

**Alcántara Almánzar, José. *Memoria esquiva*. Santo Domingo:
Editorial Santuario, 2021.**

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Catedrático
Departamento de Estudios Hispánicos

«Cuando somos felices olvidamos siempre que la
dicha es una estrella fugaz...»

Memoria esquiva
José Alcántara Almánzar

La más reciente publicación del cuentista dominicano José Alcántara Almánzar (Santo Domingo, 1946), *Memoria esquiva* (2021), título que surge de entre los versos del poeta español Gutierre de Cetina —«Amor, fortuna y la memoria esquiva / del mal presente, atenta al bien pasado / me tienen tan perdido y tan cansado / que de tanto vivir la alma se priva»—, expone en breves cuentos la pugna del alma humana tensada en esa experiencia del tiempo interno que animaba, según el filósofo existencialista Martin Heidegger (en *El ser y el tiempo*), las urdimbres de la existencia. El ser humano vive en el tiempo, por el cual ha creado el artefacto más aterrador, sobre todo en la modernidad, el reloj, para medir imposible e infructuosamente este transcurrir que nos delata y nos acorrala, hasta desaparecer o permanecer en alguna insospechada memoria. Hasta que no lleguen el olvido o la muerte, el fluir del tiempo desde el presente hacia el pasado y el futuro, el oleaje impulsivo de lo vital seguirá azotando nuestras destartadas costas. El cuerpo envejecido que cobra jovial actitud ante las esperanzas de sobrepasar la tétrica descomposición y detritus de la carne implica también la actitud de rejuvenecimiento del espíritu que sabe trascendida ya la terrible situación *de yecto*, de seres arrojados en el mundo, del ser-para-la-muerte. Esa abuela de «Los días contados», cuento con el cual abre el volumen, que «reverdece» como un árbol sobre el cual han ido pasando los vientos y las tempestades, pero vivo aun, desata la esperanza desesperanzada de los familiares, agentes de una desidia que pauta la mayor parte de las veces la actitud de los hijos y nietos hacia los

abuelos, hasta que llega ese momento en el cual se cree estar seguro de la inminente desaparición. Sin embargo, el derrumbamiento de la Tía Laura y la tristeza de los padres del narrador —el nieto— no pueden contra la felicidad de la anciana que rejuvenece en su interior al presentir el último tramo de la vida terrenal y el primero del vagar en ultratumba tras los pasos del Amor. De inútil vejestorio se transforma en bella novia para las nupcias eternas:

Parecía un milagro. Se acabaron las quejas por los dolores del reuma. Era como si abuela, luego de emitir su propia sentencia de muerte, hubiera sanado y empezara a retroceder en el tiempo, en busca de una juventud aún palpitante en su corazón. Rescató del armario sus viejos vestidos, e incluso mandó lavar y planchar su antiquísimo traje de novia, y nadie se atrevió a contradecirla en ese capricho senil. (17)

Ese «antiquísimo» vestido de novia es el centro de la narración: la vuelta al pasado, a ese «tiempo perdido» que parecería recuperarse, pero que aquí se hila en las mentes del nieto narrador como un acontecimiento milagroso, es la búsqueda de esa manera especial para oponernos al tiempo y sobrepasar con la imaginación y la fe —posiblemente con la locura, como en la novela titulada *Coronación*, del chileno José Donoso— los últimos momentos de una pesadumbre que se metamorfosea en repentina e inexplicable felicidad:

Abuela estaba vestida de blanco, con su vaporoso traje de novia. Tenía el rostro increíblemente bello, realizado por un maquillaje tenue que ella misma se había puesto. Acostada boca arriba, lucía un peinado impecable, con flores de azahar y un velo largo que la convertía en una extraña novia, petrificada en el tiempo. Una leve sonrisa de satisfacción se dibujaba en sus labios. Las cosas habían ocurrido según lo previsto, y abuela había partido en silencio, ataviada con el vestido que llevó el día más importante de su vida. (19)

De ese modo, parecería dar paso a su anhelo final: «Solo le pido a Dios que me ayude a reunirme con mi esposo, que en gloria esté» (15). En

este sentido, tener los días contados no resulta tan alarmante, aun cuando el nieto narrador no comprenda la actitud de partida sin despedida: «Me resistía a creer que abuela se hubiera ido sin despedirse de mí, sin decirme ese último adiós que era lo único que esperaba en señal de bendición» (18-19). Lo inescrutable de la partida, lo que parecería ser desapego hacia los seres queridos, es producto de la inevitable partida en el momento indicado, en el espacio preciso, que se instala más allá de la comprensión humana.

Del mismo modo, en el cuento titulado «Misteriosa», tensado por cierto realismo mágico, el aroma de azucenas de Teresa invade patios y callejones de ese barrio o ciudad fantasmal y tomada por espíritus de una tiranía persistente, aun después de la caída del tirano, la vejez, la enfermedad psíquica que se refleja en el cuerpo, instalan al lector en la maravilla que transcurre ante nuestros ojos sin saber cómo, casi como un milagro que irrumpe en la realidad. El rejuvenecimiento de Teresa se nos aparece como una remuneración por los sacrificios de su entrega hacia aquellos que sufrían los castigos por conspirar contra el tirano: «Teresa parecía joven de nuevo, tenía la piel lozana, la expresión tranquila y los brazos llenos de azucenas» (80). La situación tétrica ante los resultados todavía persistentes de un pasado tiránico que se alarga en el tiempo psíquico y vital de la ciudad aflora en otros cuentos como «El desconocido» y «En el patio». Santo Domingo —como cualquier ciudad acosada por el régimen tirano— resulta fantasmal en este presente de agonías que implican un tiempo de resabios y remanentes que recuperan o resucitan un pasado que no puede evadir esta *Memoria esquiva*.

Algunos de los cuentos que siguen, en brevedad necesaria y atinada, vuelven a imaginar el pasado desde el presente tras las huellas del tiempo. Tal le sucede a Belinda en «Historia de una diva». Se trata de un anhelo de ir contra el tiempo; sin embargo, el tiempo continúa sin rumbo. La memoria, como en la extensa novela titulada *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, recrea situaciones que persisten de algún modo —memoria involuntaria— y aquellas que quisiéramos que retornaran, aun cuando en los cuentos de Alcántara Almánzar priman la desazón y el desengaño. Así pasa con el narrador de este segundo cuento: «Pasó de largo, sin reconocerme siquiera. De repente tomé conciencia del abismo que nos separaba y regresé a casa desilusionado para siempre» (27). El desengaño suele ser casi siempre el resultado de quien se aferra a un pasado ya caduco y trans-

formado en la realidad, aunque perdure en nuestra memoria una felicidad o un idilio disuelto y acabado. La desilusión es, por otro lado, el eje central de muchas vidas envejecidas, como la de aquella mujer de «Los estragos del olvido». Este cuento, que lleva un epígrafe de *La estación violenta*, de Octavio Paz —«nunca la vida es nuestra, es de los otros»—, encuentra la forma de pintar la pugna psíquica en la cual el tiempo desencadena los derroteros de la vida. Fundamentado en una idea circular de la narración, el *Peach Melba* resulta atinado como el cuento mismo. Frente al resultado del «maltrato de la sociedad» sobre la belleza del pasado, el narrador se sume en sus recuerdos infructuosamente. El cuento fluye como el helado que va derriéndose. El «mito» originario de la cantante de televisión va destruyéndose con el pasar del tiempo de la narración, que coincide con la injusta aniquilación que resulta del olvido. Ante el enigma de la frase del epígrafe de Paz en boca de la cantante, el narrador, admirador del pasado, queda aterrado como ante el helado derretido. La magia del cuento resulta de la sinonimia de la belleza perdida y el derretido helado. Por eso, el final irrumpe atinado: «En el ocaso de esa tarde inesperada, supe que no volvería a pedir un *Peach Melba*» (31). Sobre este cuento, me escribe en carta Alcántara Almánzar:

«Los estragos del olvido» es un homenaje a la soprano Violeta Stephen, un icono de mi infancia (puedes escuchar en YouTube su interpretación de «Summertime» de *Porgy and Bess* de George Gershwin). El helado «Peach Melba» no es una casualidad, porque fue inventado en Londres, en 1892-1893 por un cocinero francés en honor a Nelly Melba, una cantante de ópera australiana que él admiraba y que actuaba entonces en el Royal Opera House.

Otros cuentos del libro trabajan el tema de la memoria, como sucede en «El desquite», donde el recuerdo se convierte en terrible venganza. La conciencia en la soledad de la cárcel es otra forma de memoria que se encarga de pasarle factura al político corrupto, quien ha logrado que se eliminen a todos los posibles delatores de sus fechorías. En su presente de esplendorosa vida económica, no pensó jamás en el cambio de gobierno, que acarrea la pérdida de su cargo y sus influencias, con lo cual se descubren sus fraudes. Esta justicia poética lleva una excelente ejecución de

los elementos del cuento: brevedad, unidad, final contundente, como en el mejor Edgar Allan Poe: «Ya dentro, a él no le fue difícil identificar a sus compañeros de encierro: los espectros del fiel asistente, el viejo auditor, su mejor amigo, su amante, su sicario, quienes lo recibían en silencio para dar inicio a un ajuste de cuentas» (35). Esos compañeros son aquellos a quienes había mandado a ejecutar, con lo cual Alcántara Almánzar transforma la cárcel en espacio psíquico, donde el pasado y la memoria colaboran con la justicia.

En «Concierto italiano», el tiempo y la memoria, la fugacidad de la idílica felicidad cobra importancia en el arte de la música. Arte del tiempo, de esos sonidos «alegres» que se fugan por la ventana del viejo apartamento, «símbolos imperfectos de la felicidad» (37), es, como el mismo narrador —estudiante de música—, un movimiento que aspira a la idealidad: «como si la vida hubiese quedado suspendida un instante que se hacía eterno» (37). El oído por el cual atraviesa la melodía que surge del viejo apartamento capta lo eterno en la fugacidad. La música penetra en la conciencia, paralizando la existencia, así como parece casi imposible la entrada hacia el interior del inmueble. Esa «inclemente exactitud» de las escalas en el teclado del piano representa la dificultad del arte de existir. La música es, así mismo, productora de la ensoñación en la conciencia, de ese «ambiente ilusorio» que aliena al ser en la tela suspendida por la araña del tiempo. Las «zonas ignotas del sentimiento» se revelan en su inestimable crueldad como el sumergimiento en un mar de lo ignoto. No es fortuito el símbolo del agua profunda, tal como lo propone Carl Gustav Jung para la conciencia profunda en *Arquetipos e inconsciente colectivo* y que es herencia de la narrativa romántica. El narrador aspira siempre al ascenso a través de las escaleras hacia el interior del apartamento de donde surge la intrigante y seductora música, pero esa subida es, de igual modo, un descenso a sus profundidades psíquicas, donde solamente se manifiestan los fantasmas de la imaginación: «Muchas veces subí para tocar la puerta, conocer en persona a quien nunca pude ver y cuya figura se escabullía en una nube de perfiles imaginarios» (38). Esa música asordina por la madera de la casa deja un sabor de impotencia frente a lo que no se puede aprehender del todo, como la vida misma, como el sentido último del Arte. El *Concierto italiano* de Johan Sebastian Bach es el pináculo de ese complejo entramado del ser perdido en el laberinto de la existencia, en un tiempo de formación que

no dejará de aparecer en la memoria de la adultez. Sin embargo, esa misma persistencia de la memoria enhebra la conciencia de la fugacidad de la felicidad y el final contundente del cuento subraya la Ananké y la Ocaso, la necesidad de atrapar el momento oportuno. El retorno a lo que pudo haber sido ese momento oportuno puede ser ya infructuoso, porque el Kairós —el momento oportuno— ya ha pasado. La anciana que vive en el apartamento señala esa realidad y revela la realidad de un mundo idílico desaparecido que resta solo en la memoria. Las palabras finales afirman la desazón. Con la puerta cerrada del apartamento, tras la cual ha desaparecido la anciana, se desvanece toda esperanza —como en el umbral del Infierno dantesco— y el narrador adulto no puede realizar lo que alguna vez en el pasado dejó pasar sin atreverse a dar el paso firme de subir y abrir la puerta para conocer el origen del Arte que lo conmovía. Queda, de ese modo, en un «desierto espiritual», en una «absoluta orfandad» como la que se revela en la desaparición de Eurídice ante los ojos de Orfeo. Sobre el cuento afirma Alcántara Almánzar:

«Concierto italiano» es un tributo a dos grandes pianistas dominicanos: Manuel Rueda, dueño del apartamento donde ocurre la acción, y su discípula predilecta, Miriam Ariza, a quien tantas veces le escuché tocar esa maravillosa obra de Bach en el piano de su maestro. El personaje-narrador no entra nunca al espacio donde se producen los sonidos, porque se hubiera roto el misterio y el encanto de esa música que quedó grabada en su memoria y su corazón para convertirlo en otro individuo.

En «Resplandores», se despliega una dicción clara y diáfana —la narrativa de Alcántara Almánzar escapa, en este libro, del hechizo de la vanguardia y las oraciones dislocadas, de la incoherencia y el mal gusto—. Cercana al modernismo cromático es la descripción del atardecer:

El color de los atardeceres —anaranjado y lila estampados en un fondo vagamente azul— nos dejaba sin aliento. La luna de oro antiguo establecía su señorío en las noches estrelladas; porque entonces, aunque hoy parezca increíble, el cielo relucía con el brillo de las constelaciones. (42)

Sin embargo, el cuento no pierde por estar narrado con diafanidad. Todo lo contrario. Su fuerza consiste en la remembranza de un momento de «pequeñas ilusiones» que socavan la pesadez de una realidad cotidiana de inaceptable persistencia. El premio —una medalla de oropel— parecería indicar irónicamente una grandeza de «sueños colectivos» que irrumpen en la mente, como las miradas de la muchedumbre hacia el interior de la casa, para hacer elevarse el orgullo en su intimidad, como el árbol de navidad en el bullicio del concurso. Esa mirada desde afuera hacia el interior de las casas se repite en el próximo cuento, titulado «El talismán». Sin embargo, de la íntima pequeñez de las ilusiones personales, se pasa en este magistral cuento a la plasmación del gran problema nacional y político del siglo XX en la República Dominicana: la tiranía. Sobre este cuento, afirma el cuentista dominicano:

En «El talismán», la casa donde ocurre la acción es la de Joaquín Balaguer, situada en la Avenida Máximo Gómez. El escritor-presidente construyó un anexo donde instaló su biblioteca, enorme y ordenada. En una ocasión, tal vez durante la campaña política por la presidencia en 1986, que ganó estando ya ciego, un amigo (Rueda, otra vez) y yo estuvimos en busca de una entrevista a Balaguer, la cual nunca logramos, y donde ambos fuimos testigos de lo narrado.

Plasmado con los elementos básicos, sin que sobre una sola imagen —como quería Antón Chejov—, la memoria volcada hacia el pasado irrumpa en el laberinto del interior de la casa, tal como si entrara a la conciencia del personaje que habita la antigua mansión, ahora metamorfoseada en panteón, en mausoleo, en museo de un pasado y un «poder casi infinito» que la imaginación anhela sumido en el detritus: «Desde la acera, la casa parecía un enorme panteón enrejado [...]. Tras la misteriosa fachada que muchos conocían y pocos lograban descifrar, bullía un mundo de poder casi infinito. Él era el único habitante de aquel mausoleo [...]» (45). El interior de la casa es biblioteca, museo; es decir, pasado perpetuado en espera de algún descubridor: «mi amigo y yo nos vimos en el último tramo de aquel vasto espacio donde los siglos se medían en nombres de ilustres autores de todos los tiempos, que aguardaban en silencio la atención de algún lector» (46). El cuento funciona como búsqueda de la memoria, tema que anima al volumen *Memoria esquivada*. «El talismán» revela, no

obstante, la persistencia del pasado aun en la memoria de la otra cara de la moneda. Aquellos que de algún modo estuvieron vinculados con el dictador y que, como la cabeza de la estatua ecuestre del «Jefe», permanece en ese interior de la casa, como en el interior de la memoria del cuerpo envejecido y enfermo, con las esperanzas de sobrevivir. El interior de la casa se acerca a lo ominoso, semejante a como Sigmund Freud lo describe en su famoso ensayo «Lo siniestro». El retorno de un pasado ominoso que debió permanecer en las profundidades del pozo convierte la casa en un espacio grotesco, en un «mundo distanciado», si seguimos la definición de lo grotesco que Wolfgang Kayser propone en su hermosísimo libro *Das Grottesque (Lo grotesco)*. Ese pasado siniestro retorna en la oscuridad de la casa, en las sombras del pasado y de la memoria:

En las paredes, acompañando a su viejo colega y amigo, otros dictadores de países cercanos y lejanos exhibían orgullosos sus condecoraciones, vestidos de militar o civil, con fusta o bastón, en poses solemnes que ocultaban sordidez y oprobio. Entonces sentí un vahído, y quise huir de allí ante el espanto que me causaban tantas figuras siniestras reunidas en aquel pequeño rincón. (47)

Posiblemente, este sea el cuento en el cual Alcántara Almánzar logra una sucinta plasmación de América Latina en suspenso ante un pasado persistente en la política de las naciones oprimidas bajo el peso de la tiranía, como si todavía ese pasado terrible viviera con nosotros en una amenaza constante. La prensa —el narrador y su amigo, en la vida real, el cuentista y su amigo Rueda— no logra develar ese interior horrible y aterrador. La entrevista se frustra y el cuento la sustituye, con lo cual el Arte y la Literatura se instalan en la justa frontera de lo que debería ser la palabra en función de la libertad y la reclusión del mal y del pasado nefasto en ese espacio de lo prohibido e inaccesible, en el espacio del político enfermo, decaído y ausente:

Nadie se percató de que escapábamos del horror sin alcanzar nuestro objetivo: la frustrada entrevista que hubiéramos querido grabar para la radio y el periódico. Una vez afuera nos aturdieron las explosiones de motocicletas enloqueci-

das y el sordo mugido de camiones de carga que subían la empinada avenida, ante la indiferencia de quienes seguían intentando, sin suerte, penetrar a la casa. (48)

Al son del bolero —«¿Cómo imaginar que la vida sigue igual?», quizás en la hermosísima voz del puertorriqueño Tito Rodríguez, ahora resucitado por el mexicano Luis Miguel—, el próximo cuento, titulado «La vida sigue igual», contrasta el idílico paraíso del apartamento en que se instala el matrimonio en su luna de miel con la realidad a la cual se sumarán. La fiesta y la celebración dan paso al suplicio, a la tensión de la paliza que propinan a un desconocido en el jardín. Las palabras de Pablo a su esposa Raquel asumen el tiempo de bolero al son de la voz del cantante en el tocadiscos: «Estamos en luna de miel y eso pasa todos los días, cielo. No olvides que la vida continúa» (51). Ese detalle, tan particular y común en la vida de tantos, la indiferencia ante el sufrimiento ajeno, la inercia frente a la terrible realidad, llevan a la transmutación del deseo en reproche, de la esperanza en desesperanza. Tal vez la vida siga igual, pero el cuento revela que no es así, que algo se ha roto en la mente idílica y soñadora de la mujer ante un marido apegado a la inercia: «Mientras Pablo la besaba con ardor, ella sintió un malestar indecible y supo que las cosas entre ella y su marido ya no volverían a ser iguales nunca más» (51). El descubrimiento de un ser desinteresado por el mal ajeno, tan común todos los días, por la indiferencia ante el existir inerte, transforma la percepción de la pareja y del espacio paradisiaco en el suplicio de un presente irremediable.

El tiempo irrecuperable, la memoria esquiva, se reitera en el próximo cuento, titulado «Despedida de Niño “El Malo”». Sobre este cuento, afirma Alcántara Almánzar:

«Niño el Malo» fue un famoso diablo cojuelo de mi infancia, aunque lo ocurrido en el cuento nunca sucedió, ni me consta que en la intimidad fuera como lo describo, pero lo que me interesaba era capturar las imágenes de un poderío de oropel que nos atemorizaba a todos en aquellos años de inocente diversión carnavalesca.

Tratado de manera muy sutil, el tema de la «enfermedad del siglo» se filtra entre deberes de un médico frente al enemigo de su infancia, ahora

ante la misericordia de una de sus víctimas. El médico tiene ante su mirada a Niño «El Malo» en una súplica por la muerte. Entre el deber como Esculapio y la memoria de un pasado nefasto, casi se instala en el espacio de lo terrible y ominoso. El pasado retorna con visos de fantasmal bruma, y el médico no puede olvidar aquel momento desesperado en el cual después de la huida Niño «El Malo» revela su verdadero ser en el beso que le propina en la boca. Ahora, frente a su victimario, el médico no puede otorgar la muerte; debe permanecer impassible ante el cuerpo decrepito del enfermo. La imagen central del cuento podría ser el naufragio de la vida hacia la muerte. Sin embargo, la tétrica enfermedad del hombre, su cuerpo emaciado en agonía, su mano esquelética aferrada al cuerpo saludable y la mente capaz de otorgar la libertad a través de la muerte, dejan traslucir una impotencia frente al instante: «La frase compasiva se te congela en la garganta, mientras sientes que la delgada mano del enfermo agarra la tuya con ansiedad de náufrago en alta mar» (54); pero el enfermo ignora la pugna existencial del médico: «Ahora, en esta reconciliación que la vida te ofrece, sabes que el moribundo no te reconocerá» (54). La remembranza vuelve para proyectar la existencia en el tiempo recuperado, en el pasado perturbador que retorna en la conciencia siniestramente. No obstante, el pasado se revela como un misterio insondable: «Y tú, conmovido ante ese espectro conocido, cierras los ojos, intentas recuperar aquella aparición tornasolada que en cada carnaval te ponía a temblar de pies a cabeza, y vuelven los sonidos e imágenes entrañables de un tiempo irrecuperable» (55).

En el cuento titulado «La sobreviviente», Alcántar Almánzar recurre a una frase de novelista español Carlos Ruiz Zafón (1964-2020) en la cual afirma una de las consignas más crueles de la vida: «Existimos mientras alguien nos recuerda»—. Estas palabras difíciles de aceptar, que podrían muy bien ejemplificar la esencia humana en las novelas de Julián Carax, la misma de *La sombra del viento* y de estos cuentos de Alcántara Almánzar, llevan, también, a la consigna de Diótima de Mantinea en el *Simposio* de Platón: el cuento mismo —la obra de arte— nos sobrevive y nos ofrece cierta inmortalidad. Vuelve a reiterarse ese *leit motiv* de la casa o el apartamento relacionado con el encierro y el anhelo de indagar en sus laberínticos misterios, atenazado el espíritu por la conciencia del paso del tiempo y el detritus sobre los cuerpos y las cosas: «Una peste a perro encerrado me noqueó cuando me acerqué a la vivienda en aquel barrio donde la decadencia era evidente en todas las esquinas» (57). Esa persistencia del

olvido en que van quedando los seres se vuelve a percibir en la vieja maestra y su covacha detritica como ella. Desde la juventud, se retorna a un pasado brumoso. El persistente detritus, como el ladrido de los famélicos y maltratados perros del interior de la vivienda, se resalta como espacio de la supervivencia: «Me preguntaba si en aquel espacio atroz sería posible la vida para el ser humano, ignorando que somos capaces de sobrevivir en las peores condiciones, aunque el aire contaminado sea el único alimento que nos quede» (58). Ese «espacio atroz» se describe como una «cueva», «zona» «intrincada y peligrosa», opuesta al centro de la ciudad, donde parecería existir lo mejor de la vida. La acción del cuento revela la indiferencia en que esos seres olvidados transitan hacia la nada: «En los alrededores la gente seguía inmersa en sus rutinas, apenas distraídas por la melodía de una bachata conocida» (58). La oración con la cual responde Celia, la antigua maestra olvidada en el antro repleto de perros famélicos, es contundente: «Me encuentras hecha una ruina» (58). Sobre este cuento, Alcántara Almánzar expone lo siguiente:

«La sobreviviente» está inspirado en una mujer sumida en la miseria y el desamparo, una mujer valiosa en su juventud, y la visión perturbadora de su vivienda y su entorno nunca pude olvidarla. Hay en el cuento una extraña mezcla de horror y compasión por los dos personajes de la historia.

Ese aspecto de edificio, casa o apartamento, que se reitera en los cuentos del libro, tiene repercusiones en el cuerpo de la maestra, sumida en el tiempo. El narrador se acerca en su dicción a esa idea que aparece en el título de Carax, cuando afirma que la anciana no era «ni sombra de la mujer que había conocido» (58-59), lo cual causa esa «visión perturbadora» que el cuentista (el hombre de carne y hueso) nunca pudo olvidar y que se metamorfosea en su obra de arte. El detritus de la anciana ciega, de los perros hambrientos y emaciados, se extiende aun al acompañante de la mujer, con uñas curtidadas y deformadas por los hongos, con esbozo de sonrisa de dientes cariados. Esta insistencia en el cuerpo decrepito y el edificio destartado es extensión también de la existencia y de la conciencia de sus habitantes. Las palabras finales de la vieja maestra —«Vivimos mientras nos recuerdan»— contrastan, no obstante, con el anhelo del joven: «Sin remordimiento, sin mirar la penosa escena que dejaba atrás, me interné por calles desconocidas,

repletas de basura, con el deseo de encontrar aire respirable, cielo diferente» (59). El final del cuento, que arranca con una lacónica despedida del narrador —«Adiós...»—, enmarca la realidad en la cual quedará sumida la pareja de ancianos con sus perros: la muerte. El recuerdo puede mantener la vida pasada, pero la mantiene en el pasado; una vez nos encontramos con el presente, en este caso inaceptable y repugnante, desaparece la imagen idílica de antaño. La insistencia de la mujer al narrador es sintomática de esta realidad: «Pero no le digas que me has visto así» (59). La sobreviviente no es la maestra que recordaban Carmen y el narrador, sino aquella otra realidad que asomaba sus ojos ciegos a la puerta de la casa derruida, una realidad detestable que borraba la vida del pasado.

Un cuento muy diferente a estos de la memoria y el detritus es el que se titula «Agonías de la tarde». Si bien hay cierta similitud con los cuentos anteriores en cuanto a la descripción de atardeceres significativos, aquí la narración está centrada en la pérdida de la imagen o percepción de la hombría. Una pareja de amantes se encuentra en el parque en plena acción sexual dentro del auto. Son asaltados por dos ladrones y violadores. El amante se transforma ante la mirada de la mujer en un despreciable cobarde incapaz para defenderla de la violación por doble partida. Un final desolador yergue a la mujer sobre las ruinas del cobarde que deja a sus espaldas, envuelto en el efluvio oscuro del parque desolado como ambos amantes. La maestría del cuento está centrada en su título —«Agonías de la tarde»—. El atardecer incierto del principio ha hecho descender todos los astros, como si el cuentista hubiese desarrollado ese motivo de la primera oración: «Llegaron al estadio a esa hora crepuscular incierta en que todos los cuerpos se igualan [...]» (61). La hora crepuscular lo va inundando todo: «El estadio [...] iba quedándose vacío, en medio de las sombras que adensaban la oscuridad del lugar» (61). Al final del cuento, cuando Roberto ha despertado de la «pesadilla», Beatriz ya lo observa de otro modo, luego de la cobarde sumisión y el ruego por su propia vida, dejándola a ella en la total oscuridad, la misma oscuridad del estadio y del interior de la mujer que se aleja secándose la vergüenza entre sus piernas y despreciando al amante por la mayor vergüenza del alma.

El atardecer vuelve a repetirse en el cuento titulado «Pasión de verano», como si la caída de la tarde fuera un ceremonial de iniciación o de transformación de la vida. El joven narrador llega desde la ciudad al campo para observar su propio paso hacia la hombría. Como en un oportuno

mito, la aventura en el río lleva al encuentro con el ser de la iniciación en los misterios. Ondina —personaje del agua, náyade de extraordinaria belleza— ostenta su seductora desnudez en la otra orilla del río. Otro atardecer será el momento del encuentro cerca de los frutales árboles de mangóes —o mangos—, como si ese espacio de la naturaleza presagiara una felicidad paradisíaca:

Una tarde luminosa nos encontramos en la sabana inundada por el perfume de frutos bermejos que coloreaban el mangar. Sin decir nada, sin una palabra que salvara la distancia que nos separaba, nos fuimos acercando imantados, suspendidos en el aire, con las miradas y el olfato como únicos puentes del deseo. (67)

Sin embargo, ese momento será solamente un trance pasajero. La magia del amor inusitado se desvanecerá y quedará solamente en la memoria: «El nuestro fue un amor furioso e insaciable, como sólo es posible en los inicios de una edad irrepetible» (67). La iniciación se describe como un naufragio del cual solo quedan vestigios en el tiempo: «Entre sus muslos naufragó mi infancia, dejando atrás al muchacho imberbe que fui, borrando así toda huella de inocencia posible» (67). El cuento coincide con la breve estancia del joven en el idílico espacio de la sexualidad confundida con el amor. La experiencia con Ondina cobra carácter onírico y, por lo tanto, resulta un acto que se desvanece inevitablemente; coincide con los proyectos casi perversos del tío Eufemio y su complicidad con el proceso de iniciación al cual ha sido sometido el joven sin saberlo: «Cuando somos felices olvidamos que la dicha es siempre una estrella fugaz, así que intenté prolongar mi ilusión a toda costa, pero las vacaciones de verano llegaban a su fin y deduje que ella escaparía de mi vida como un sueño imposible» (67). Ya lejos del campo, Ondina se transformará en otro ser, traído a la realidad, sometida a la vida diaria y a su derrotero cruel, desasida de aquella experiencia de iniciación. Algo de una poética del desengaño hay en estos cuentos de Alcántara Almánzar. Casi todos resuelven la tensión narrativa con la revelación de ese momento amargo en el cual asistimos a la metamorfosis de la conciencia. Después de algún tiempo, al volver al campo para ver anhelosamente a Ondina, el narrador se encuentra con su verdad ineluctable:

Me lastimó verla montada en un burrito, con barriga de preñada y expresión ausente, junto al joven labriego que parecía su marido. Entonces, ajeno a las implicaciones de que Ondina llevara en sus entrañas un recuerdo mío, presentí que la había perdido para siempre. (68)

La mitología grecolatina volverá a aflorar en el cuento titulado «Vaticinio». Esta vez, Alcántara Almánzar se vale de la narración en segunda persona para exponer la situación existencial del protagonista. El naufragio del planeta, la muerte por ahogamiento, organizan el cuento en su hundimiento hacia la imaginación fantástica del vaticinio que ha declarado la «pitonisa del barrio». Un cronotopos de incertidumbre urde una realidad tenebrosa en la cual el planeta se ve asediado en un futuro incierto. El vaticinio se va perfilando en la conciencia del niño hasta poseerlo y formar parte de su existencia. La narración va apoderándose de esa situación en la creencia y se adentra en la incertidumbre del personaje en la «pesadilla», asumiéndola como una verdad ineludible. El derretimiento de los polos lleva a la inesperada elevación de las aguas marinas y a la inundación de la casa, igual que la conciencia del personaje inundada por el terror del vaticinio. Una vez más, el naufragio se revela como situación existencial: «Lo peor es estar solo, sin nadie que te rescata del naufragio inminente» (70). La narración va revelando cómo el personaje queda envuelto en las urdimbres del otro cuento, el del augurio: «Quedaste boquiabierto, niño miedoso atrapado en la telaraña de una bruja barrial con aire docto que se jactaba de saberlo todo» (71). Es entonces cuando el cuento mismo se va apoderando de la fantasía del vaticinio para transformarlo en el desengaño jocoso del borracho ante el mito de Casandra y su ineludible visión del futuro. Se desvanece la terrible pesadilla y adviene un desengaño más placentero. El final del cuento revela esa agradable salida desde la incertidumbre, desde las aguas ominosas y fétidas del sueño en el futuro a las frescas aguas del presente en la vigilia: «—Qué jumo, macho. Basta de siesta. Levántate de ahí y vamos a nadar, que el agua está deliciosa» (72). Sobre este aspecto del desengaño, Alcántara Almánzar afirma en su carta lo siguiente:

Me parece muy justa tu apreciación de una «poética del desengaño» en mis cuentos. Debo admitir que, aparte de no tener una opinión amable sobre mi propia sociedad y sus

engañosas articulaciones, en los últimos años mi mirada se ha vuelto más escéptica y desencantada, a veces amarga, aunque intento siempre ser honesto conmigo mismo y con los demás y no caer en el cinismo derrotista.

Estos cuentos de José Alcántara Almánzar van seguidos de una serie de breves ensayos en los cuales el escritor real reflexiona sobre el arte de escribir y leer. «Lector apasionado» revela a ese lector «en busca de placeres y tesoros escondidos»; «Ser cuentista», por otro lado, indaga en las «mentiras fabricadas», pero, sobre todo, indaga en la pugna del escritor frente a su propia obra, esa «tentación de explicar su propia obra», tras las explicaciones de Juan Gelman: «uno no escribe lo que quiere sino lo que puede» (104). Quizás la idea de que «cada lector reescribe el libro» no lleve precisamente a la menor crítica y al mejor análisis de una obra; pero es la realidad: cada lector extrae de sus lecturas lo que su experiencia y competencia cultural y lingüística le permite. «Camino del escritor» expresa una de las verdades que revelan los cuentos del libro: las criaturas de la imaginación resisten la prueba del tiempo; sin embargo, el camino que transita el escritor está minado por la incertidumbre en el impulso de esclarecer las sombras de la existencia. La literatura, como reflexión del ser y de su destino, se le aparece a Alcántara Almánzar como un camino hacia el misterio, como un intento por develar «qué hacemos aquí en este efímero instante» (106). Es la esencia temporal del ser lo que abre esta fisura de la existencia. En este proceso, la literatura debe desembarazarse de todos los anhelos de la fama: «la literatura, no lo olvidemos, debería bastarse a sí misma como expresión del alma humana» (106).

Siguiendo el derrotero de la gran literatura del siglo XX, Alcántara Almánzar cruza hacia el siglo XXI lleno de esa consigna eterna. Como todo artista, «El cuentista sabe que su lucha es una carrera contra el tiempo; que el espacio de que disponemos no es mucho [...]» (108). Se refiere a la búsqueda del cuentista o del sonetista contra el tiempo. Como género breve, el cuento —y el microcuento, como lo presenta Ítalo Calvino en sus *Seis propuestas para el nuevo milenio*— parecería ser el género perfecto para revelar la esencia de la existencia, la lucha contra Cronos: «ese género retador, esa utopía literaria que me ha enseñado más sobre la condición humana que todos los libros de sociología» (109). El cuentista es consciente —tiene que serlo— de su arte. Con los grandes cuentistas en mente

—Poe, Chejov, Maupassant, Kipling, Quiroga— José Alcántara Almánzar llega a su destino de excelente cuentista: «Para escribir es necesario tener una condición que es la de ser un artista de la palabra» (122). Sin embargo, para eso hay que ser primero lector incansable, dominar el lenguaje, conocer las técnicas del oficio y el género que se desea escribir y dedicarle «tiempo» a la realización del arte: «Sacrificio, entrega, dedicación, compromiso, ética, pasión, son algunas de las palabras que resumen un oficio y un arte: el arte y el oficio de la palabra escrita» (123).