

## EL VIAJE ESPACIAL O LA TEORÍA DE LA DEVOLUCIÓN

### *Space Travel or the Theory of Returning*

*Mario Morenza*

Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Instituto de Investigaciones Literarias (IIL – UCV)  
Caracas 1090, Venezuela  
jedyknight71@gmail.com

#### RESUMEN

En este artículo entenderé el viaje espacial en el mismo sentido como lo explica Jorge Luis Borges: el desplazamiento de un personaje desde un punto A hasta un punto B (cf. Borges, 1974); sus traslaciones en el espacio, sin que estas representen necesariamente una distancia enorme, cercana o inextricable. Los personajes de los relatos de Miguel Gomes que analizaré consuman sus trayectorias en una misma ciudad o, incluso, en una misma calle o vecindario. Aquí nos topamos con una especie de burocracia espacial: las aduanas físicas, corporales, impulsadas por desplazamientos geográficos. En estos desplazamientos, además de la reflexión, se concibe un regreso y un cambio radical en la vida de los personajes: por ejemplo, para Nick Vardalos, del relato “Berlín 2001” (2010), es inevitable avanzar sin reflexionar sobre su pasado. Para analizar este relato, además de “Travesía” (en prensa), “Tagliavini” (en prensa), “New York, New York” (2006) y “Lorena llora a las tres” (2012), me apoyaré en los postulados de Maurice Blanchot en su ensayo “Hablar no es ver” (1996).

**Palabras clave:** literatura venezolana, espacio narrativo, ciudad, regreso, encontrar

**ABSTRACT**

In this article I will approach space travel in the same way that it is explained by Jorge Luis Borges: the movement of a character from point A to point B (cf. Borges, 1974), without necessarily implying an enormous, or short, or inextricable distance. The characters in the stories of Miguel Gomes that I will analyze perform their movements in one city, or even in one street or neighborhood. We encounter here a kind of space bureaucracy: physical, bodily customs, driven by geographical shifts. During these trips, apart from reflecting, the characters conceive their return and a radical change in their lives. For example, for Nick Vardalos, from the story "Berlín 2001" (2010), progress is inevitable without reflecting on his past. To discuss this story, besides "Travesía", "Tagliavini", "New York, New York", and "Lorena llora a las tres", I will rely on Maurice Blanchot's principles, expressed in his essay "Hablar no es ver" (1996).

**Keywords:** Venezuelan literature, narrative space, city, return, to find

**Le voyage spatial ou la théorie de la restitution****RÉSUMÉ**

Je conçois le voyage spatial dans cet article tel qu'il est conçu par Jorge Luis Borges : le déplacement d'un personnage d'un point A jusqu'à un point B (cf. Borges, 1974) ; ses mouvements dans l'espace, sans que ceux-ci représentent forcément une distance énorme, proche ou inextricable. Les personnages des récits de Miguel Gomes dont je ferai l'analyse achèvent leurs courses dans une même ville, voire dans une même rue ou dans un même quartier. L'on y rencontre une sorte de bureaucratie spatiale : les douanes physiques et corporelles impulsées par des déplacements géographiques. Dans ces derniers, outre la réflexion, un retour et un changement radical sont conçus dans la vie des personnages : par exemple, pour Nick Vardalos, du récit « Berlín 2001 » (2010), il est inévitable d'avancer sans réfléchir à son passé. Pour mener l'analyse de ce récit, outre « Travesía » (en presse), « Tagliavini » (en presse), « New York, New York » (2006) et « Lorena llora

a las tres » (2012), je m'appuierai sur les postulats de Maurice Blanchot dans son essai « Hablar no es ver » (1996).

**Mots clés :** littérature vénézuélienne, espace narratif, ville, retour, trouver

### ***A viagem espacial ou a teoria da devolução***

#### **RESUMO**

Neste artigo a viagem espacial em si mesma será considerada da mesma forma como o explica Jorge Luis Borges: o deslocamento de uma personagem de um ponto A até um ponto B (cf. Borges, 1974); suas modificações no espaço, sem que estas representem necessariamente que haja uma distância enorme, próxima ou inextricável. Os personagens dos relatos de Miguel Gomes que serão aqui analisados fazem suas trajetórias em uma mesma cidade ou, inclusive, em uma mesma rua ou bairro. Aqui se evidencia uma espécie de burocracia espacial: as barreiras físicas, corporais, que são impulsionadas por deslocamentos geográficos. Nesses deslocamentos, além da reflexão, se verifica uma volta ou uma mudança radical na vida dos personagens: por exemplo, para Nick Vardalos, do relato "Berlín 2001" (2010), é inevitável avançar sem que haja uma reflexão sobre seu passado. Para analisar este relato e outros: "Travesía" (na imprensa), "Tagliavini" (na imprensa), "New York, New York" (2006) e "Lorena llora a las tres" (2012), foram considerados os postulados de Maurice Blanchot apresentados em seu ensaio denominado "Hablar no es ver" (1996).

**Palavras chave:** literatura venezuelana, espaço narrativo, cidade, volta, encontrar

Recibido: 13/05/14

Aceptado: 31/03/15

## EL VIAJE ESPACIAL O LA TEORÍA DE LA DEVOLUCIÓN

“La ciencia es una esfera infinita que crece en el espacio infinito; cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido, pero lo desconocido es inagotable”.

Jorge Luis Borges, *Discusión*.

“—Quisiera saber lo que busca.

—Yo también quisiera saberlo.

—¿Esa ignorancia no es demasiado desenvuelta?”

Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*.

Maurice Blanchot teoriza sobre los movimientos circulares del hombre en el ensayo “Hablar no es ver” (1996). Las páginas del texto de este filósofo postulan reflexiones que nos ayudan a explicar el comportamiento de determinados personajes en algunas historias de Miguel Gomes. Las convoco para su análisis en este artículo, un artículo signado por las búsquedas y encuentros de estos héroes adictos a dar vueltas.

Aquí entenderé el viaje espacial en el mismo sentido como lo explica Jorge Luis Borges: el desplazamiento de un personaje desde un punto A hasta un punto B (cf. Borges, 1974); sus movimientos consumados en el espacio, sin que estos representen una distancia enorme, cercana o inextricable. Estos movimientos pueden generarse en una misma ciudad o, incluso, en una misma calle o vecindario, a pie, o conduciendo un vehículo.

Por otro lado, desde el título anuncio una supuesta teoría de la devolución. Creo que es pertinente que inicie estas páginas esclareciendo tal teoría, si acaso no es más que un simple juego de palabras. Mi propuesta se orienta hacia el hecho fortuito que dispara un mecanismo que actúa durante el breve periplo desarrollado por estos héroes. El efecto de esta mecánica de cambio se activa en los personajes: los afecta —ya sea un desvío o un hecho fortuito— y los obliga a volver. Durante el desplazamiento acontece “algo” que se traduce en un cambio: los personajes en lugar de progresar, desarrollarse y evolucionar, regresan al punto de partida con una noción distinta del mundo del cual forman parte, de sus parejas, de su familia, de sí mismos. Al concluir el viaje espacial, ellos ya se han transformado en otros: su alma ha sido conmovida. El desvío los enajenará: en el territorio que se

despeja en el desvío se originan nuevos tiempos, que no necesariamente serán mejores. Estos personajes tienen en común una meta, que no es otra que volver al punto de partida, ese disminuido espacio en el que justo se encontraban antes de dar el primer paso rumbo a su transformación.

Aquí nos topamos con una especie de burocracia espacial: las aduanas físicas, corporales, impulsadas por desplazamientos geográficos. Ejemplo de esto es el héroe de "Berlín, 2001" (Gomes, 2010): Nick Vardalos una mañana cualquiera avisa a su oficina que no irá a trabajar y se dedica a encerrarse en su camioneta mientras recorre las calles y avenidas de la ciudad; casi de manera inconsciente busca en sus pensamientos materializar a su esposa: "La imagen de Emma persiste y está a punto de monologar con ella. El vacío tiene una consistencia extraña, de aire sólido que puede tocarse" (2010: 71). Para Nick es inevitable avanzar sin reflexionar sobre su pasado. La naturaleza de sus pensamientos encuentra un símil en el viaje del héroe cada vez que mira por el espejo retrovisor la carretera dejada atrás. El embotellamiento en una autopista hacia las páginas finales del relato hará que Nick se tropiece con una concluyente e ingrata sorpresa. Este cuento sintetiza, en parte, la propuesta temática que he elegido para analizar en este artículo.

El sugerente ensayo de Maurice Blanchot, "Hablar no es ver" (1996), es un trabajo que nos lleva a detenernos en el lenguaje del error, el habla del desvío, resumida en los movimientos humanos alrededor de un centro que atrae, y en la capacidad del ser humano, animal intuitivo y curioso en partes iguales, para ir tras ese centro, con la alta probabilidad de perderse, desviarse de su rumbo frecuente y experimentar otras formas de la realidad, que previo al extravío le eran ajenas y que, por lo tanto, lo llevan a reflexionar sobre su propio entorno y sobre todo aquello que no está a su alcance: en pocas palabras: el desvío es la forma empírica que tenemos para recapacitar y tener conciencia de nuestra insignificante pequeñez y que, antes de movernos, solo nos queda como vital consuelo el habla y la mirada, la contemplación y el pensamiento, actividades que, al fin y al cabo, son las que nos confieren la humanidad, más allá de desplazarnos y llegar a nuestra meta, el desvío y el extravío para encontrarnos fuera de nuestro habitual espacio de idas y retornos, desplazamientos que nos impulsarán a pensar, hablar y mirar con mayor agudeza mientras regresamos a casa. En cierto punto del ensayo, Blanchot aclara que "[e]l desvío no es un camino corto. Y, en el habla que le responde, lo esencial es la vicisitud"

(1996: 68). El personaje en su extravío se verá a solas consigo mismo, con sus pensamientos y tribulaciones por resolver (o abandonar). Es en estas circunstancias en las que el personaje, lleno de acontecimientos por resolver, sumido en sus pensamientos y en el regreso latente, se expone a un estado crítico: ya que toda búsqueda, para Blanchot, tiene ese sentido inseparable: "Toda búsqueda es una crisis. Lo buscado no es más que la vía de la búsqueda que provoca la crisis: la vía crítica" (1996: 70).

Señalado esto, de *La cueva de Altamira*<sup>1</sup> he seleccionado los relatos "Tagliavini" y "Travesía"; en ellos observaré cómo sus desplazamientos tienen una particularidad que los define. Esta particularidad no es otra cosa que el retorno al punto de partida. Se trata, entonces, de una constante que detallaremos en las demás narraciones. Igualmente, de *Viviana y otros relatos del cuerpo* he elegido para su estudio "New York, New York", cuyo personaje principal concentra la esencia errante de efectuar vueltas imprevistas, esos desvíos (a veces desvaríos) con sus significativas búsquedas y retornos que conceden a ese viaje espacial un carácter decisivo. Para su lectura, se nos hace imprescindible apoyarnos en las palabras de Maurice Blanchot, precisamente cuando este autor señala que "[e]l retorno borra la partida, el error es sin camino, es esa fuerza árida que desarraiga al paisaje, devasta al desierto, abisma al lugar" (1996: 62). El protagonista de "New York, New York" devora aceras como si estuviera entrenándose para una prueba olímpica. La repetición de cada uno de sus días tiene un cariz aeróbico: extiende sus pasos sobre el asfalto y a este lo asume como una estructura abismada: las aceras son una variante del desarraigo.

Por último, analizaré los cuentos "Berlín 2001" (2010) y "Lorena llora a las tres" (2012), los cuales coinciden en la capacidad de sus personajes principales de reconocerse a sí mismos cuando se experimenta en ellos una *teoría de la devolución*.

Mi lectura se enfocará en las circunstancias de aquellos personajes que se desplazan en el espacio de una ciudad: sus aceras y avenidas constreñidas por el tráfico que reclama esperas, de sus lugares de trabajo, sin llegar a establecerse exclusivamente en sus domicilios, los territorios del hogar, el espacio íntimo. En este sentido, la excepción sería "Lorena

---

<sup>1</sup> Para este trabajo, me he apoyado en una versión mejorada de la versión de 1992 y que el mismo autor me facilitó. Esta edición, al momento de redactarse estas páginas, aún espera a ser publicada.

llora a las tres': el personaje que narra y protagoniza el relato transcurre una parte considerable de la historia desplazándose dentro de su morada, pero el momento de quiebre, ese momento de profunda crisis, de máxima reflexión y retrospectiva, sucede en una de estas vueltas por la ciudad. Su desvío predice un futuro lapidario para un matrimonio que desde hace meses presenta síntomas de descomposición, aires de ruptura.

Los personajes de "El viaje espacial o la teoría de la devolución" peregrinan sin motivo aparente; en estos casos pareciera que solo se trasladaran por el simple hecho de dejarse ir. Salen a la búsqueda de algo. Exploran sin saber ciertamente qué desean encontrar. Su ímpetu arqueológico se dirige hacia la excavación en sus pensamientos, de sus memorias, de aquellos episodios del pasado, o del presente que los altera. Se distingue un cambio notable en la conducta, a veces catastrófico: ya empezaremos a notar que esa tranquilidad contenida está por derrumbarse: todo lo observan como un inmenso jeroglífico que no son capaces de descifrar. Es por eso que se activa algún aparato inconsciente en ellos y promueve tal desvío: una actitud movediza de su cartesiana existencia.

Los desplazamientos resultan cruciales. Por todas partes surgen fantasmas interiores. Los gestos que antes no fueron asimilados adquieren fisonomías monstruosas. Con esta serie de situaciones es casi imposible que no exista un cambio significativo en el héroe, quien padece, aunque se haya revelado inmune hasta cierto punto, regio ante las vicisitudes, sagaz en los contratiempos y terco en sus pareceres. El héroe dejará de ser el mismo al concluir ese recorrido clave.

Las tribulaciones de los protagonistas capitalizan ese viaje espacial. De no generarse ese cambio psíquico entre el punto A y el punto B de la senda recorrida, su viaje podría calificarse como habitual, incluso hasta de trámite insignificante. En el universo gomesiano los personajes se dividen en aquellos que se desplazan en una ruta preconcebida y aquellos que se desvían de esa ruta. Los segundos son los que nos interesan.

Lo esencial aquí es determinar cómo en esa rutina localizaremos hechos que modificarán la vida de los héroes gomesianos cuando regresan al punto de partida, cuando ejercen con eficacia su teoría de la devolución: siempre regresan, pero uno de esos regresos estará marcado por un cambio, en apariencia, irreversible. Después que cruzan esa línea que antes permanecía indiferente, no hay vuelta atrás. Se abre una bisagra para una nueva etapa en sus vidas. El narrador nos revela a través de su relato los instantes en

que se incubaba esa transformación, la crónica de hechos que conforman ese cambio. Sus primeros pasos se encaminan a partir de esos desvíos. Si ellos suelen ir de su hogar a la parada de autobuses, subirse a uno que los lleve a su lugar de trabajo, y, ya en la oficina, aguardan el final de la jornada para luego ejecutar el mismo recorrido a la inversa; pues, estos relatos narran la historia de la alteración de esa rutina.

Los personajes de Gomes se vuelven ambulantes, erráticos, prófugos de su propia cotidianidad. Para definirlos, precisamos de esta reflexión de Maurice Blanchot, ya que para ellos “[e]rrar, es dar vueltas y más vueltas, abandonarse a la magia del desvío. El extraviado, aquel que salió de la custodia del centro, de vueltas alrededor de sí, entregado al centro, y ya no custodiado por él” (1996: 62). Es así, y solo así, que seres de ficción transgreden sus pasos habituales y logran eludirlos: son capaces de descubrir una interpretación distinta al caos que viven: errar y desviarse de la trama que ya se perfija en su día a día es el objetivo inconsciente para lograr ese cambio.

Por otra parte, Maurice Blanchot explica que “la palabra encontrar, en un comienzo, no significa en absoluto encontrar, en el sentido del resultado práctico o científico” (1996: 61). Si lo entendemos de este modo, observamos, pues, que estos héroes son en sí mismos buscadores compulsivos. Su búsqueda nace desde un impulso muy interno. Esa ansiedad, como no se conoce su raíz, se les torna inexplicable. Desde el punto A hasta ese punto B de su recorrido, en cada paso que procuran yace un pretexto para el desvío. A cada paso se esquivo una realidad que insiste y castiga. Cada paso está más cerca del punto inicial del camino. Todos volverán a casa, a ese punto de partida con una bitácora de íntimas memorias.

En los personajes de estos cuentos existe una reacción natural que se distancia de la huida hacia territorios extraños. En ningún momento ellos asoman la posibilidad de verse a sí mismos como inmigrantes, tomando en cuenta de que algunos ya lo son<sup>2</sup>. Sus rasgos comunes no sugieren irse

---

<sup>2</sup> El protagonista de “Travesía” sospechamos que es hijo de europeos; Umberto Tagliavini claramente es italiano; el traductor de “New York, New York” es en apariencia venezolano, aunque casado con una norteamericana. Nick Vardalos es de padres griegos asentados en Venezuela, donde lo concibieron a él y a su hermana Eugenia; luego se mudaron a Nueva York para cuidar de los abuelos de Nick. Cuando los abuelos regresan a Caracas, Nick se queda definitivamente en Estados Unidos.



definitiva o temporalmente, sino moverse en sus territorios habituales y buscar en estos ese desvío que les revele otro ángulo del mundo despojado de una diáfana comprensión o que se les escapó de las manos: un ángulo que les permita entenderlo un poco.

Una actitud así la observamos en el personaje femenino de "Lorena llora a las tres". Hablo de Lorena. Ella decide con firmeza no emigrar hacia otro país. De hecho, ya ha abandonado su casa natal en Maracaibo y se ha ido a Caracas con su esposo, el narrador del relato. Hacia el final, siente una extraña atracción por la morada de la infancia. En términos poco amigables, le transmite a su esposo sus intenciones de regresar. Estas se disipan al poco tiempo, pero quizá representen el germen de esa fuerza invisible que se empoza en ella y la lleva a actuar como una fiera ante las tentativas de acercamiento amoroso de él.

Blanchot en su ensayo añade que "[e]ncontrar, es contornear el movimiento melódico, hacer que dé vueltas, que ande. Aquí ninguna idea de meta, y menos todavía de detención. Encontrar es exactamente la misma palabra que buscar, lo que quiere decir: 'dar la vuelta a'" (1996: 61). La búsqueda, el ir y venir, organizan una constante en los héroes gomesianos. Para Maurice Blanchot "[e]ncontrar, buscar, ir en torno a: sí, son palabras que indican movimientos, pero siempre circulares. Como si la búsqueda tuviese el sentido de flexionarse necesariamente al dar vueltas" (pp. 61-62). Esta disposición se enfatizará en algún punto de sus desplazamientos, como si estos personajes inconscientemente estuvieran tras la búsqueda de algo invisible, tal vez no afuera, en su atmósfera acostumbrada, sino dentro de ellos mismos. Para lograr que lo buscado tenga una consistencia visible o, más bien, sensitiva, será inevitable mantenerse en un irrefrenable movimiento. Es así como los mecanismos de reflexión no se detendrán. El movimiento constante se convierte en la forma física de una reflexión aceptada por esos movimientos que buscan algo, que necesitan encontrar algo. Vinculado a esto, las palabras de Blanchot son pertinentes: "Encontrar se inscribe en esta gran 'bóveda' celeste que nos dio los primeros modelos de lo movedido inmóvil. Encontrar, es buscar en relación con el centro, que es propiamente lo imposible de encontrar" (1996: 61-62).

---

Los protagonistas de "Lorena llora a las tres" se radicaron en Caracas y provienen de Maracaibo y Valencia (estado Carabobo).

Después de todo, el resultado es evidente: la reacción corporal a esa fatiga. La reacción emocional unida a ese hallazgo que se urdió en el espacio. Estos viajes espaciales llevan a los personajes a trasladarse al centro de sus almas. Para Blanchot ese centro que se busca “permite encontrar y dar vueltas, pero el centro no se encuentra. La búsqueda ¿tal vez sería esta búsqueda temeraria que siempre quisiera alcanzar el centro, en vez de contentarse con actuar respondiendo a su referencia?” (1996: 62). No es exagerado afirmar que los héroes gomesianos en buena medida profesionalizan la búsqueda sin fin: encontrar lo que no saben que buscan durante el recorrido, sin lugar a dudas, desvanecería su esencia y tal certeza no los haría cambiar ni entrar en caos. El encuentro con lo que buscan opera sigilosamente. Ellos mismos nunca serán testigos del “hallazgo”. Pero sí serán artífices de sus propios cambios una vez que ese hallazgo se confirme.

Los instantes de desvío, de extravío, serán clave para interceptar en qué momento se agiliza ese cambio que he señalado. La búsqueda no cesará, es continua; pero lo que se buscaba ya se ha encontrado y ha invadido los pensamientos de los héroes. Es por eso que, siguiendo a Blanchot, el “extraviado va hacia delante y está en el mismo punto, se agota en desandar, sin andar, sin permanecer” (1996: 62). Cuando regresan de ese viaje crucial traen en su alma la predestinación de un nuevo orden: ellos pertenecen a una especie que ha afinado el vértigo emocional.

“Travesía” transcurre en Caracas. Narra las peripecias de un joven que en un caluroso día quiere cobrar un cheque y abandona su cédula en un bolsillo de su chaqueta olvidada en el perchero de la casa. Tiene la particularidad de que es uno de los tres relatos que Miguel Gomes ha escrito en segunda persona, lo que le da un tono confesional. Se inicia con pesimismo. Su desenlace no lo es menos:

No cuesta describir una ciudad si cierras los ojos y te quedas mirándola desde dentro. Hoy, por ejemplo, no sabes distinguir entre abrirlos y cerrarlos: las horas, tú y lo demás, poco a poco se confunden en un mismo ritmo, ensartados por manecillas invisibles. Hay días que no lo debieron haber sido, piensas. Interminables los días; vacíos; sin tiempo que recorrer. (Gomes, en prensa: 74).

Este personaje detalla los gestos de la ciudad, aquellos elementos que se disponen tan vivamente en el primer libro de Gomes, *Visión memorable* (1987): las aceras, las calles, el tráfico, están en perpetua comunión con el caos y esa efervescencia ruidosa: “El vendedor de periódicos estremece la cuadra con berridos. Los berridos se confunden con el estruendo de una moto” (Gomes, en prensa: 93). De pronto, aparecen en escena unos agentes del orden que requisan a mansalva y disuelven la tranquilidad del héroe del relato, quien entra en pánico y piensa que en cualquier momento la represión sobre los inmigrantes puede tocarle a él, penosamente indocumentado, sin identidad palpable alguna, sin su rostro plastificado que lo acredite como ciudadano venezolano, como alguien. Piensa que la situación puede condenarlo a ser expatriado. Es presa de sus inquietudes: “Cuando estabas más joven, la paranoia se te disfrazaba de pánico a la recluta. Ahora no sabes a qué tenerle miedo; pero al miedo tampoco le interesan los detalles” (Gomes, en prensa: 92). Ser expulsado del país encarna un miedo superior. No solo se desvía de sus zonas habituales, sino que por un penoso problema de azar sería desterrado. En este caso, su error lo posiciona fuera de su órbita frecuente, ya no concebimos un simple desvío, sino que hablamos de una posible pérdida momentánea del espacio habitual.

Este héroe en su trayecto logra subirse a un autobús. Es allí cuando se describe una sucesión de pormenores que nos incluyen en el desplazamiento horizontal a través de la ciudad: además de lectores, somos turistas de una Caracas de principios de los noventa, no muy distante de la actual. En algún momento también seremos testigos de una secuencia verbal que sugiere el ritmo de la metrópolis, con una prosa atropellada<sup>3</sup>, como si cada una de las sílabas emanaran *smog* y bocinas: respuesta a esa identidad al desnudo que lo vuelve frágil.

En “Tagliavini” se cuenta precisamente la historia de la ruta de un autobús por la ciudad de Caracas. Aquí se extienden las postales de la capital que se exhiben en “Travesía”. En el primer cuento, desde el punto de vista de un peatón; en este, desde la perspectiva de un chofer de autobús condicionada por su neurosis.

---

<sup>3</sup> Esta retórica la recuperaría el autor en los párrafos finales de “Lorena llora a las tres” para sugerir una atmósfera similar.

Umberto Tagliavini hace combustión junto a sus pasajeros: una locura colectiva sin tubo de escape. En la ruta se asoma el hastío de los movimientos repetitivos: un laberinto que tiende a la reiteración de las vías, más que a perderse en el marasmo de un diseño laberíntico, el saber de antemano a quiénes te encontrarás en cada esquina ofreciéndote un saludo displicente o la indiferencia, y en medio de la circularidad, el tráfico, las colisiones, los semáforos y, sobre todo, algunos pasajeros (vistos por el retrovisor) son las únicas variables.

Esta descripción reproduce la esencia del personaje: “Lleva demasiados años en eso y, por la mañana, Umberto se ha sentido por primera vez viejo. Saca conclusiones y aprieta el acelerador: cuando se muera no va a descansar en paz; simplemente dejará de aburrirse” (Gomes, en prensa: 124-125). Aun así, en estos viajes espaciales errar ha dejado de ser una condición biológica y se asemeja más a una terapia sacada de un manual de psiquiatría: moverse de alguna manera es curarse.

El cuento se divide en varios apartados. Estos nos proponen la forma en que se divide el tiempo de Umberto Tagliavini: “Carmelitas”, “Guaicaipuro”, “La campiña”, “La Consolación”, “Avenida Libertador”, “Plaza Venezuela”, “Las Tres Gracias”, “Plaza Tiuna”, “El Cementerio”. Se trata de locaciones caraqueñas por las que Tagliavini transita a diario. Considero su autobús como un espacio íntimo. Este espacio íntimo circula a través de la ciudad: una casa móvil a la que todo el que quiera tiene acceso y en la que se genera la reflexión, la introspección y el desajuste de piezas que ocasionarán cambios en el chofer.

Algo semejante les ocurre a Nick Vardalos, profesor de Educación Física del relato “Berlín 2001”, quien va al volante de su KIA, y al narrador de “Lorena llora a las tres”, que también conduce un auto; ambos personajes descubren que sus horizontes se reducen al sentido que indica el retrovisor: un pasado que se observa apenas detrás de ellos, pero que en realidad volver a él es una absoluta utopía: no existe posibilidad de reconciliación con un tiempo pasado.

Tal como ocurre en el relato “Tagliavini”, “New York, New York” gira en torno a la temática de la circularidad constante de existencias pobres. Aclaro: pobres en el sentido de que la posibilidad de sorpresa es nula y que, conjuntamente, estas existencias se mantienen encadenadas a un orden en el que la variedad está ausente. Recordemos que esa transformación

de la rutina también se observa en “Tagliavini”. En Umberto Tagliavini se manifiesta de forma orgánica: su estómago padece una gastritis feroz: los ciclos de su cuerpo de manera alegórica enfrentan esa irregularidad. Como quiera que sea, las estaciones en “New York, New York” equivalen a las actividades simples y desgastadas del día a día del traductor y protagonista del cuento.

Así comienzan los días para este personaje: preguntándose por su existencialismo acromático: “¿Cuántos matices tiene el gris? Lo ignoro, pero ninguno me falta. En este país la vida que llevo es, sobre todo, monótona; sólo estos soliloquios sin motivo disipan el agobio” (Gomes, 2006: 27). A este héroe de la inacción pareciera que le doliese ejercer el más mínimo movimiento, así se traten de actividades tan elementales como cepillarse o tender la cama. En ciertos puntos de la historia hay un quiebre. Las acciones ya no se conjugan en el verbo adecuado y la naturaleza de su rutina mecánica, aburrida, circular, además de estar rociada con alcohol, estalla: se suscita en él una especie de breve locura que iniciará un caos doméstico. Al héroe de “New York, New York” ya se le hace imposible traducir la realidad. Al igual que el personaje de “Travesía” se ha acostumbrado al miedo:

Desde que llegué a esta ciudad todo se repite. Cada día. Todo se repite. Y me desgrano en cada repetición; voy pensando que el tiempo no pasa —sucede, más bien: suena el despertador y yo de un salto y del susto me levanto, del susto, y vuelvo a caer sentado sobre el colchón recitando ultrajes contra los relojeros. (Gomes, 2006: 28).

Su comportamiento es de una sutil pesadumbre, de queja constante. Sus palabras se afilian a una protesta perenne contra el mundo. Su verbo gestiona rencores. Con insólita dejadez se hunde en la rutina: “Quiero moverme, actuar, y no puedo: la obscuridad es densa. Prendo la lámpara. El apagón sigue. Entonces abro los ojos y comprendo mi estupidez” (*ibidem*). En ocasiones padece momentos similares a los del personaje de “Travesía”. Aquel sentía una desnudez de identidad: no tenía consigo su cédula. Este personaje enfrenta una desnudez descarnada: sale a la calle y es confundido por alguien que desarrolla un brote de locura delatado por su misma desnudez, aunque para él, cercana a la libertad. Dice el narrador: “Libertad:

a Nora no le gustaba verme correr en pelotas. Es una pena que no esté para admirar este solo de marimba que va de la cocina al dormitorio, pasando por el corredor” (Gomes, 2006: 30).

A medida que avanza el relato pudiéramos medir el problema del personaje por su entusiasmo por el alcohol. Pero no es así. Su adicción se inscribe en la rutina. Repetirlo todo una vez más le suministra la tranquilidad que lo hace relativamente feliz. No se conforma con que el día siguiente sea lo más parecido al anterior. Es necesario que sus horas vayan más rápido. El personaje de “Travesía” cierra los ojos para anular la vacuidad de los días. El protagonista de “New York, New York” los cierra para acabar de una vez con el día, como si con ese gesto acelerara el devenir del tiempo: “Cierro los ojos. Es sólo un segundo: adentro hay cosas que flotan; manchas de luz, impresiones que no distingo del todo, movimientos oculares, ganas de terminar de una buena vez con el maldito día” (Gomes, 2006: 35).

Por su parte, en “Lorena llora a las tres”, Lorena amenaza a su marido con arrancarle los ojos curiosamente con un instrumento que sirve para dibujar círculos perfectos: un compás. Lorena asume que puede cegar a quien desee con la misma ira con la que Edipo se amputó los ojos. Más adelante el marido nos narra crudamente el sufrimiento de su perro. Para dosificar su lástima opta por cerrar los ojos unos instantes: su vida ya ha dado un giro de 360 grados, se ha mordido la cola. El ciclo ha terminado y lo único que quedan son las moscas que revolotean como testigos de un matrimonio en etapa terminal.

Mientras tanto, en “New York, New York”, el mecanismo de defensa del héroe es no buscar lo que encuentra. Errar, sí, pero no concretar un desvío que lo pueda hacer ver una realidad que se niega a conocer:

Quince años de mal en peor. Me llevo la mano al bolsillo y palpo el bulto que allí duerme su letargo de frío animal —como dirían los escritores de verdad, no yo<sup>4</sup>; ¿dónde he oído eso antes? Me relajo: da gusto tener un ancla; poder sacarla cuando llegué a la oficina, destapar

---

<sup>4</sup> Un detalle lúdico: una frase muy parecida se encuentra precisamente en el relato “Travesía”: “Tienes el cheque en el bolsillo. Te llevas la mano al pantalón y lo palpas. Duerme una vez más su letargo de animal de sangre fría” (Gomes, en prensa: 90).

el ancla y echarle una morreada, con gluglú de glotis golosa, chasqueando la lengua después, de contento. (Gomes, 2006: 31-32).

La actitud descrita se pega a lo expresado por Maurice Blanchot con respecto a frenar cualquier vestigio de cambio. El andar de este personaje “no abre ningún camino y responde a ninguna abertura: el error designa un espacio extraño en que el movimiento esconderse-mostrarse de las cosas ha perdido su fuerza rectora” (1996: 62). Aun así, el relato evidencia una escena en la que el personaje tantea un desvío, su liberación. Es un trayecto en el que se amaga con un quiebre definitivo, en su habitual vía, en su habitual vida:

Atravieso la Segunda Avenida y aspiro a pulmón batiente la brisa fresca y vuelvo a hacerlo otra vez sin liberar el aire que me esponja por dentro el pecho y me empeño seguir sorbiendo ese aire cada vez más helado y retomo la palabra liberar, el verbo *liberar*, y me gusta como si significara lo que significa por primera vez y como si la palabra *libertad* ni fuera un cliché. Estoy libre. Me siento libre. Ando libre. (Gomes, 2006: 33).

Permanece como un enigma angustioso la obra que nunca terminará de escribir este traductor. Blanchot cierra su ensayo del que son tributarias estas reflexiones con la siguiente frase: “La ausencia de obra, esto es, el otro nombre de la locura (...) La ausencia de obra donde cesa el discurso para que surja, fuera de palabra, fuera de lenguaje, el movimiento de escribir bajo el atractivo del fuera” (1996: 70). Esa característica en “New York, New York”, aunque se manifiesta inconclusa, nos aclara la espesura mental de su personaje. Acudo a estas palabras de Blanchot para mostrar cómo el personaje sella su naturaleza: “hablar, como escribir, nos introduce en un movimiento separador, una salida oscilante y vacilante” (1996: 64-65). Este personaje está aislado, separado, vive en una burbuja aunque, como peatón, se exhiba desnudo a través de calles y avenidas de la ciudad más importante del mundo.

Nick Vardalos, protagonista de “Berlín 2001”, también se desvía de su rutina. Al contrario de Umberto Tagliavini y el traductor/escritor de “New York, New York”, establece una red de estaciones: la excusa: la compra de un radio. Para él la autopista es un canal lleno de ambigüedades, siempre

consigue establecer conexiones que distribuyen el pasado de manera indecorosa. La autopista es un espacio inalterable, con líneas perfectas que definen por dónde se debe ir, con avisos lo suficientemente grandes que advierten a qué velocidad se debe avanzar. Es la arteria que atraviesa la ciudad. Es repetitiva, siempre, cada día, los mismos cruces y semáforos. Las mismas esquinas y baches. Los personajes que circulan en algún momento por una carretera, sin atisbos de censura, no se pueden negar a una revelación que suscitará ese cambio.

La autopista es un territorio para la reflexión. En el caudaloso tráfico siempre estos personajes encontrarán estímulos para pensar. Para ellos la mente desvelada imagina la promesa de que todo podrá volver a ser como en tiempos pasados. Esto le ocurre a Nick Vardalos y al esposo de Lorena. Se espantan de su realidad. Frente al volante atesoran la capacidad de avanzar. Quizás inconscientemente sus piernas no tengan fuerzas para un movimiento.

El vacío que se advierte, que se descubre en estos desplazamientos, está hecho del mismo relleno que inflama los desesperos, las angustias, la incapacidad de emprender un nuevo desafío y superar obstáculos. Resisten otro peldaño más cercano a la locura. El volante es un dispositivo al que puede aferrarse. El timón que dirige su propia fuga.

El espacio íntimo de Nick Vardalos no difiere de lo sentido por el protagonista de "New York, New York". Me detendré en este pasaje: "La casa parece un poco más sola. Nick sabe que la sensación es ilusoria: los cuartos siguen tan vacíos como antes" (Gomes, 2010: 63). La morada de Nick está habitada por la desorientación. Es preciso despejarse de sus territorios. La relación con su esposa, Emma, está en ese punto en el que se inicia la curva descendente. La comunicación entre ellos se diferencia de un trámite administrativo solo por la ausencia de timbres fiscales y documentos. Su matrimonio parece un despacho burocrático: permanecen unidos por el presupuesto familiar. En qué gastar o en qué no gastar sería un lema apropiado para ellos.

Emma reduce la relación de Nick Vardalos con el resto del mundo en estos términos: "A ti las cosas o te dan asco o te dejan frío; creo que a estas alturas no distingues" (*idem*: 67). De modo inconsciente esta pareja en extremo deterioro habla de lo mal que están sus automóviles para no hablar de lo mal que están ellos.



En la misma conversación, Emma introduce esta frase de protesta consumista: “Lo único que quiero es un Nissan o un Toyota barato para poder deshacerme de la Caravan, que un día va a dejarme en la vía. Está cayéndose a pedazos” (*ibidem*). Los electrodomésticos sintetizan los traumas de la pareja. Nick Vardalos a su vez trata de arreglar aparatos como si fueran los trozos averiados de su matrimonio. A todas estas, ya no hace nada por su vida conyugal. Se desanima. La energía reparadora la invierte en arreglar objetos inservibles: “Cuando le venían ataques de pensamiento se iba al sótano a desmontar radios, revisarles una por una las entrañas como si estudiara medicina” (*idem*: 78); en cambio, en la autopista “no tiene escapatoria, no hay radios que abrir, por eso se excede en el límite de velocidad” (*ibidem*). Mientras se mueve se olvida de los fusibles quemados del engranaje conyugal.

En la carretera, Nick Vardalos se convierte en un observador meteorológico: es testigo de la coreografía de nubes que predicen lluvias. Su realidad se torna tan descolorida como la del traductor de “New York, New York”. En el relato se nos describe su atmósfera solitaria y melancólica: “Un sol de verano se asoma entre las nubes grises: es rara la mezcla. Nick se ocupa de ella, le concede una importancia que no debería tener. Casi se pega con el auto del frente por andar el resplandor en el cielo nublado” (*ibidem*). Aquí la vista y el movimiento desenfrenado de Nick se asocian para hacernos comprender su mundo interior en medio de sus desvíos espaciales: él, a una velocidad inusitada, se vuelve elocuente. Nick justo en ese momento comienza a devolverse a su punto de partida, encuentra una vía de escape: se libera sin justificarse.

Nick Vardalos ha conocido su realidad asumiendo una distancia, exilándose un poco de los parámetros que configuran su mundo. La siguiente cita de Maurice Blanchot nos ayuda a comprender la situación de Nick Vardalos. Para el teórico: “ver, sin duda, siempre es ver a distancia, pero dejando que la distancia nos devuelva lo que nos quita. La vista se ejerce invisiblemente en una pausa dentro de la cual todo se retiene” (1996: 65). Blanchot sostiene que la conducta se define por lo que se ve. Nick Vardalos es cabal ejemplo de esta reflexión: este personaje acepta con la mirada.

La realidad se frena de cara a Nick Vardalos, de manera violenta se posiciona en sus narices para hacerle ver su vida íntima, su vida compartida

con Emma, con una mayor nitidez. Ya no es el retrovisor el punto visual más importante de su vehículo. Es sencillamente lo que tiene frente a sí. Lo que ocurre afuera de su automóvil es reflejo exacto de su matrimonio. Entretanto, para interpretar mejor este fenómeno nos apoyamos en el ensayo de Blanchot para puntualizar lo siguiente: “[p]rimero sólo vemos lo que se nos escapa, en virtud de una privación inicial, porque no vemos las cosas muy presentes ni tampoco si nuestra presencia en las cosas es apremiante” (*ibidem*).

No es casualidad que el viejo radio que logra componer sintonice una emisora de Berlín que le recuerda a esa carretera homónima, sede de templos libidinosos, de su vida secreta. Nick mueve el dial de la radio reparada como si se tratase de un artefacto híbrido entre la brújula y el oráculo: le indica a dónde debe ir, su destino a través del asfalto. Nick ha dejado sus obligaciones a un lado, su vida habitual, su matrimonio a cada kilómetro pareciera extinguirse, volverse aire. Nick afanosamente consigue articular un día de puras vueltas. En pocas palabras: Nick malgasta ese día y lo aprovecha para ejercitar la reflexión en torno a lo que ha sido su vida. Para tal fin, supone necesario distanciarse de sí mismo. Debe ser objetivo para recorrer su vida con la misma naturalidad con la que conduce por la carretera y maniobra cambios de velocidad. Se deja llevar por el aquí y el ahora: los episodios clave de su pasado los recuerda como una sucesión de presentes. De nuevo, en el ensayo de Maurice Blanchot centramos este aporte que nos perfila el universo de Nick Vardalos:

[E]l error es esta obstinación sin perseverancia que (...) se persigue desviándola hacia lo que no tiene nada firme. (...) Pero hay una especie de error que arruina de antemano todo poder de encuentro. Probablemente error sea esto: ir fuera del encuentro. (1996: 63).

El vínculo de la teoría de Maurice Blanchot con este grupo de cuentos sigue siendo estrecho. Para el filósofo, la “desorientación está obrando dentro del habla, por una pasión de errar que no tiene medida. Por esto sucede que, al hablar, abandonamos todas las vías y todos los caminos: igual que si hubiésemos pasado la línea” (1996: 64). Secretamente estos personajes articulan la menor cantidad de palabras para acertar en algún instante con ese errar. Si hablan, aceptarían su espacio inmóvil y su inmovilidad; si anulan la palabra, se mueven. A su vez, encontramos

en Blanchot una nueva explicación para la volubilidad de este grupo de personajes: “el habla tiene su camino propio; da un recorrido; en ella no estamos desviados” (*ibidem*), y a todas estas es lo menos que quieren los personajes implicados.

Nick únicamente atina a “comunicarse” con Emma en su ausencia y justamente cuando está en movimiento, al frente de su volante (Gomes, 2010: 71-72). Si nos apoyamos en las siguientes líneas de Maurice Blanchot tendremos la posibilidad de describir la situación por la que pasa Nick Vardalos al volante. El héroe de “Berlín 2001”, así como lo explica el filósofo:

[V]uelve hacia aquello de donde devuelve, hay una torcedura original en que se concentra la diferencia cuyo entrelazamiento intentan utilizar, aclarar, aflojar todos los modos de hablar, incluso la dialéctica: habla silencio, palabra-cosa, afirmación negación, de que viven todos los enigmas que se hablan detrás de cualquier lenguaje que se habla. (1996: 69).

La autopista, como en ningún otro cuento de Miguel Gomes, es un territorio comparable a un diván. En ella se recorren kilómetros y, al mismo tiempo, este personaje carbura sus inquietudes. La autopista, con suprema dignidad horizontal, marca la esencia de este relato. Cito el siguiente párrafo para entender mejor este fenómeno:

Entre moteles y semáforos, en la autopista de Berlín, trata de comprender la desidia de Givens. Le resulta demasiado abstracta: durante años, cuando rumiaba en el episodio del obituario, había intentado convivir con ella y no hacía sino llenarse el pensamiento con las formas del paisaje que tuviera enfrente. En esta ocasión, se materializa en la autopista, y con esfuerzo: es tan incorpórea, que tampoco logra posarse en el hombrillo o las esquinas. (Gomes, 2010: 75-76).

Así, comprobamos que el espacio abarcado por la autopista es una máquina que condiciona el ritmo de los pensamientos de Nick Vardalos, y más importante aún: el ritmo de sus reflexiones. Él se dirige hacia una insólita orilla que desconocemos. Como bien lo señala Maurice Blanchot en “Hablar no es ver”, Nick es partidario de que el “desvío no es un camino

corto. Y, en el habla que le responde, lo esencial es la vicisitud" (Blanchot, 1996: 68), su horizonte es verbal.

Es precisamente en esos recorridos que Nick Vardalos calibra el verdadero desconocimiento de su alrededor. Tanto él como el protagonista de "Lorena llora a las tres" serán los primeros sorprendidos. Resulta necesario repasar estos momentos del relato. El esposo de Lorena se pregunta analíticamente sobre su matrimonio mientras avanza lentamente por una autopista congestionada: "Quiero saber por qué está pasando. No que no me haya sentado a pensar, y que no haya masticado todos los escenarios posibles mientras camino, o mientras espero a un cliente, o mientras ando encallado en el tráfico" (Gomes, 2010: 8-9). Apenas estaciona su vehículo, el abogado es asaltado por un adolescente. Es sometido y sin más hace lo que le pide. Después de este percance, no hay estupor, ni miedo; más bien continúan las reflexiones como si nada hubiera pasado. Sus pensamientos se fijan en la discordia familiar que desplaza el atraco a un segundo plano. Paralelamente, el abogado se cuestiona por su íntima situación:

¿Por qué lloras todo el día, Lorena? ¿Por qué andas así, si estamos bien, dentro de lo que cabe estamos bien? Todo se va a la mierda, esta ciudad, este país, ese carajito con mi maletín (suerte que era el verde viejo, con las esquinas peladas, no el negro elegante que me regalaron los morochos en mi cumpleaños), todo por el desagüe, pero nosotros estamos bien, Lorena, ¿por qué te encierras a oscuras y te tapas hasta la nariz si tú y yo estamos bien, miamor? (Gomes, 2010: 9).

En el espacio habitual ese desvío decide por los personajes. Como si ellos inconscientemente buscaran ese portal secreto. La puerta que abriga sus prejuicios más íntimos, precisamente aquellos que desconocen, siempre invisibles hasta que surgen y ya es demasiado tarde como para ponerse a pensar mucho tiempo en ellos.

Es así como una travesía similar acontece en "Lorena llora a las tres". Esta travesía se anuncia tímida: el caos se gestiona de a poco. La inclusión de una nueva pieza en el mecanismo narrativo es concluyente y empieza a formar parte de esa misma rutina que invade a Lorena, que también invade al narrador del relato. Lorena asume en el transcurso de la trama una

actitud extremista comparada con la de Nora en “New York, New York” y con la de Emma de “Berlín 2001”.

En sus historias, Lorena, Nora y Emma desempeñan roles de víctimas y cómplices de un desconcierto. Su protesta es un antídoto para prevenir el caos inminente. Leamos algunos ejemplos. Empecemos por Nora: “Eran cómicos los berrinches de Nora (...) Durante una temporada gritaba que la iba a volver loca. Después le dio por gritar que el loco era yo. Por fin dejó de hablar de neurosis, dejó hasta de gritar” (Gomes, 2006: 32). Cuando el protagonista estaba cerca, Nora se ponía expresamente a telefonar a las agencias de turismo: “Nora preguntaba el precio del viaje a casa. No, no dos pasajes, sino uno. Tampoco ida y vuelta: sólo ida” (*idem*: 33). El caso de Emma se tantea como el más tranquilo, pero no por eso es el menos hostil: su agresividad radicaba en la incomunicación. Prácticamente para ella Nick era un fantasma. He aquí la descripción de cómo se comportaba el matrimonio en cierto período: “Durante una temporada ella lo hizo creer que el problema era él. Nick, ¿qué te pasa?, le preguntaba, ¿por qué no me hablas?” (Gomes, 2010: 95). Para Nick estos episodios se revelaron como una anomalía respiratoria: “cuando uno está ahogándose tiene poco tiempo para meditar sobre el oxígeno” (*ibidem*). De Emma pudiera decirse que es una Lorena en gestación de la misma manera en que Nick, el traductor y el abogado, se prefiguran como versiones primitivas de un Umberto Tagliavini. Por su parte, no cabe duda que Lorena se muestra como una experta en improperios, una psicópata salida de una película de terror. Bajo estas circunstancias, su esposo, el abogado, sería capaz de aceptar una hipotética cita con la tocaya de su esposa, Lorena Bobbit, y aún así parecerle un encuentro inofensivo.

El héroe de “Lorena llora a las tres” tiene un irrevocable atributo épico: su temple. Su paciencia es de hierro y parece mantenerse indeleble hasta la última lágrima de Lorena. No pierde los estribos pero sí su serenidad. Esta se va descomponiendo pausadamente, aunque no anuncia en lo físico un mínimo presagio. Aun así, se siente acorralado en su propio hogar. Lucha contra algo desconocido que se manifiesta en el llanto frenético e incontrolable de Lorena<sup>5</sup>. Lucha contra una fuerza invisible que somete de

---

<sup>5</sup> Es evidente el juego de palabras que emplea Miguel Gomes en la narración: la semejanza fonética que subyace entre *Lorena* y *llorona*.

a poco su calma. A la rutina se le añade un elemento crucial además del llanto de su esposa: el desespero. Antes, su realidad la interpretaba como un “relajo hormonal” o un “disturbio”, palabra muy de moda en la prensa local y muy coherente con su problema: tenía la tensión de un asunto de Estado.

Después del asalto vino la reflexión. O quizá la revelación. El paciente héroe sale de su espacio íntimo y se desplaza por las infatigables calles de Caracas. El tráfico es insufrible, de dolorosa lentitud, con poco espacio para el movimiento. Y es exactamente en ese viaje espacial que se promueve la reflexión frente al volante. Es el volante un objeto que el héroe puede manejar, controlar, de las pocas cosas que aún no se le han ido de las manos, como el matrimonio o la pizzería, o su bufete de abogados. Es al volante que también Nick piensa en su vida, en su pasado, inmerso en un tráfico igual de constreñido. A pesar de todo, la única decisión trascendental que lleva a cabo Nick es comprar un televisor en lugar de un radio de banda corta.

Desde el primero de los relatos que analizamos en este apartado se anuncia esta particularidad. La particularidad de que entre la maraña de pensamientos que se generan en un viaje espacial se halla encubierta una responsabilidad que atenta contra la parsimonia: la decisión de algo importante que por lo general se elude. Recordemos las palabras del personaje de “Travesía”. Sus reflexiones son afines a las de Nick Vardalos y a la de los otros personajes: “Tanto camino mal tomado a todos sitios y arduas decisiones: a quién esquivar; a quién mirar y a quién no; cómo dejar atrás a quienes no tienen prisa y a quienes la tienen, para no perder la costumbre” (Gomes, en prensa: 90). Estos personajes (Nick, el abogado, el traductor) intuyen, apropiándonos de una idea de Blanchot, que “también ver es un movimiento” (1996: 65). La visión en ellos opera de una forma fundamental; sin ella, no hubiera capacidad para desplazarse, y si esto llegara a ser así, el cambio que desesperadamente buscan jamás se concretaría. Nunca darían con esa excusa perfecta para el desvío.

Los pensamientos de Nick, de Tagliavini y del esposo de Lorena necesitan urgentemente carburar para evitar recalentarse y continuar operando con heroica tenacidad. Sus sentidos claman por algo más que aplomo para enfrentar un destino de ruinas maritales que se pronostica irrevocable. Estos tres sujetos se consumen en una desconexión total con sus parejas. Se comunican con ellas exclusivamente para trámites

domésticos. Con el tiempo, esta incomunicación devendrá en su contrario: gritos a mansalva por partes de sus esposas. Lorena pareciera haber llegado al límite. Con estas líneas se inicia el relato que protagoniza:

A todas horas últimamente. A las tres lo hace con más fuerza, porque ya no le interesa disimularlo; es media tarde y se abandona, deja que le caigan las lágrimas sobre el fregadero mientras lava las ollas que quedaron del almuerzo o de la cena del día anterior. (Gomes, 2012: 8).

Hay algo podrido en el hogar de Lorena, y se manifiesta descaradamente en el sufrimiento del perro. La pudrición absoluta, y el “*fuera mosca fuera*” que repite el abogado como una consigna de la obstinación. Las siguientes palabras apenas demuestran uno de los momentos más cariñosos de Lorena: “Pero es que tú no me entiendes, chico, tú no me comprendes, no puedo hablar contigo porque es una pérdida de tiempo” (*ibidem*). Una escena idéntica y casi con las mismas palabras se repetirá páginas después, hacia el desenlace de la historia, con la variante de que Lorena sella la conversación con un portazo y se refugia en su cuarto: su irritabilidad y llanto se ha incrementado y cada mes que pasa es más incontrolable.

De los personajes masculinos que protagonizan los relatos que se correlacionan con lo que denomino “El viaje espacial o la teoría de la devolución” es el abogado de “Lorena llora a las tres” el que pareciera de un momento a otro perder el eje de su compostura. La atmósfera de su hogar es de suspenso policíaco, de un momento a otro se sospecha la proximidad de un crimen sangriento. Debo acotar que es este apenas uno de los dos relatos de Gomes en los que se empuña un arma de fuego. La siguiente frase es una sentencia de desánimo: “para ser franco, estoy empezando a desesperarme, qué digo empezando, estoy desesperado: ella llora y ni siquiera sé si llora, solamente pienso que está metida en ese cuarto y no quiere salir” (Gomes, 2012: 20). Mientras Lorena se destierra hacia el espacio más íntimo de su hogar, su habitación, la habitación que a medias comparte con su esposo, este desea, no es para menos, despejar un poco la mente y se pone a limpiar los desechos orgánicos que ha dejado su perro. Es una actividad afín con la de dar vueltas de Nick Vardalos. En este punto el espacio se reduce: la verdadera morada no es todo el espacio que está debajo del techo de este matrimonio: el hogar se encuentra en

algún punto del pasado cuando Lorena y el abogado compartían su lecho. A partir de la puerta de la habitación hacia fuera, es territorio baldío, una zona de exclamaciones y desesperos.

Tanto el abogado como Nick desean esos pequeños trozos de libertad que rasguña el traductor en "New York, New York". Sin embargo, la locura no es tanta para ellos. Un desajuste mental representa un paliativo. Durante la trama no pueden deshacerse de los vínculos poderosos que los unen a su hogar, así estos espacios íntimos estén cayéndose a pedazos. Es posible que su destino sea como la extraña y, a la vez, patética visión que capta Nick hacia el final de "Berlín 2001": unos segundos antes de que las luces de la autopista se iluminen, él observa, inexpresivo, la cabeza de un venado al que se le borró cualquier soplo de vida. El animal yace tendido en el pavimento. El destino del abogado es similar: es testigo de los últimos instantes de su perro, que los ha acompañado a él y su esposa durante 19 años. Los finales de ambos cuentos se perfilan con una alegoría siniestra, que los debilita. Nick ve en el animal atropellado la cristalización de lo que acaba de ser testigo: la imagen punitiva de Emma saliendo de un motel. Su vida de algún modo también es un venado que acaba de ser arrollado. El caso del abogado no es menos cruel. Se puede intuir que apretará el gatillo del arma, pero ignoramos si sacrificará a su mascota que sufre inconsolablemente, o si lo hará consigo mismo: se sacrificará con un balazo. No hay razones para pensar en la segunda opción, si acaso las hay para la primera. Prefiero elegir la que nos sugiere la línea final del cuento: "Mi cuñado me la vendió por si había saqueos" (Gomes, 2012: 22). Recordemos que en cierto punto del relato se compara la actitud de Lorena con disturbios. Lorena es el saqueo.

En "El viaje espacial o la teoría de la devolución" leemos vidas que se encuentran a un paso de sucumbir a una crisis, ya sea existencial, amorosa, familiar, nostálgica. En este artículo, presenté cinco relatos en los que es indudable este fenómeno. En todos ellos sus héroes necesitaban un aire: salir de sus moradas, distanciarse de sus espacios habituales para cobijarse en la incoherencia de la ciudad, en las bulliciosas autopistas, en la diversidad de sus aceras. De esta manera, comprenden con mayor exactitud qué les sucede: se les permite una posibilidad de resguardo: las líneas rectas de la urbe encarrilan sus pensamientos. Cuando regresan a casa experimentan una variante para solucionar sus pesares: en la inmovilidad de la casa, en



el refugio íntimo, su futuro estaba limitado a esa opción quimérica, nunca habrían resuelto sus problemas o su destino sería otro menos alentador. El regreso los lleva a una nueva forma de interpretar sus vidas: en el camino a casa adquieren los pasos para salvarse.

## REFERENCIAS

Blanchot, M. (1996). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

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

Gomes, M. (2006). *Viviana y otros relatos del cuerpo*. Caracas: Random House Mondadori.

Gomes, M. (2010). *El hijo y la zorra*. Caracas: Random House Mondadori.

Gomes, M. (2012). *Julieta en su castillo*. Caracas: Artesano Group.

Gomes, M. (en prensa). *La cueva de Altamira*.

## MARIO MORENZA

Es Magíster en Literatura Venezolana por la Universidad Central de Venezuela y labora actualmente como docente en el Instituto de Investigaciones Literarias de la misma casa de estudios. En 2008, publicó los libros de relatos *La senda de los diálogos perdidos* y *Pasillos de mi memoria ajena*.