentrarse en sus actividades rutinarias a tal punto de que las olvida. Agradece incluso que el espejo del baño esté empañado para no verse a sí mismo: esto nos lleva a recordar el segundo “Naturaleza muerta”⁵. De algún modo se proclama ausente. Pudiera ser considerado el primer fantasma de la narrativa gomesiana. Es capaz de ocultarse tras un árbol mientras espera el autobús. Ese momento será el mismo punto final que se

5 También es insistente la presencia de la imagen del espejo, esa superficie plana que refleja el espacio que ocupa aquella voz que postula sus reflexiones urbanas. El espejo es un espacio que cancela cualquier posibilidad de viaje: refleja un mundo paralelo pero no se puede acceder a él. Los desplazamientos ocurren en coordenadas X y Y, jamás responden a una profundidad. Ésta se anula. Por lo tanto, es el vacío el que se desprende hacia cualquier otro espacio que no sea reflejado en ese espejo.

relate en el segundo “Enxiemplo”, el personaje vuelve al lugar donde inicia su camino: ha terminado un viaje espacial, ha regresado y se ha desplazado por las alcabalas posibles de su rutina. Ya encontraremos a muchos personajes gomesianos realizar un trayecto similar, un trayecto que se cierra como un círculo.

El tercer “Enxiemplo” nos presenta, al parecer, el mismo personaje. Lo reconocemos por sus actitudes neuróticas. Incluso, podríamos diagnosticarle cierto grado de bipolaridad que se sugiere en la línea final del relato. En este “Enxiemplo” las puertas estructuran la mecánica del cuento. El personaje es invadido por una enfermiza curiosidad. Piensa que sus vecinos le ocultan algo. Y él a toda costa debe averiguar de qué se trata: “Al anoecer intenté forzar la puerta, pero fue inútil. Arremetí decidido y la eché abajo” (Gomes, s/f: 13). El insólito protagonista es recibido con extrañeza por sus vecinos. Al terminar la visita sus dudas persisten. Con esas especulaciones se marcha a casa. He aquí la intervención de la segunda puerta (ya echada abajo, quizá por alguien más o por él mismo):

Poco duraron mis cavilaciones: cuando llegué, vi goznes que pendían en el vacío y una puerta –la mía, pensé, sin todavía dar crédito a mis ojos– derribada. Los libros estaban aquí y allá, en el piso; los armarios y escritorios, destrozados; todo en un completo desorden.

Sin embargo, no habían hallado lo que buscaban. (*ibidem*)

El cuarto “Enxiemplo” contiene una atmósfera sombría. Parcamente el narrador nos describe lo que pudiera figurarse como un pueblo fantasma, o una ciudad que se empecina en serlo:

Eran, evidentemente, malos augurios.

Tres mujeres vestidas de negro al cruzar la esquina.

Tres tullidos poco antes de llegar al edificio.

Una caravana coronada hacia el cementerio.

El apartamento a esa hora estaba vacío. Solo luz y algo de sombra en las cortinas embestidas por la brisa. (Gomes,

s/f: 33)

El relato concluye con una sentencia inversamente proporcional a la de “Ataraxia”: es importante señalar que los carros no forman una cola para arrollar a nadie que yace en el suelo: se enfilan para escapar de una ciudad arrollada por algo que no sabemos nunca qué es. En el relato toda la oscuridad es absorbida por el espacio íntimo, por el apartamento de la voz narrativa. Es el momento de la ventana, que proyecta una mínima luminosidad: “Desde la ventana descubrí los últimos autos que desfilaban hacia el camposanto” (*ibidem*).

En el quinto “Enxiemplo” el narrador nos persuade de una inagotable búsqueda: “Anduve calle tras calle lamentando no encontrar lo que había perdido” (Gomes, s/f: 37), irónicamente nos advierte que jamás supo de qué se trataba el objeto que buscaba.

Es en el sexto de la serie “Enxiemplo” en el que la imagen de la ventana vuelve con su resonancia luminosa: “Me acerco al ventanal asediado por la luz y sonrío” (*idem*: 41). Este escenario nos recuerda lo explicado por Bachelard cuando nos habla de “[s] u albergue (...) fortalecedor. Hay que habitarlo simplemente, con la gran seguridad que da la simplicidad. La casa grabada despierta en mí el sentido de la Choza; revivo la fuerza de mirada de la ventanita” (Bachelard, 2006: 82-83).

Antes de la búsqueda de esta relajada iluminación, antes de ir al encuentro con una aparente calma, o más bien, la búsqueda de una “ataraxia”, se nos ha descrito una historia conducida por un desconocimiento de identidad: la voz que narra se hace pasar por alguien que cojea, y este alguien así se desplaza, mutilado. Se inventa una historia personal y sostiene que su condición no es de nacimiento como pensaba informar al principio, sino que ha sido arrollado por un automóvil. Al conocer un poco más de él las personas sonrían y se alejan. Quizá sonrían con la misma efusividad

que transmite el personaje cuando se asoma a la ventana para acertar un poco de luz (y, desde luego, camina normalmente, ya no tiene que ocultar su cojera).

En el “Enxiemplo” número siete la imagen de la ventana persiste. Es un relato en el que detectamos indicios de cuento fantástico. La ventana una vez más indica el camino hacia una luz tranquila, hacia un alivio. Detrás de ella se encuentra la inmensidad de la urbe, su vastedad siempre en agitación, o quizá un espacio menos insano que el interior de su apartamento: “Pasan los días y un follaje espeso, salido de mis vísceras, ha coronado la encina, que sigue creciendo. Por la noche el estremecimiento de la madera no nos deja dormir; llega al cielorraso y se desvía hasta tocar la ventana” (*idem*: 44).

El octavo “Enxiemplo” nos ofrece un fulgor proverbial: “Alguien pinta tu autorretrato, y no lo conoces” (*idem*: 46) que evidentemente le da continuidad a la serie, ya que alcanza ese punto de la búsqueda de identidad de que adolece el antihéroe de estos relatos.

El penúltimo de estos relatos (*idem*: 53) se alinea con esa cualidad onírica que percibo en ciertos textos de *Visión memorable*: el protagonista es expulsado hasta la entrada del edificio por un océano que brota de la cáscara de un huevo que estaba por freír.

Finalmente, en el último de los “Enxiemplo” asistimos a la desintegración física de este personaje por causa de un inesperado accidente, no por eso menos absurdo que el “Enxiemplo” anterior: las puertas de un vagón le atraparon “una hebra de la camisa y el tren comenzó a alejarse” (*idem*: 60)⁶.

La puerta es la cristalización de esta característica intangible: el horizonte máximo al que desean acceder los personajes “entreabiertos”. Son las puertas las que determinan si un hombre

6 Este relato es muy afín a “Lugar ameno”: “Desaparezco para siempre en las profundidades de mi abrigo” (*idem*: 38).

se encuentra a la intemperie o refugiado en su intimidad. Es por ello que Bachelard en su ensayo le otorga esta connotación espacial a este objeto: “¡La puerta! ¡La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto!” (2006: 261), a la vez que se cuestiona “¿hacia quién se abren las puertas? ¿Se abren para el mundo de los hombres o para el mundo de la soledad” (*idem*: 263) y se responde a través de Ramón Gómez de la Serna: ““Las puertas que se abren sobre el campo parecen dar una libertad a espaldas del mundo”” (*ibidem*).

Hallamos un eco que responde a lo reflexionado por Bachelard en el breve texto de Gomes titulado “Aeropuerto”: “¿Adónde nos envían las puertas giratorias?” (s/f: 64), y a la vez, este eco de las palabras de Bachelard reverberan en un cuento cónsono con “Aeropuerto” titulado en inglés “Departure”, como si Miguel Gomes volviera a predecir la temática migratoria de sus producciones más recientes: esa contextura apocalíptica que en páginas anteriores referí y que sitúa a la huida de una ciudad como única alternativa, dejando a un lado su posible reconstrucción:

Deja que las puertas se abran solas.

Deja que todo transcurra en silencio hasta que llegue el momento de entregar el equipaje, ahora tan ligero.

Deja que las cosas se resuelvan por sí mismas, con pasaporte o sin él, con impuesto o sin él, con adiós o sin él.

Deja que las puertas se abran.

No has querido entrar: con frecuencia nadie te acompaña cuando sales. (s/f: 36)

Una esencia equivalente le atribuye Gastón Bachelard a la imagen de las ventanas. Para él, desde las ventanas se proyecta la inmensidad exterior. Es a través de las ventanas que entra el mundo (2006: 101). Los personajes, la voz que narra en *Visión memorable*, jamás ocultan su búsqueda infatigable por hallar esa puerta que le dará refugio o esa ventana que le dará luz. Es probable que se trate de una metáfora que Miguel Gomes articula en estas páginas para

referirse a esa experiencia trascendental, divina, del hombre por buscar a Dios. Recordemos a los monjes que persiguen al héroe como si fueran soldados de una fe deteriorada, que buscan creyentes a la fuerza. Gastón Bachelard da una respuesta a esto cuando se pregunta “¿[p]or qué no sentir que se encarna en la puerta un pequeño dios del umbral?” (*idem*: 262).

Caracas 2013

REFERENCIAS

Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gomes, M. (1987). *Visión memorable*. Caracas: Fundarte.

_____. (1992). *La cueva de Altamira*. Caracas: Alfa.

_____. (2003). *De fantasmas y destierros*. Bogotá: Universidad Eafit.

