MANUEL CAMPOSECO

El exilio interminable

Me parezco al que llevaba el ladrillo consigo para mostrar al mundo cómo era su casa.

Bertolt Brecht

LA REALIDAD COMO aliada de la estupidez. La norma jurídica, política o social, como justificante de la hipocresía y la incomunicación. También, la razón para partir de regreso a la isla de nuestra propia conciencia, a nuestra Ítaca personal: la que dejamos varada en la bruma de los años, cuando los días nos parecían interminables como una carcajada.

Después, cuando ya hemos largado las noches de San Telmo y los mares embravecidos, cuando la calma se ha instalado en el horizonte y el viento sopla de popa, hay que regresar a Ítaca. Lo entendemos bien: todo ha sido, hasta entonces, un largo rodeo hacia ninguna parte. Todo es agua entre los dedos. Sólo es real el exilio, como alternativa entre la libertad y la prisión, entre la realidad impuesta y la otra: la nuestra, la que hay que crear y recrear todos los días, la que tejemos con los sueños de la vigilia y los hilos de la memoria para poder enamorar al mar.

Los exiliados de Dublín

Los personajes que deambulan solitarios entre las páginas de *Dublineses* (1914), primer obra publicada por James Joyce a los 32 años de edad, quizá agotan el catálogo de las diversas formas de exilio. Para transterrarse no es necesario el abandono físico de eso que llamamos "nuestra tierra". Los personajes de este libro de cuentos lo demuestran bien: para ellos basta con ubicarse fuera de esa realidad de noria que generalmente se nos impone, o ser rechazados, negados, borrados de ella como si fuéramos una frágil letra sobre papel.

Un nuevo rico, por ejemplo, mareado por una fortuna imprevista, vive una forma de exilio entre los ricos llamados "de familia", pues su

conducta a menudo es errática, fallida en muchos sentidos. Y no se trata de afirmar que un nuevo rico "no tiene derecho" a relacionarse con la burguesía histórica; lo que Joyce está afirmando es que hay que ser lo suficientemente libres como para conducirnos de manera natural, en donde quiera que estemos. El dinero por sí mismo no hace mejor a nadie. Antes bien, existe un alto riesgo de que suceda lo contrario, como lo demuestra Jimmy Doyle, personaje central del cuento de Joyce, "Después de la carrera".

El padre de Jimmy "había hecho su dinero como carnicero en Kingstown y al abrir carnicerías en Dublín y en los suburbios logró multiplicar su fortuna varias veces".¹ Joyce sigue el juego con el nombre del pueblo en que originalmente vivieron, para reafirmar la plebeyez de la familia Doyle: Kingstown, "(...) príncipe de mercaderes, envió a su hijo a educarse en un gran colegio de Inglaterra".² En este momento padre e hijo han quedado fuera por completo de su contexto irlandés y, por supuesto, tampoco se podrán integrar al medio ambiente inglés: "Jimmy no anduvo muy derecho como estudiante y durante cierto tiempo sacó malas notas (...). Su padre, amonestante, pero en secreto orgulloso por sus excesos, pagó sus cuentas y lo mandó llamar."³ Se cierra así una etapa en la vida de nuestro exiliado. Suponemos que el padre de Jimmy decidió que los negocios, ya que no los estudios, habrían de convertir a su hijo en un triunfador. Las buenas relaciones harían las veces de catalizador de sus teorías: Jimmy se embarca en una carrera de autos a bordo de un vehículo compacto de fabricación francesa, tripulado por dos primos, uno francocanadiense y otro —el que conduce— francés; en el asiento trasero Jimmy y un húngaro, que después descubriremos, es el *entertainer* de los jóvenes ricos. Relata el narrador omnisciente: "Recorrer rápido el espacio, alborozar; también la notoriedad; lo mismo la posesión de riquezas. He aquí tres buenas razones para la excitación de Jimmy. Ese día muchos de sus conocidos lo vieron en compañía de aquellos continentales."⁴ Jimmy, extraño en el paraíso, no consigue conducirse adecuadamente, está como mareado; será una presa fácil del afilado colmillo de los "hijos de familia": "Ségouin (dueño del auto) lo presentó a uno de los competidores franceses y, en repuesta a su confuso murmullo de cumplido, la cara curtida del automovilista se abrió para revelar una fila de relucientes dientes blancos." Se empezaba a configurar, para Jimmy, la posibilidad de

¹ James Joyce, *Dublineses*, Barcelona, Edit. Lumen, 1980, p. 44.

² *Idem*, p. 44.

³ *Idem*, p. 44.

⁴ *Idem*, p. 45.

convertirse, casi de pronto, en socio de inversionistas extranjeros. Era importante que se tratara de "continentales", pues "(...) la inversión era buena y Ségouin se las arregló para dar la impresión de que era como favor de amigo que esa pizca de dinero irlandés se incluiría en el capital de la firma".⁵ El carnicero de Kingstown habría de echar la casa por la ventana esa noche, en una celebración sin precedentes. Jimmy se vestiría de smoking. "En casa de Jimmy se declaró la comida ocasión solemne."⁶ Después de la cena, los jóvenes inversionistas deciden dar un paseo por la ciudad, durante el cual se encuentran con un amigo dueño de dos virtudes irresistibles: rico y extranjero, quien los invita a jugar a las cartas en el yate que tiene anclado en la bahía. El relato está por terminar y el lector presiente que el ritual del sacrificio de iniciación está cerca: "Era una serena noche de verano; la bahía se extendía a los pies de Jimmy como un espejo oscuro (...); abordaron un bote en el espigón y remaron hasta el yate del americano. Habrá cena, música y cartas." Es decir, se sacrificará una presa para ser devorada, esto se celebrará y la presa será seleccionada al azar. "Villona (el *entertainer* húngaro) dijo, con convicción: ¡Es una belleza!"⁷

El narrador describe así aquella experiencia inédita de Jimmy: "¡Qué contento! Jimmy participó de lleno; esto era vivir la vida por fin (...)"⁸ Esta expresión del narrador resume muy bien cómo Jimmy ha perdido por completo la perspectiva, lo cual tendrá un precio: "(...) jugaron juego tras juego, entrando audazmente en la aventura. Oscurecía. Jimmy sintió la ausencia de espectadores: qué golpes de ingenio. Jimmy no sabía a ciencia cierta quién estaba ganando, pero sí sabía quién estaba perdiendo. Pero la culpa era suya, ya que a menudo confundía las cartas y los otros tenían que calcular sus pagarés (...). Era un juego pésimo. Hicieron un alto para brindar por la buena suerte (...)"⁹ Suponemos que la seriedad del momento se pareció a un réquiem, y eso era en realidad: "Claro que él perdió. ¿Cuántos pagarés había firmado? (...). Sabía que lo lamentaría a la mañana siguiente, pero por el momento se alegró del receso, alegre como ese oscuro estupor que echaba un manto sobre sus locuras (...). La puerta del camarote se abrió y vio al húngaro de pie en medio de una luceta gris (venía de haber estado tocando el piano y cantando toda la noche): ¡Señores, amanece!"

⁵ *Idem*, p. 45.

⁶ *Idem*, p. 46.

⁷ *Idem*, p. 48.

⁸ *Idem*, p. 48.

⁹ *Idem*, p. 48.

Podemos creer que el sol entró por fin en la conciencia de Jimmy al abrirse la puerta del camarote, y aquella experiencia fue noche de epifanía; propiciadora de un regreso a casa del que Joyce, sin embargo, no dice nada. Jimmy se queda en un yate, amanece y está de cara al mar.

Por otra parte, para el chico del cuento "Arabia", el estado de aislamiento queda establecido en la primera línea: "North Richmond Street, por ser un callejón sin salida, era una calle callada."¹⁰ Su condición de huérfano lo separa también del común de los niños. Vive en la calle Mundorríco, cuando justamente la pobreza cruza, en múltiples direcciones, su mundo. Acude a una cita con una chica y ésta lo deja plantado porque, según parece, sólo él sabe que la ama y del encuentro mismo sólo él parece estar enterado; todo ha sido producto de su anhelo de cariño. Al final de la historia, en el parque de diversiones que se llama precisamente "Arabia" e inspira, por su nombre, lejanía, viaje, exilio, el único ser omnipresente que acompaña a nuestro personaje es la oscuridad: "oí una voz gritando desde un extremo de la galería que iban a apagar las luces. La parte superior del salón estaba completamente a oscuras ya".¹¹

En "Un Encuentro" los jóvenes protagonistas empiezan diciendo, también en la primera línea, como un sumario de sus sueños de viajero: "Fue Joe Dillon quien nos dio a conocer el Lejano Oeste."¹² Hacen luego un viaje en bote, que guardadas todas las proporciones equivale a cruzar un océano. Uno de sus acompañantes es el exiliado por antonomasia: "Cruzamos el Liffey en una lanchita, pagando porque nos pasara en compañía de dos obreros y de un judío menudo que cargaba una maleta."¹³

En la radio y la TV los problemas son de tiempo; aquí son de espacio. Por esta razón hasta aquí las referencias a *Dublineses* y la visión del exilio que hay en esta obra. Pasaremos ahora a revisar brevemente el mismo tema en *El Extranjero* de Albert Camus.

Meursault, la naturalidad insostenible

Sin duda el último hilo familiar restante se corta con un instrumento impersonal y frío: un telegrama. Desde ese momento, como una constante aparecerán, cada vez más, los signos del aislamiento y la

¹⁰ *Idem*, p. 49.

¹¹ *Idem*, p. 34.

¹² *Idem*, p. 35.

¹³ *Idem*, p. 19.

¹⁴ *Idem*, p. 23.

incomunicación; se irá conformando el círculo histérico y mortal de la institucionalidad, que acorralla poco a poco a Meursault por el delito de ejercer sus sentimientos y su vida, sin ambages, porque está contra el absurdo de una sociedad que hace del autoengaño el eje de su vida.

Narrado en primera persona, empieza diciendo Meursault: "Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: 'Falló su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias.' Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer."¹⁴

Conocemos el apellido del personaje gracias a que la gente civilizada que se encargará de asesinarlo insiste en llamarlo "Señor Meursault"; aunque él nunca siente la necesidad de decirnos "soy fulano de tal". De habérselo preguntado nos respondería que no importaba cómo era su nombre, que tal vez lo único que nos podría interesar era saber qué le había sucedido... si acaso. Y no podemos negar que tendría razón, como la tuvo siempre, hasta el final de su vida.

Meursault viene a ser la única voz lúcida de toda una sociedad que tiene secuestrada la imaginación y la naturalidad por la estupidez y la hipocresía; que hace de las cosas menores, como las formalidades sociales, las normas jurídicas que nadie entiende, los supuestos valores culturales —como viajar a París—, los estímulos laborales, etc., un fin en sí mismo, una razón para vivir... y guillotinar a Meursault "en nombre del pueblo francés".¹⁵

A punto de ser sacrificado físicamente, el capellán, fiscal del Espíritu Civilizado —es decir, cristiano—, también lo condenará a muerte. Sujeto de un exilio dentro de otro, Meursault habrá de ser primero asesinado por los valores, de los que vivía divorciado de por sí, para luego, por oficios del capellán, sufrir la decapitación de su alma —sea lo que sea aquello que ellos entiendan por salvación y por alma.

Meursault va cayendo poco a poco y cada vez más hondo a causa de sucesos sobre los cuales no hay control posible: desde los encuentros fortuitos con Salamano y su mujer (que en la novela toma la forma de un perro), hasta los árabes y la víctima, pasando por María (su amante) y Raimundo (el factor que desencadena la desgracia).

Meursault es víctima de un doble decapitamiento, cuyo primer ejecutante es el capellán. El condenado lo relata así: "(...) levantó la cabeza bruscamente y me miró de frente: '¿Por qué' me dijo, 'rehúsa usted mis visitas?' Contesté que no creía en Dios. Quiso saber si estaba seguro y le dije que yo mismo no tenía para qué preguntár-

¹⁵/Albert Camus, *El Extranjero*, Ed. Origen, 1983, p. 5.

melo; me parecía una cuestión sin importancia".¹⁶ Y añade: "me miró directamente a los ojos. Es un juego que conozco bien". Ciertamente "(...) el capellán conocía bien el juego; (...) me dijo: '¿No tiene usted pues, esperanza alguna y vive pensando que va a morir por entero?' 'Sí', le respondí."¹⁷ Luego, "(...) me adelanté hacia él y traté de explicarle por última vez que me quedaba poco tiempo. No quería perderlo con Dios. Ensayó cambiar de tema preguntándome por qué le llamaba 'señor' y no 'padre'. Esto me irritó y le contesté que no era mi padre: que él estaba con los otros".¹⁸

Meursault dejó claro en aquel momento su condición de exiliado, la razón por la que muere (otra forma de transterrarse) y la abyección de que es víctima. Las últimas líneas de esta extraordinaria novela son reveladoras —las anotaciones entre paréntesis son nuestras: "Para que todo sea consumado (aquí se piensa en Jesucristo, no sólo por la referencia verbal), para que me sienta menos solo, me queda esperar que el día de mi ejecución haya muchos espectadores (fari-seos) y que me reciban con gritos de odio."¹⁹

Seguro de que la vida está en otra parte, como Rimbaud, había dicho antes: "(...) me sentía pronto a revivir todo".²⁰

Camus, el estilo también narra

La primera parte de la novela —contundente, dramática, descarnada— está escrita en un estilo que no le podría venir mejor: frases cortas, expresiones secas, descripciones más que breves, como redactadas con indiferencia, echadas sobre el texto, lanzadas a la cara del lector. En este sentido, su técnica recuerda la de algunos pintores postimpresionistas, más precisamente Van Gogh.

Las pinceladas de la sintaxis de Camus son como las del holandés: cortas, bruscas, de colores puros. Más que hacer trazos, mancha la tela de manera tosca, con frecuencia brutal, grosera. Camus no acude a frases elaboradas (aparentemente), los circunloquios están descartados precisamente para poder conseguir el impacto visual e intelectual. Así mismo, las reflexiones casi no tienen lugar en esta primera parte (es el lector quien se las hace); hacerlas habría sido tanto como pintar *El campo de los cuervos* con secciones al estilo de Turner. Las descripciones precisas no iban de acuerdo con la personalidad des-

¹⁶ *Op. Cit.*, p. 136.

¹⁷ *Op. Cit.*, pp. 148-149.

¹⁸ *Op. Cit.*, p. 150.

¹⁹ *Op. Cit.*, pp. 150-151.

²⁰ *Op. Cit.*, pp. 153-154.

caruada, seca de Meursault; mucho menos con su realidad. De allí que los capítulos vayan avanzando casi a base de sumarios, de hechos concretos, acciones por completo faltas de sentimiento (la preocupación es por la pureza de colores, los trazos toscos, nada de detalles). Sin embargo, los personajes quedan claramente pintados y su dramatismo desborda las páginas de la novela, gracias a la técnica sintáctica que podríamos llamar *fauve*.

La violencia que Camus consigue con las frases cortas, brutales, provoca en el lector reacciones explosivas, justo porque los acontecimientos lo son. Hay contundencia sólo cuando los hechos se dan de manera tajante, definitiva; y esa es la experiencia sintáctica y espiritual de *El Extranjero*. El Nobel de literatura de 1957 escribió la primera parte de esta novela de la misma manera que hay que abrirse camino en la selva: a machetazos. Duele la contundencia de la sintaxis.

La segunda parte de esta obra, más lenta, reflexiva, necesitó de frases más largas, de ideas enlazadas. Está ausente ya el aparente caos mental de Meursault; ya no se salta, en un mismo párrafo, de una idea a otra. El contenido de ellas es más racional, más elaborado. Las pinceladas son más prolongadas, el color de la sintaxis se permite alguna mezcla, sin que los colores se degraden. Las personas y las situaciones se han elaborado un poco más para conseguir ese hastío, esa languidez sobre la que flota la conciencia de Meursault como un velero que se aleja.

Después de la agitación externa, de la explosión de los acontecimientos, de los colores puros y las pinceladas llenas de dinamismo de la primera parte, se llega al desgarramiento del espíritu, de la interioridad. En este sentido la novela es bipolar: el Cielo y la Tierra, la Carne y el Espíritu, la Noche y el Día. Y este viaje a los adentros se da más lentamente, como que la infinitud de nuestra conciencia amortigua toda contundencia verbal; las ideas se tienen que dar a otro ritmo: igualmente dramáticas, pero con el movimiento propio del intelecto —muy ajeno a los compases de la exterioridad.

Los hechos alcanzan, sin embargo, alturas cenitales de brutalidad y sinrazón. Lentamente, hacia la muerte, va Meursault, arrastrado por hombres pequeños de frases largas.

Milan Kundera, exiliado él mismo, publicó en 1978 *El Libro de la Risa y el Olvido*, cuyo tema, se puede decir, es justamente el viaje de regreso que nunca termina y que ha empezado el día que se salió de casa. El exilio interminable.

Amigo de Carlos Fuentes, ha escrito para éste, un *post-scriptum* de la edición en inglés de *Terra Nostra*. Conocido Kundera desde

hace varios años en la literatura francesa e inglesa, sobre todo, su obra ha tenido en español menos difusión de la que merece aunque en México alguna gente lo viene leyendo en ediciones extranjeras desde hace algunos años. El propio Carlos Fuentes se refiere a Kundera en *Casa con Dos Puertas*, libro de ensayos que editó Joaquín Mortiz en 1970. Dice Fuentes: "(...) *La Broma*, de Kundera, es la perversión del socialismo checo por la dictadura de Novotny..." En español circulan *La Vida Está en Otra Parte* (Seix Barral, 1979) y la obra que comentaremos a continuación: *El Libro de la Risa y el Olvido* (Seix Barral, 1982).

Tamina y los niños

Si existe un modelo de exilio total, este es Tamina. Si no lo hay, ella bien puede ser el paradigma: exiliada de su patria, de la vida afectiva, familiar, sexual, de la sociedad en que vive. Sale de una tupida selva de signos adversos para exiliarse de la vida en un signo que los contiene a todos: una isla: La isla de los niños, que es una reafirmación de que la infancia era su esencia. Una isla a la deriva, para decirlo con palabras de Hemingway.

Praga se le fue de las manos, como un globo se le escapa a un niño... y ella cerró los ojos para irse también. Entonces inició el regreso, el interminable camino hacia el exilio total, la muerte. En horas tempranas de este andar "el marido enfermó y Tamina sólo pudo mirar cómo la muerte se lo llevaba poco a poco. Cuando murió, le preguntaron si prefería enterrarlo o incinerarlo. Dijo que incinerarlo. Le preguntaron si quería conservarlo en una urna o esparcir sus cenizas. No tenía ningún hogar en ningún sitio y le dio miedo pensar en llevar al marido toda la vida como un bolso de mano. Por eso hizo que esparcieran las cenizas".²¹

Kundera, que en el libro es uno de los personajes, ubicuo y omnisciente, continúa el relato: "Me imagino al mundo creciendo hacia arriba alrededor de Tamina como una pared circular."²²

Tamina da tantos rodeos para llegar a La isla de los niños, que no se puede menos que pensar en el primer exiliado: Odiseo; y en este sentido, el valor de su hazaña es universal, aunque la propiedad de Tamina se la adjudique Kundera exclusivamente. Seguro de que lo estamos leyendo, nos dice a los lectores: "(...) mi heroína me pertenece a mí y a nadie más." Líneas abajo, después de ocultar el nombre

²¹ *Op. Cit.* p. 157.

²² Milán Kundera, *El libro de la risa y el olvido*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1982, p. 125.

de la ciudad en donde vive Tamina, dice: "Esto va contra todas las reglas de la perspectiva, pero no tienen ustedes más remedio que aceptarlo."²³ Siguiendo el juego de Kundera de hablarle a sus lectores, podemos decirle a él: tiene y no tiene la razón: la tiene cuando nos dice que no dirá la ciudad en que Tamina vive. No podemos hacer nada ("no tienen ustedes más que aceptarlo"); pero no la tiene cuando se adjudica la propiedad exclusiva de Tamina. Es más: Tamina dejó de ser de él desde que la abandonó a su suerte con los impresores. Cómo no va a ser nuestra: la hemos "leído" hasta la muerte. Fundamento mi tesis en lo que llamo la Ley Borges: "El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro". Hasta aquí Borges. Es decir, Tamina es de quien la lee, como la tierra es de quien la trabaja, aunque no se tenga título de propiedad.

Pero volvamos a Tamina en su periplo: pasó por un bar, en el que servía café y calvados a los clientes (y escuchaba sus cuitas); por la cama de Hugo, un escritor frustrado que le cobra así la posibilidad de traerle de Praga el registro de su vida amorosa, sus diarios: "Hay algo que he dejado en Bohemia. Un paquetito con algunos papeles. Si me los mandasen por correo podría caer en manos de la policía". "¿Son documentos políticos? —preguntó (Hugo).—"Sí, documentos políticos." "(...) ¡Dígale que en el paquete hay cartas de amor! —Hugo se rio de su propia ocurrencia: ¡Cartas de amor! (...)"²⁴

Tamina, urgida por conseguir que alguien le traiga de Bohemia sus diarios, es capaz de todo: asiste a una fiesta de pepenadores de la cultura (parroquianos del bar en que trabaja). En la reunión, el centro de los alegatos intelectuales es un escritor de gran fama que entrevistan en la TV, mismo que hace cuentas y más cuentas frente a las cámaras, en busca del número de orgasmos que ha tenido en su vida, y cuánto es esto en tiempo real: "Si el orgasmo dura cinco segundos, he tenido (a los cincuenta años) veinticinco mil segundos de orgasmo. En total, seis horas y cincuenta y seis segundos de orgasmo. No está mal ¿verdad?"²⁵

Los diarios son para Tamina como un *leit motiv* para su vida, no por lo que puedan haber registrado, sino por lo que son: esencia de una parte de su vida, quizá la más preciosa, extraviada ya en la

²³ *Ibid.*, p. 125.

²⁴ *Ibid.*, p. 125.

²⁵ *Ibid.*, p. 142.

memoria. Y hay que rastrear el tiempo para encontrarla: “su marido sigue estando vivo en esa tristeza, sólo que ella tiene que ir a buscarlo ¡La persona que quiere recordar no puede quedarse sentada en un sitio y esperar que los recuerdos lleguen solos!”²⁶ Puede que los recuerdos lleguen con sus diarios, aunque Tamina “sabe que en los diarios hay también muchas cosas que están lejos de ser hermosas, días de insatisfacción, de peleas y hasta de aburrimiento”.²⁷ Ya antes había dicho: “Me imagino que el presente de Tamina (compuesto de servir el café y ofrecer su oreja) es una barca que se desliza por el agua, y ella va sentada en esa barca y mira hacia atrás, sólo hacia atrás.”²⁸ Como mujer de Lot (y Orfeo), Tamina no resiste la tentación de voltear hacia atrás para rescatar su pasado, aunque con ello se destruyen los sueños de la memoria. Tamina arrastrará con la mirada un cúmulo de recuerdos que habrán de definir su destino; será su mirada hacia atrás un cordón umbilical que nunca se romperá. “El volumen de su ser es sólo aquello que ve allá atrás, a lo lejos.”²⁹

Si el nacer no es el principio, la muerte no puede ser el fin. Tamina lo sabía, y también Meursault; por eso van a la muerte como alquien que lo sabe todo, con la serenidad de los estoicos, y la historia presente en su mirada: “Rafael cogió a Tamina de la mano. La cogió de modo que no podía soltarse (...) Tamina subió a la barca que osciló bajo su peso (...) el muchacho separó la barca de la orilla, cogió los remos y Tamina miró hacia atrás.”³⁰ Interviene luego Kundera: “¿Por qué Tamina no pregunta a dónde va?”, y se responde a sí mismo y a nosotros: “¡Aquél a quien no le importa el objetivo, no pregunta a dónde va!”³¹

Más tarde Tamina “sentía que estaba por fin en donde había querido estar: había caído hacia atrás en el tiempo, muy lejos.”³² Su destino estaba decidido desde antes: “(...) optó por ahogarse mar adentro; para que del oprobio de su cuerpo sólo supieran los peces, que son mudos”³³

“Casi a su lado había una barca y en ella unos cuantos niños. Gritaban (...) Se acercaron a ella y la miraron. Gesticulaba desesperadamente con la cabeza como si quisiese decir, dejadme morir, no me salvéis (...). Cada vez que salió se encontró con la barca y los ojos

²⁶ *Ibid.*, p. 143.

²⁷ *Ibid.*, p. 239.

²⁸ *Ibid.*, p. 129.

²⁹ *Ibid.*, p. 126.

³⁰ *Ibid.*, p. 129.

³¹ *Ibid.*, p. 240.

³² *Ibid.*, p. 241.

³³ *Ibid.*, p. 252.

infantiles que la observaban. Después desapareció bajo la superficie del agua."³⁴

La mirada es la puerta natural de los sueños y morir es un profundo sueño. La mirada es también el rostro de la vida y la muerte. Dicen que los que mueren siempre nos miran a los ojos.

Tamina se negó a regresar a Ítaca, porque no habría encontrado lo que le decían sus recuerdos. Ella misma era otra. La que tenía atrapada en sus sueños era otra Praga. Quizá inventó para sí misma un Odiseo, ya viejo, dándole consejos una noche de sueños azarosos:

—No regreses nunca. Sólo el sueño del exilio es real.

³⁴ *Ibid.*, p. 246.