

Aborto en la escuela

www.elboomeran.com

Kathy Acker

Aborto en la escuela

Prólogo de Eloy Fernández Porta

Traducción de Antonio Mauri



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:
Blood and Guts in High School
Grove Atlantic
Nueva York, 1984

Publicado de acuerdo con Grove Press, de Grove Atlantic, Inc., Nueva York, USA

Ilustración: © Angela Dalinger

Primera edición en «Contraseñas: 1987»
Primera edición en «Panorama de narrativas»: septiembre 2019

Diseño de la colección: Julio Vivas y Estudio A

© Kathy Acker, 1978

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 1987, 2019
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-8047-2
Depósito legal: B. 17961-2019

Printed in Spain

Reinbook serveis gràfics, sl,
Passeig Sanllehy, 23 - 08213 Polinyà

PRÓLOGO: TÉCNICAS ABORTIVAS PARA UNA BIBLIOTECA

«¿Por qué tuvo que abortar?»
«Lo único que hacía era leer libros.»

KATHY ACKER,
Don Quijote, que fue un sueño

Cuando Kathy Acker era adolescente, a principios de los años sesenta, en Nueva York, en el acomodado barrio del Upper East Side, la sexualidad estaba regida por un doble estándar. Se suponía –lo explicaba ella misma, entre risas– que los *teenagers* no debían ir más allá del besuqueo..., pero ocurría con frecuencia que los chicos, en sus viajes a Europa, eran seducidos por mujeres mayores, «y al volver nos “seducían” a nosotras».

En ese pequeño capítulo de Historia de la Biopolítica se concentran muchos aspectos de su escritura, una de las más intensas e innovadoras de las letras norteamericanas de la segunda mitad del XX. Por una parte, su querencia por describir la vida íntima a partir de los espacios, ya sean inmediatos, como el Lower East Side, donde también residió, o remotos, como el Oriente imaginado y carnal que aparece al final de esta novela, o heterotópicos, como el bajel pirata, o soñados, como los de sus perturbadores episodios oníricos. Y, con ellos, otro sitio de mala nota que se va configurando en sus páginas, pletóricas de citas y menciones. Como cada uno de sus proyectos, *Aborto en la escuela* contiene bibliotecas. Y si la biblioteca es un útero, la cultura –la suya, sus contraculturas, inspiradas por numerosas corrientes artísticas, literarias y musicales– aparecerá con el dolor, la furia y la escenografía que son propias de un aborto.

Haber experimentado el contraste entre aquellas dos zonas de Nueva York le permitió redescubrir el sexo, de manera *desclavada*, «desde la perspectiva de la calle 42». De ahí la certeza de que, como dice uno de sus personajes, «hoy lo interior se convierte en exterior. A eso llamo *revolución*». Luc Sante, cronista privilegiado de la ciudad, la recuerda, en una noche de 1978, en la entrada de Studio 54, ataviada con una camiseta que mostraba una foto de Farrah Fawcett con los ojos quemados, dedicando a los parroquianos una salva de insultos. Exteriorizar significa hacer manifiestos los discursos del inconsciente en una minuciosa pesadilla en que se combinan delirio y erudición. La vagina es el órgano en que esa dualidad se anula o se resuelve. Surge así una escritura que debe ser leída —lo señaló Steven Shaviro— como si se tratase de una piel a la que se le ha dado la vuelta: una inmensa membrana invertida.

Las dinámicas entre el adentro y el afuera son también transnacionales: cabe hablar asimismo de la seducción creativa suscitada por el sector radical de las letras francesas contemporáneas. En particular, las literaturas del mal y la filosofía de la diferencia, en cuya introducción en Estados Unidos jugó un papel clave el pensador parisino Sylvère Lotringer, con quien Acker mantuvo un largo vínculo amoroso, amistoso e intelectual. Así es como aquella anécdota de *corrupción europeizante* se convierte, en esta novela, en corrupción textual cuando un fragmento de *Miedo a volar* (la narración *mainstream* acerca de la revolución sexual) es contrastado con un perturbador pasaje del *Anti-Edipo*.

La conexión francoamericana es uno de los trayectos que caracterizaron ese impulso nómada, desterritorializado, exiliado de sí, tan propio de la vida de la autora y de sus obras. De una zona a otra de la capital, y también, de costa a costa, hasta California, donde estudió en la Universidad de San Diego, uno de los focos de progresismo del país. Y, en esa misma ciudad, trasladándose en un Cadillac rosa de un club de streap-tease a otro, donde trabajaba para pagarse la carrera. Poco después —lo explica Chris Kraus en su reciente biografía— dejaba de bailar para dar clases de latín.

«Para quienes no queremos separar el cuerpo de la mente.»

Al principio de su libro *El imperio de los sinsentidos* (1986) una banda terrorista llamada los Modernistas asalta un complejo denominado MAINLINE: una biblioteca que hace las veces de centro totalitario de conocimiento y control. La escena es una metáfora de su propia práctica literaria: una demoledora meta-ficción informalista donde se van agregando, con constantes saltos e interferencias, excursos aparentemente autobiográficos, cuentos perversos, noticias del *underground*, historias interpoladas, porno S&M, mapas e ilustraciones, escenas de una nueva mitología. Antinovelesca, muy oral, moldeada por su experiencia como poeta y recitadora –en los primeros setenta– y como *performer* –durante toda su carrera–, su escritura es un vibrante magma textual donde, como leemos en *Pussy, King of the Pirates* (1996), «el lenguaje, o las palabras, que parecían tener un sentido definido, se disuelven en una sustancia de múltiples gestos y gritos, una sustancia que tiene un potencial más directo y visceral para la expresividad. La carga que traen consigo todas las formas hegemónicas de expresión social, política y religiosa será cuestionada, se volverá cuestionable y, al fin, se perderá».

El aborto –Acker tuvo cinco y llegó a creer que su madre había intentado otro tanto con ella–, el incesto, el sadomasoquismo y otras figuras de la violencia son las vías por las que se produce esa bendita pérdida. Todas ellas se pueden sintetizar en un término clave: lo abyecto. Según Julia Kristeva, lo que ha sido *ab-yectado*, o excretado, es aquello de lo que el sujeto debe librarse para ser tal. Ni sujeto ni objeto, late en un estado intermedio, ya sea antes de convertirse en lo primero (antes de separarse de la madre) o después de transformarse en lo segundo (en el cadáver). La herida y el cuerpo muerto se convierten entonces en focos de la historia. La identidad sexual de los personajes puede cambiar de un párrafo a otro. La escritura abyecta es intertextual, su trama de citas trata de conferir significado a lo que parece carecer de él y hace presente lo que ha sido excluido del orden simbólico.

Más que un personaje en el sentido clásico, Janey Smith, protagonista de este libro, es «una ficción concebida para articular

los capítulos». Janey, a quien hizo aparecer por vez primera en una crónica sobre el Nueva York de 1979, sostiene que «los pobres tienen los mismos sentimientos que los ricos». El aforismo se añade a los habituales *statements* antiemocionales de su escritura, que está concebida «para los no sentimentales. Los hombres a quienes les gustan las mujeres duras». El otro polo de la personalidad de las figuras ackerianas es la hipersexualidad: una erótica callejera o punitiva donde el placer y el dolor son hermanos. Esta configuración del carácter concuerda con la influyente lectura realizada por Hal Foster de la temática de lo abyecto: «La ambición de habitar un lugar de afecto total y, a la vez, de ser vaciada de afecto.»

La protagonista de la narración abyecta es un sujeto procesual, es movimiento y no forma. En ese proceso van a ir desmantelándose los protocolos institucionales que «diseñan» esa construcción civil llamada «mujer». Así pues, *Aborto en la escuela* se inscribe en aquellas narraciones *de aprendizaje* en que el sujeto es más bien deformado y se ponen de manifiesto las insuficiencias de ese aparato normalizador. Lo observamos en el tratamiento gótico de la *high school*, en el tema de las bandas urbanas, en la versión satírica de los cuentos didácticos. Si «hacerse mujer» consiste en incorporar un repertorio de convenciones sociales, las contranarrativas de inspiración feminista ponen el énfasis en los errores de incorporación, sean voluntarios o casuales. Acker dedicó toda una carrera a consignar todos los fallos de incorporación de género: todo aquello que el cuerpo se resiste a aceptar. El bendito error.

El aprendizaje se desarrolla, entonces, como una secuencia de relaciones sadomasoquistas que Janey mantiene con sucesivas figuras de autoridad: Johnny (el padre), Carter (el presidente), Koch (el alcalde), Linker (el líder de la banda), Collingworth (el sabio) y, finalmente, Jean Genet, maestro en la traición, la única de esas figuras tutelares con quien logra desarrollar un trato que no por perverso deja de ser productivo. Es un tratamiento que desarrollará en su novela siguiente, *Great Expectations* (1982), donde la historia dickensiana es desarticulada por medio de un re-

trato físico de la madre en el que esta adopta formas y rasgos incompatibles, hasta llegar a una certeza definitiva, liberadora: «No tengo ni idea de cómo es mi madre.»

La sede fundacional de lo abyecto es la familia. Y a Acker, como escribió Olivia Laing en su ficción biográfica *Crudo* sobre la autora, «la guerra nuclear le parecía un tema mucho más decente que las familias nucleares». El lazo con la madre está definido por el odio; el trato con el padre, por el incesto; en última instancia, por el fraude, pues «para el niño, todos los padres son falsos». El tema incestuoso, otro *leitmotiv* de su obra, se repite en calidad de ruptura de un tabú originario, con la imagen paterna disgregada en una identidad polimorfa: novio, abusador, chulo. También hay aquí una *seducción francesa*: la de Georges Bataille, para quien la prohibición no es solo un impedimento sino una transgresión que se vuelve posible precisamente porque ha sido enunciada por la ley, de tal modo que *tanto la interdicción como el acto transgresor* son actos fundadores de una economía organizada alrededor del intercambio ritual de mujeres consideradas como bienes o dones masculinos.

Aunque se publicó a principios de 1984, *Aborto en la escuela* es menos representativo de su época que de un conjunto de corrientes rupturistas surgidas durante la década anterior. Se explica esto porque el proyecto, que no fue concebido en principio como un volumen unitario, está compuesto por textos redactados entre 1973 y 1978, conformando un precipitado de los diversos estilos que practicó desde que dejó de escribir poemarios. Los lectores de William Burroughs reconocerán en las páginas siguientes ciertos motivos y recursos caros al autor, y que Acker no tuvo inconveniente en atribuir a su influencia. Así, la texturalidad sincopada y recortada con una técnica semejante al *cut-up* —si bien en periodos textuales más largos—, el cruce entre el tema de la educación y el del sueño y el tratamiento de los grupos alternativos y terroristas en general y de la piratería en particular.

A su vez, ambos coinciden con otros creadores de la línea experimental en incorporar como elemento narrativo escrituras comerciales y no literarias —apocalípticas en el caso de Burroughs,

románticas en el de Acker, y *pulp* en ambos casos— y en poner en jaque el principio de la lectura consecutiva: presentan textos que, anticipando la deriva digital de las letras, admiten una lectura parcial y pueden agradecer una sonora. No por azar la protagonista asiste a un concierto de The Contortions, uno de los grupos clave de la No Wave. Esta conexión la acompañó siempre. Si sus primeros textos ya anticipaban el letrismo punk, en 1996, pocos meses antes de morir, con su cáncer ya muy avanzado seguía subiendo a los escenarios con otra banda seminal de esa corriente, los Mekons, que la había enrolado en sus filas para realizar una fenomenal adaptación al *spoken word* de *Pussy*. Y dos años después de su fallecimiento se publicó *Redoing Childhood*, una fiera colaboración con la banda Tribe 8, pionera del movimiento queer.

Junto con las fuentes literarias y musicales cabe consignar la presencia que mantuvo la autora en la escena del arte, que consideraba «lo opuesto al dogma». En este ámbito tiene especial importancia el impacto causado por la obra de Carolee Schneemann, una de las *performers* que contribuyó a definir el feminismo de la segunda ola. En su clásica acción *Interior Scroll* (1975), realizada solo para espectadoras, Schneemann, desnuda sobre el escenario, se iba sacando del útero un rollo de papel de tres metros que iba leyendo de manera parsimoniosa y ritualizada. Ese discurso uterino contenía algunos elementos que pueden verse, en una versión propia, en las páginas que siguen. La alternancia de elementos físicos y verbales que Joanna Frueh describió como «baile, ritual, oratoria, proclamación, exorcismo y visión». La crítica de la autoridad intelectual masculina («me encontré con un hombre feliz, / un director de cine estructuralista»). Y, con ellas, la reescritura de las biografías de los grandes nombres del cambio de siglo diluyendo su identidad: en *Interior Scroll* la parte titulada *Cézanne: She was a great painter*, en la obra de Acker las vidas imaginarias de los poetas decadentistas en *In Memoriam to Identity* (1990).

A propósito de este tema existe una segunda fuerza fundacional que ella misma llamaba «un impulso a lo Sherrie Levi-

ne». Desde su primera exposición en el SoHo en 1977 Levine fue la autora que, en el marco de la corriente conceptual, cuestionó de manera más eficiente el sustrato romántico del que proceden nociones como *autoría* u *originalidad*. Convirtió el acto apropiacionista en el mecanismo principal de su trabajo, aplicándolo a la fotografía y, en menor medida, a la narrativa. Al apropiarse de textos memorialísticos ajenos, la artista de Pensilvania abre una crisis en el pacto de confianza y credibilidad que funda la relación entre la voz narrativa y la lectora en las literaturas del yo. Acker, que había iniciado su carrera como poeta con un énfasis marcado en los modos confesionales, pasó a sentirse, así lo cuenta en el documental que le dedicó Alan Benson, «aburrida de la autobiografía, aburrida de escucharme gritar a mí misma. Lo que me gusta de verdad es leer e imitar a otras personas».

No obstante, con ese gusto no viene una renuncia a los efectos estéticos que se derivan de la escritura del yo. Por el contrario, los combina con referencias y menciones que provocan un peculiar distanciamiento, una interferencia entre la interioridad y sus invasiones y seducciones. Así, Janey se va conformando como un ego teatral, un personaje-caja, generado a partir de esquejes de identidad fallida. En este proceso juega un papel importante la desmemoria, entendida como un uso estratégico del olvido. Como a Ostracism, protagonista de *Pussy*, «se le olvidó ser moral, especialmente sobre el aborto». En el desarrollo de la historia «se olvidan las características personales», y la autora no parecía bromear cuando, preguntada por lo que pudieran parecer errores de microcoherencia, aclaraba que al escribir «se me olvida el género de los personajes».

Otro efecto de contraste que caracteriza su praxis creativa consiste en combinar tramos de redacción casi automática con una antología intermitente de poemas amorosos. Crea así una áspera textura en que se alternan, en capas sedimentarias, registros del lenguaje dispares y, en apariencia, incompatibles. Es un recurso que cabe relacionar con una tercera figura de la escena artística neoyorquina de los ochenta, su amigo David

Salle, quien realizó los decorados para su ópera *Birth of a Poet*, estrenada en la Brooklyn Academy of Music's Opera House en 1985. En los cuadros de Salle, llamados en su momento *bad painting*, los bodegones y las escenas bucólicas conviven con fotografías de revista erótica y posados *softcore*, sensualizando imágenes tradicionales y confiando un aura de clasicismo a las fotos vernáculas. Otro tanto hace Acker al yuxtaponer escenas de *angst* barrial con cuadros de represión puritana extraídos de *La letra escarlata*.

En esta estética de lo extremo existe una correlación entre el modo de relatar el cuerpo y el tratamiento del material cultural. En el paisaje social de sus (anti)novelas el cuerpo femenino es producido de manera rutinariamente violenta, moldeado en fábricas de fisicidad: el burdel, la clínica abortiva, la sesión de acupuntura o la tienda de ropa. Quien se resiste a ese trabajo de modelado deberá ser encarcelado o expulsado, sin embargo la edición inglesa de *Vogue* reaccionó a la publicación de sus novelas pidiendo que la exiliaran. A esta trama de tecnologías del género penitenciarias Acker le opone una serie de operaciones que son *violentas* en el sentido genetiano del término: si el poder político se define por la brutalidad, la violencia es una modalidad de resistencia.

El primer acto violento realizado sobre el texto como cuerpo es el corte, entendido a la vez como la interrupción de la secuencia del texto y como el signo de los deseos más fuertes: «me cortas cuando me tocas, y aún más cuando me ignoras», escribirá en *My Mother: Demonology* (1993). El segundo es el *bodybuilding*. Cuando tenía cuarenta años Acker empezó a frecuentar gimnasios, si bien entendía esos lugares de un modo muy distinto a como lo hacían los yuppies de la época. En las máquinas del *gym* encontró la metáfora más clara de su técnica de escritura: trabajar un músculo —un texto, propio o preexistente— comporta forzarlo hasta el punto en que se deforma. Una vez dado de sí, surge un órgano nuevo y mejor que el anterior. El tercero es el tatuaje entendido como obra de arte y, en su momento, como una reacción contra el deber de «interiorizar, a través del miedo,

la distinción entre *buena chica y mala chica*». Las calaveras e islas que dibuja en sus libros son *tattoos* sobre la piel del texto. Estas inscripciones y cesuras resultan en un ritual sadomasoquista continuado, verdadera alegoría del aparato socioeconómico.

La influencia de Acker ha sido transversal, y puede rastrearse en un sinfín de manifestaciones creativas. En el terreno de la música y el activismo fue una de las figuras inspiradoras del movimiento Riot Grrrl. En 1989 un encuentro en Seattle, durante una firma de libros, fue decisivo para que Kathleen Hanna tomara la iniciativa para fundar la escena que tuvo su mejor representante en su banda Bikini Kill. Acker la convenció para que pasara del *spoken word* al rock y para que orientara de manera más positiva su visión de las dinámicas de género: «La cosa no va de nosotras contra ellos.» A su vez, en el marco del discurso sobre literatura, su versión del apropiacionismo y la intertextualidad fue uno de los motivos sobre los que Mark Amerika y Lance Olsen levantaron su manifiesto de 1995 *In Memoriam to Postmodernism*, uno de los textos que da el paso adelante después del *paradigma posmo* en los tiempos de internet 1.0.

Un impacto que se extiende a través de las autoras que incorporan las perspectivas del feminismo de tercera ola, así Eurudice o Lidia Yuknavitch, inspirando nuevas formas expresivas en México (Paul Guillén) o España (Carmen Velasco) y llegando hasta modalidades recientes de la lírica como el colectivo VOMIT. Si *El imperio* fue redactado, en plena era Reagan, como repuesta necesaria «en estos mortecinos tiempos de giro político a la derecha», en 2017, cuando esa situación se reproduce a nivel global, Laing la ha recuperado como personaje, planteándose, en su antes mencionada *Crudo*, qué haría en estos días. La Kathy Acker del pasado inmediato recorre el Valle de Orcia, vive nerviosamente los preparativos para su matrimonio, lidia con su enfermedad terminal y toma notas frenéticas sobre los signos del apocalipsis: los grupos neonazis, el proyecto de venta de la sanidad pública inglesa al sector privado, el supremacismo de la Casa Blanca. Hoy en día, cuando se está librando la gran batalla cultural entre las nuevas disposiciones de la sub-

jetividad y las fuerzas de la contrarrevolución sexual, su furioso legado, y este concierto de libro que está a punto de empezar, es munición de gran calibre para el combate diurno –y para el nocturno.

Dejo de ser una persona, un cuerpo motorcéntrico,
y me voy con las chicas de la escuela.

KATHY ACKER,
Pussy, King of the Pirates

ELOY FERNÁNDEZ PORTA

Aborto en la escuela

En el colegio

Los padres son un asco

Como nunca había conocido a su madre, pues su madre murió cuando Janey tenía un año, Janey dependía de su padre para todo y veía a su padre como novio, hermano, hermana, dinero, diversión, y padre.

Janey Smith tenía diez años y vivía con su padre en Mérida, la principal ciudad del Yucatán. Janey y Mr. Smith habían decidido que Janey pasara unas largas vacaciones en la ciudad de Nueva York, en Norteamérica. De hecho, Mr. Smith trataba de librarse de Janey para poder pasarse todo el tiempo con Sally, una starlet de veintiún años que seguía negándose a acostarse con él.

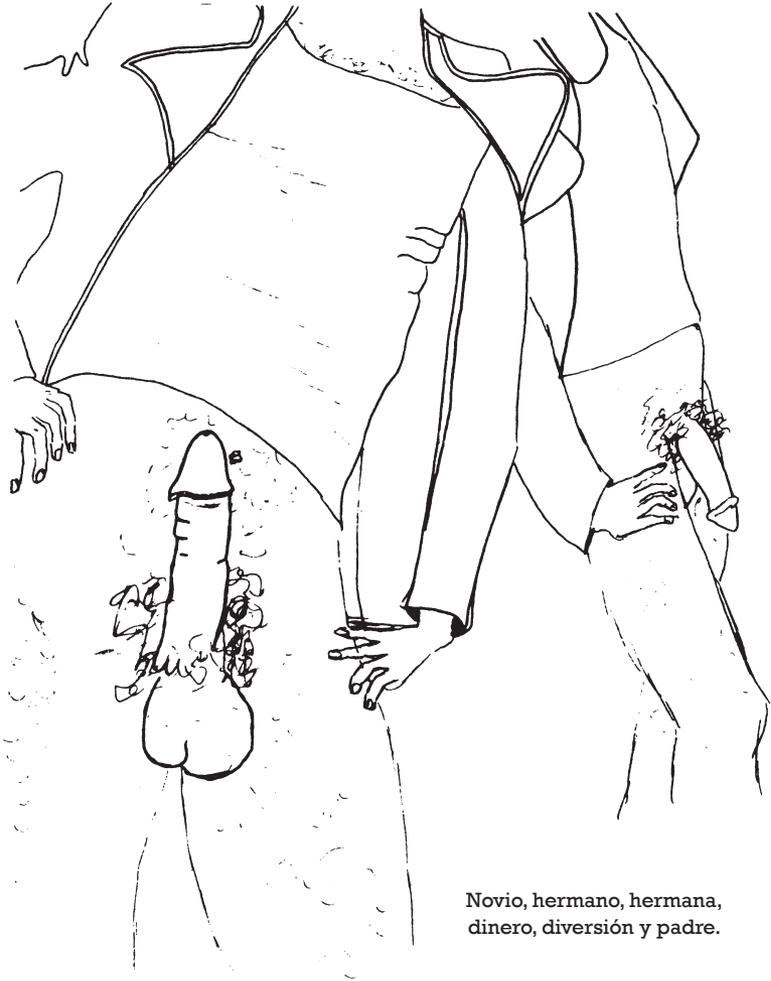
Una noche Mr. Smith y Sally salieron y Janey supo que su padre y aquella mujer iban a follar. Janey era también muy bonita, pero un poco rara porque tenía un ojo torcido.

Janey deshizo violentamente la cama de su padre y amontonó unas tablas contrala puerta de la casa. Cuando Mr. Smith regresó, le preguntó a Janey que por qué se comportaba así.

Janey: Vas a dejarme. *(Janey no sabe por qué dice eso.)*

Padre *(confundido, pero sin negarlo):* Sally y yo nos hemos acostado por primera vez. ¿Cómo quieres que sepa qué pasará luego?

Janey *(pasmada. No creía que fuera cierto lo que ella misma había*



Novio, hermano, hermana,
dinero, diversión y padre.

dicho. Lo decía por pura petulancia): VAS a dejarme. Oh, no. No puede ser.

Padre (*también pasmado*): Jamás se me ha ocurrido dejarte. Me he limitado a echar un polvo.

Janey (*sin calmarse en absoluto al oír lo que él le dice. Él sabe que la energía de Janey aumenta tremenda y alocadamente cuando tiene miedo, de modo que lo más probable es que esté provocando esta escena*): No puedes dejarme. No puedes. (*Ahora completamente histérica.*) Voy a... (*Janey comprende que a lo peor está pasándose de rosca y provocando ella misma la situación. Quiere oír cómo se las apaña él ahora. Cuando le pregunta esto, Janey tiembla de miedo.*) ¿Estás locamente enamorado de ella?

Padre (*pensando. Empieza a sentirse confundido*): No lo sé.

Janey: No estoy loca. (*Al comprender que él está locamente enamorado de la otra mujer.*) No quería actuar así. (*Al comprender, cada vez con más claridad, lo locamente enamorado que él está de la otra, lo suelta.*) Durante el último mes te has pasado con ella todos los momentos libres que has tenido. Por eso has dejado de comer conmigo. Por eso no me has ayudado cuando me encontraba mal, como hacías antes. Estás enamorado de ella, ¿verdad?

Padre (*ignorando este tremendo lío*): Lo único que ha pasado es que hoy nos hemos acostado por primera vez.

Janey: Me dijiste que no erais más que amigos, como Peter y yo (*Peter es el osito de peluche de Janey*), y que no ibais a acostaros. No es lo mismo que cuando yo me acuesto con los estudiantes de bellas artes: cuando alguien se acuesta con su mejor amigo, seguro que la cosa va muy, pero que muy en serio.

Padre: Ya lo sé, Janey.

Janey (*no ha ganado este asalto; le ha acusado de traidor pero él no lo ha negado apenas*): ¿Piensas irte a vivir con Sally? (*Quiere saber lo peor.*)

Padre (*usando aún el mismo tono triste, vacilante, alegre en el fondo, porque lo que quiere es largarse*): No lo sé.

Janey (*no se lo puede creer, cada vez que imagina lo peor, resulta ser cierto*): ¿Cuándo lo sabrás? Tengo que hacer planes.

Padre: Solo nos hemos acostado una vez. ¿Por qué no dejas que las cosas sigan su curso? ¿Por qué tienes que estar agobiándome?

Janey: Dices que amas a otra, que me vas a dar la patada, y quieres que me cruce de brazos, ¿no? ¿Por quién me has tomado, Johnny? Te amo.

Padre: Deja que las cosas sigan su curso. Estás dándole a todo esto más importancia de la que tiene.

Janey (*le sale todo, a borbotones*): Te amo. Te adoro. Cuando te conocí fue como si alguien hubiese encendido la luz. Eres la primera alegría que tuve en mi vida. ¿No lo entiendes?

Padre (*silencio*).

Janey: No soporto que me dejes, no lo soporto. Es como si me estuvieran partiendo el cerebro en dos con un cuchillo. Jamás había sufrido ningún dolor parecido. No me importa con quién te acuestes. Ya lo sabes. Nunca había reaccionado así.

Padre: Ya lo sé.

Janey: Lo que pasa es que tengo miedo de que me dejes. Ya sé que me he portado como una guarra contigo, que he follado por ahí con quien me ha dado la gana, que ni siquiera te he presentado a mis amigos.

Padre: Lo único que pasa es que tengo una amante, Janey. Y quiero tenerla, dure lo que dure.

Janey (*ahora es la Janey racional*): Pero podrías dejarme.

Padre (*silencio*).

Janey: De acuerdo. (*Controlándose en medio del desastre, apretando los dientes.*) Tendré que esperar por ahí hasta que vea cómo os van las cosas a Sally y a ti, y luego ya sabré si voy a poder vivir contigo o no. ¿Es así como están las cosas?

Padre: No lo sé.

Janey: ¿Que no lo sabes! ¿Y cómo quieres que lo sepa yo?

Esa noche, por vez primera en varios meses, Janey y su padre duermen juntos, porque de lo contrario Janey no podría dormir. El tacto de su padre es frío, él no quiere tocarla, más que nada porque está confundido. Janey folla con él, a pesar de que le duele diabólicamente porque tiene una Enfermedad de Inflamación de la Pelvis.

El siguiente poema es de César Vallejo, el poeta peruano que, nacido el 18 de marzo de 1892 (Janey nació el 18 de abril de 1964), vivió quince años en París y murió allí a los cuarenta y seis años:

Setiembre

Aquella noche de setiembre, fuiste
tan buena para mí... hasta dolerme!
Yo no sé lo demás; y para eso,
no debiste ser buena, no debiste.

Aquella noche sollozaste al verme
hermético y tirano, enfermo y triste.
Yo no sé lo demás... y para eso
Yo no sé por qué fui triste... tan triste...!

Solo esa noche de setiembre dulce,
tuve a tus ojos de Magdala, toda
la distancia de Dios... y te fui dulce!

Y también una tarde de setiembre
cuando sembré en tus brasas, desde un auto,
los charcos de esta noche de diciembre.

Janey (*cuando su padre se va de casa*): ¿Regresarás esta noche? No es por atarte. (*Ya no quiere afirmarse a sí misma.*) Es simple curiosidad.

Padre: Claro que regresaré.

En cuanto su padre se fue de casa, Janey corrió al teléfono y llamó a su mejor amigo, Bill Russie. Bill había jodido una vez con Janey, pero tenía la polla demasiado grande. Janey sabía que él le diría qué era lo que le pasaba a Johnny, si Johnny estaba loco o no, y si Johnny quería realmente romper con Janey. Con Bill, Janey no tenía que fingir.

Janey: Estamos en este momento al borde de una nueva era en

la cual, por toda clase de motivos, la gente tendrá que enfrentarse a montones de problemas difíciles, y no disfrutaremos del lujo de poder expresarnos de forma artística. ¿Está Johnny locamente enamorado de Sally?

Bill: No.

Janey: ¿No? (*Sorpresa absoluta, esperanzas descabelladas.*)

Bill: Hay entre ellos una cosa muy profunda, pero él no te dejará por Sally.

Janey (*con mayores esperanzas incluso*): Entonces, ¿por qué se comporta así? Quiero decir que empieza a hablar de *dejarme*.

Bill: Dime exactamente qué está pasando, Janey. Quiero saberlo, por motivos personales. Esto es muy importante. Johnny lleva un tiempo tratándome como si no fuéramos amigos. Ya no me dirige la palabra.

Janey: ¿No? Él está convencido de que tú eres su mejor amigo. (*Tomando una decisión.*) Te lo contaré todo. Ya sabes que he estado muy enferma.

Bill: No lo sabía. Lo siento, no volveré a interrumpirte.

Janey: He estado enferma de verdad. Generalmente Johnny me ayuda cuando me pasa esto, pero esta vez no lo ha hecho. Hace un mes más o menos, me dijo que estaba saliendo con Andrea y Sally. Yo le dije: «Oh, fantástico»; es fantástico que haga nuevas amistades, ha vivido muy solo, le dije que era fantástico. Él me dijo que estaba obsesionado por Sally, una cosa tremenda, pero que no era nada sexual. A mí no me importó. Pero se comportaba conmigo de la forma más rara. Nunca le había visto comportarse así. Durante los dos últimos meses me ha tratado como si me odiara. Jamás pensé que pudiera dejarme. Y ahora va a dejarme.

Bill (*interrumpiendo*): Janey. ¿Puedes decirme exactamente qué pasó la última noche? Tengo que saberlo todo. (*Ella se lo cuenta.*) ¿Qué crees que está ocurriendo?

Janey: Una de dos... Yo soy Johnny. (*Piensa.*) Una de dos. (*Habla muy lenta y claramente.*) Lo primero: soy Johnny. Empiezo a tener cierta fama, éxito, ahora las mujeres quieren follar con-

migo. Es la primera vez que son las mujeres las que me buscan a mí. Lo quiero todo. Quiero llegar todo lo lejos que pueda. ¿Entiendes a qué me refiero?

Bill: Sí. Sigue.

Janey: Hay dos niveles. No es que yo crea que uno de ellos es mejor que el otro, ya me entiendes, pero creo que hay uno que supone un desarrollo, una madurez que en el otro no encuentro. Segundo nivel: es como un compromiso. Ves lo que quieres, pero no te mueves por la primera nimiedad; intentas elaborar las cosas con la otra persona. Esto es lo que he tenido que aprender durante el último año. Estoy dispuesta a elaborar las cosas con Johnny.

Bill: Ya entiendo lo que está ocurriendo ahora. Johnny está en una situación en la que tiene que probarlo todo.

Janey: En el primer nivel. Estoy de acuerdo contigo.

Bill: Tú has dominado su vida desde que murió tu madre, y ahora él te odia. Tiene que odiarte porque tiene que rechazarte. Tiene que averiguar quién es.

Janey: Y esto coincide con esa crisis que ha tenido este año en el trabajo.

Bill: Tiene una crisis de identidad.

Janey: Parece que es así... ¿Qué puedo hacer?

Bill: Lo que no puedes hacer es volverte loca y alucinar con él.

Janey: Eso es lo que he hecho. *(Si pudiera reír, reiría.)*

Bill: Tienes que comprender que eres la persona a la que odia, eres aquello de lo que quiere librarse. Tienes que darle tu apoyo. Si te entran ganas de estallar, de hacer alguna locura, llámame, no permitas que él se entere de cómo estás. Si muestras alguna emoción, él te odiará más incluso.

Janey: Joder. Ya sabes cómo soy. Una cabra loca.

Bill: Mantén la calma. Él está pasando por una fase muy difícil, se siente muy confundido, necesita tu apoyo. Hablaré con él y trataré de averiguar algo más. Tengo que hablar con él de todos modos porque quiero averiguar por qué se ha mostrado tan poco amistoso conmigo.

Esa misma tarde, al cabo de unas horas, Mr. Smith regresó a casa después del trabajo.

Janey: Siento haberme puesto anoche de esa manera por lo de Sally. No volverá a ocurrir. Me parece que es fantástico que tengas una novia que te guste de verdad.

Padre: Jamás había sentido nada parecido. Es bueno para mí saber que soy capaz de tener sentimientos tan intensos.

Janey: Sí. (*Manteniendo la calma.*) Quería saber si puedo hacer alguna cosa por ti. Me gustaría ser tu mejor amiga. (*Temblando un poco.*)

Padre: Oh, Janey. Ya sabes cuánto me importas. (*Esta es la gota: Janey rompe a llorar.*) Ahora me siento confundido. Quiero ser yo.

Janey: Vas a dejarme.

Padre: Deja que las cosas sigan su curso. Tengo que irme. (*Es evidente que quiere largarse de allí lo antes posible.*)

Janey: Espera un momento. (*Amontona sus emociones, las almacena y ordena.*) No quería decir eso. Quería mostrarme tranquila, ser un sostén para ti, como ha dicho Bill.

Padre: ¿Qué ha dicho Bill? (*Janey repite la conversación. Ahora lo escupe todo. Janey es incapaz de guardar un secreto.*) Has dominado mi vida completamente, Janey, durante los nueve últimos años la has dominado, y ya no sé quién soy ni quién eres tú. Tengo que estar solo. Tú has podido estar sola una temporada, conoces esa sensación. Conoces también esa necesidad: quiero saber quién soy.

Janey (*sus lágrimas se secan*): Ahora lo entiendo. Me parece que lo que estás haciendo es maravilloso. Me he pasado todo el año preguntándote: «¿Qué es lo que quieres?», y no tenías ni idea. Siempre era yo, siempre era mi voz, me sentía como una apionadora. Quiero que tú seas el hombre. No puedo tomar yo todas las decisiones. Por eso me voy a vivir una larga temporada a los Estados Unidos, y así tú podrás estar solo.

Padre (*asombrado de que Janey haya cortado tan en seco y tan rápidamente su ataque de histeria para mostrarse hasta alegre*): Eres muy fuerte, ¿verdad?

Janey: Me pongo histérica cuando no entiendo las cosas. Ahora ya ha pasado todo. Lo entiendo.

Padre: Ahora tengo que salir..., hay una fiesta en la parte alta de la ciudad. Regresaré esta misma noche, pero tarde.

Janey: No hace falta que regreses.

Padre: Te despertaré cuando llegue, cariño. ¿Vale?

Janey: ¿Me dejarás que me meta en tu cama y duerma contigo?

Padre: Sí.

Diminutos pueblecillos mexicanos, de hecho mayas, increíblemente limpios, con chozas redondas con techo de paja, con patos, pavos, perros, cáñamo, maíz; los mayas son compactos y de huesos delgados, magníficos. Un anciano dice:

—Los mexicanos creen que el dinero es más importante que la belleza. Los mayas decimos que la belleza es más importante que el dinero. Tú eres bella.

Comen mazorcas de maíz asado al que le echan chile, sal y lima, y carne, mucha carne, sobre todo pavo.

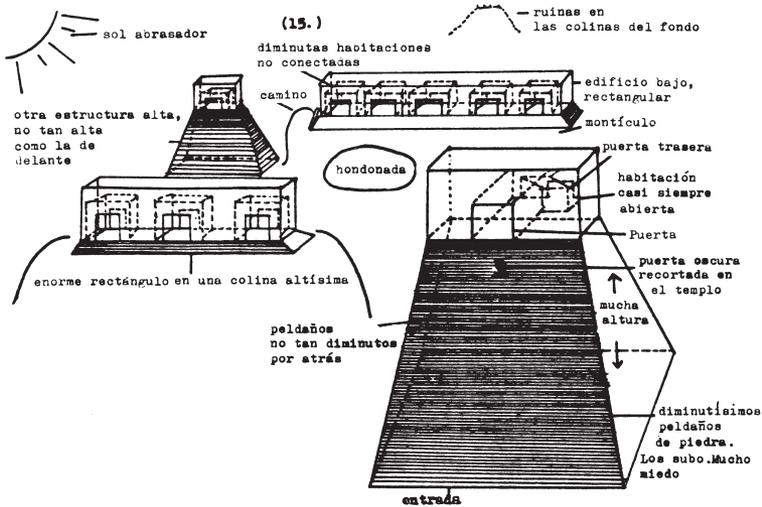
En Mérida y en el campo hay por todas partes pequeños puestos de bebidas de frutas: *jugos de frutas* que hacen con frutas dulces, azúcar y agua. De cada dos edificios de Mérida, uno es un restaurante, desde los cafés al aire libre, los más baratos y a menudo los que dan la comida más buena, hasta los restaurantes caros, a la europea, para los ricos. Mérida, la ciudad, es el producto del dinero de los cultivadores de cáñamo, que son los dueños de un bulvar con ricas mansiones y tienen sus propios locales. Todo lo demás es de los pobres. Pero es una ciudad limpia, cosmopolita, los mexicanos dicen que no es una ciudad mexicana.

México está dividido en sectores: cada uno tiene su especialidad. Veracruz tiene la del arte. Mérida tiene el cáñamo, los cestos, las hamacas.

Uxmal: ruinas mayas, enormes templos, todos los edificios son tan *enormes* que dan miedo, muy altos. Hondonadas en el centro, muy hondas. Todo muy alejado. Se olvidan las características personales. El viento agita la alta hierba. ¡Fiu! ¡Fiiiu! Selva, no es la cosa empantanada del Amazonas, pero hay mucho,



Mérica.



muchísimo verde, follaje compacto y un paisaje precioso. Se oye todo. Nadie sabe cómo utilizaban estas tremendas estructuras rectangulares. Ahora, graznan los pájaros estridentes en las pequeñas habitaciones de los edificios, entran y salen volando; largas iguanas corren bajo las rocas. Diminutos lagartos rojo y verde se deslizan corriendo por el camino que pasa junto a una estatua, en la hondonada; sobre un bloque de hormigón no muy grande, dos caras horribles de mono-perro-jaguar, con las zarpas en alto, dándose la espalda. ¿Jano? ¿El sol?

Una pequeña aldea maya en las ruinas de una vieja hacienda de piedra; iglesia, fábrica. Enormes plantas verdes salen de entre las piedras; pollos, montones de pavos con el plumaje pardo oscuro, tres cerdos corriendo por allí; la gente, pequeña y flaca, vive en las ruinas que aún se tienen en pie.

Y bajando por esta carretera, embarrada, otra aldea. Los hombres, generalmente amables y dignos, se emborrachan los domingos. El tipo que conduce el camión amarillo es el jefe. Todos los

aldeanos le tocan la mano. Le muestran su amor. Para él será, dicen, la primera niña que nazca. A cambio, dice él, les dará un cerdo. Los cuerpos de todos los hombres se agitan de acá para allá. Las mujeres miran.

Cuando el reloj dijo que eran las cinco (de la mañana) Janey no pudo soportarlo por más tiempo, de modo que, a pesar de que tenía mucha fiebre, se fue a caminar a la calle. ¿Adonde podía huir? ¿Dónde encontraría la paz (alguien que la amara)? Nadie la amaba. Llovía mansamente. La lluvia haría que empeorase su infección. Se plantó ante la casa de Sally. Luego se obligó a sí misma a irse de allí.

Regresó al apartamento donde vivía con su padre. Janey odiaba ese apartamento. No sabía qué hacer con su cabeza, rebosante de odio, atormentada.

A las siete y media se despertó en su propia cama. Cuando pasaba junto a la cama de su padre para ir al baño, vio a su padre y le preguntó espontáneamente:

—Debiste regresar muy tarde. ¿Qué tal la fiesta?

Padre: No fui.

Janey: ¿Que no fuiste? (*Comprendiendo la verdad. Con vozcita de niña.*) Oh.

Padre (*tendiéndole los brazos*): Ven. (*Queriendo decir: a mis brazos.*)

Janey: No. (*Retrocede de un salto.*) No quiero tocarte. (*Janey comprende su error. Está muy picajosa.*) Duerme. No pasa nada. Buenas noches.

Padre (*dándole órdenes*): Janey, ven aquí.

Janey (*retrocediendo, como si él fuese un animal peligroso, pero deseándole*): No quiero.

Padre: Solo quiero abrazarte.

Janey: ¿Por qué me mientes?

Padre: Regresé tarde y no tenía ganas de ir a la fiesta.

Janey: ¿A qué hora regresaste?

Padre: A las siete, más o menos.

Jane: Oh. *(Con una voccecita de niña más pequeña incluso.)* ¿Estuviste con Sally?

Padre: Ven aquí, Janey. *(Quiere acostarse con ella, Janey lo sabe.)*

Janey *(huyendo):* Duérmete, Johnny, hasta mañana.

Janey *(media hora más tarde):* No puedo dormir sola, Johnny. ¿Puedo meterme en tu cama?

Padre *(gruñendo):* Así no hay manera de dormir. Ven. *(Janey se la mama. Johnny no tiene ganas de follar con Janey, pero disfruta la parte física de la cosa.)*

Al cabo de tres horas Johnny se despertó y le preguntó a Janey si quería cenar con él por la noche, una cena de despedida, luego ella partiría. Janey le dijo «No» medio dormida, se sentía muy ofendida.

En cuanto Janey se despertó, llamó a Bill, desesperada:

–Todo va de mal en peor, Bill –le dijo–. Johnny trata de hacerme todo el daño que puede.

¿Cómo? Janey le contó que él le dijo que pasaría la noche con ella y que luego la pasó con Sally. Luego le dijo que lo que sentía por Sally no lo había sentido nunca por ninguna otra chica.

Bill le dice a Janey que Johnny no ama a Sally: simplemente, utiliza a Sally para hacerle daño a Janey, todo el daño posible. Johnny ha enloquecido, y lo mejor sería que Janey no se interpusiera en su camino.

Janey: ¿Crees que volverá a querer que viva con él?

Bill: Siempre ha habido entre vosotros dos un vínculo muy fuerte. Lleváis muchos años juntos.

En el mercado de Mérida hay unos escarabajos de dos y hasta cinco o seis centímetros de largo, que van reptando por una caja. Cargan sobre sus espaldas con piedras talladas de color rojo, azul o blanco.

Frente a la iglesia, una mujer vende exvotos de plata barata. Los tiene de todas clases y la gente le compra el más ade-

cuado para su caso (un brazo por un brazo roto, un bebé porque se tienen problemas con un bebé, un riñón, un jornalero bajito...), y luego entra en la iglesia con su exvoto para dárselo a la Virgen.

Ruinas monumentales.

Perdidas entre la hierba. Enormes edificios que son escaleras, escaleras que suben a las alturas, peldaños altísimos por los que ni siquiera con las piernas largas se puede subir. Algunos edificios constan de cuatro paredes de peldaños, cientos de peldaños. En lo alto no hay nada, nada más que un pequeño rectángulo de piedra que contiene un agujero vacío. De vez en cuando alguna gigantesca serpiente de cascabel asoma la cabeza. Las piedras se están desmoronando. Los edificios más antiguos están tan en ruinas que casi no se ven.

Otro grupo de edificios. La arquitectura es pulcra, el significado es pulcro, es decir, la función. Una habitación. Túneles ocultos atraviesan todas las capas horizontales de la habitación. La escala es humana. Hay pozos. No hay pinturas ni representaciones religiosas. Un pueblo pulcro que no se armaba un lío con su vida, que sabía que estaba allí para una sola vida, que luego desaparecemos.

El siguiente grupo es el que tiene los edificios más grandes, vastísimos, temibles. Miles de interminables peldaños grandes que suben por todos los lados hacia una habitación pequeñísima, águilas y serpientes de cascabel, ¿fuera, dentro? Dentro de esta estructura, peldaños, estrechos, altos y húmedos, en lo más profundo de la estructura un pequeño jaguar que tiene los dientes blanquísimos, montado por un hombre que está medio tumbado. Los peldaños exteriores son pequeñísimos, el ardiente sol blanco infinitamente alto. La escalada. Es fácil caerse.

Todas las demás estructuras son como esta. Tremendamente adornadas y construidas en una escala tan sobrehumana que dan miedo. Fiestas en el jardín que dan miedo. ¿Para qué? ¿Por qué necesita Rockefeller más dinero, por qué lo necesita tantísimo que es capaz de matar la vida de las aguas que hay alrededor de Puerto Rico? ¿Por qué sigue una persona sus caprichos en detri-

mento (causando horribles sufrimientos) de alguien a quien se supone que ama?

«No hay nadie –dice un folleto– que sepa en realidad nada sobre estas ruinas.» Sin embargo, no hay nada que dé tanta energía humana como estas ruinas.

Que nadie lo diga en voz alta. La larga pared de calaveras que hay junto a la fiesta en el jardín repite la muerte.

ANUNCIO. Johnny pasó un momento por el apartamento para cambiarse de ropa. Janey le dijo que quería ir a cenar con él. Johnny le contestó que le parecía que no era verdad. Ella rogó y suplicó, dijo que se había sentido celosa y que no quería. Le prometió que no se sentiría celosa en cuanto supiera a qué atenerse. Él le advirtió que fuera con cuidado con los celos, que sabía muy bien lo malos que eran los celos. Acababa de pasar la noche en una azotea, con una chica que le decía todo el rato que estaba enamorada de David Bowie. Janey protestó mentalmente, no se trataba de eso; se encerró en sí misma, y preguntó con calma que cuándo y dónde iban a cenar juntos y que, por favor, si no le importaba fingir que estaban enamorados, al menos hasta que ella se fuese. Serían dos días muy románticos, y luego nada. Tenía, le dijo, más facilidad para manejarse con la fantasía que con la realidad. Johnny se fue de casa para ir a ver a Sally.

En el restaurante preferido de Janey, el Vesubio, el único restaurante al estilo italiano del norte que había en Mérida:

Janey (*buscando un tema de conversación que no tuviera relación con su ruptura*): ¿Cómo es Sally?

Padre: No lo sé. (*Como si estuviera hablando de alguien a quien está tan próximo que no alcanza a ver sus características.*) En realidad somos muy compatibles. Nos gustan las mismas cosas. Es muy seria; eso, muy seria. Es una intelectual.

Janey (*sin mostrar ninguna emoción*): Oh. ¿Y a qué se dedica?

Padre: Aún no se ha decidido. Trata de encontrarse a sí misma.

Hace música; escribe; un poco de todo.

Janey (*tratando de ayudar*): Siempre cuesta algún tiempo.

Padre: Quiero probarlo todo. A mí me va bien estar con ella porque va a todas partes y está enterada de todo lo que pasa. Sabe muchísimas cosas y tiene puntos de vista inesperados.

Janey (*para sí*): Carne fresca, chicas jóvenes. Aunque yo sea más joven, soy una tía dura, y estoy podrida, soy fétida. Mi coño enrojecido me duele. Ella es delgada y guapa; la he visto. Como una modelo. Justo como siempre me hubiese gustado ser, y como jamás seré. No puedo competir con *eso*. (*En voz alta.*) Debe de ser maravilloso (*tratando de emplear un tono lo más inocente posible*) tener junto a ti una persona con la que puedes compartirlo todo. Has estado muy solo durante mucho tiempo. (*Janey trata de anularse, reducirse a la nada.*)

Padre: Hablemos de otras cosas.

Janey (*muy picajosa cada vez que alguna cosa no marcha por donde ella quiere*): ¿Se puede saber qué pasa? ¿Qué he hecho de malo? (*Pausa.*) Lo siento.

NEGRO. La conversación se agota.

Padre: Sally siempre está preguntándose por el bien y el mal. Siempre se pregunta si ha hecho bien o no. Es muy joven.

Janey (*disculpando a Sally*): Acaba de salir de la universidad.

Padre: Es hija de un clérigo de Vermont.

Janey (*sus propias fuentes le han informado de que Sally es una rica furcia que se acuesta con cualquiera pero que cambia de tío en cuanto aparece algún protestante blanco de origen anglosajón que sea más famoso que el anterior; lo típico de las furcias*): Bueno, a ti siempre te han gustado las chicas protestantes, blancas y de origen anglosajón. (*Es incapaz de reservarse su propia opinión para sí.*) No te exigen nada. (*Para sí misma: Como tú, guapa.*)

Padre: Me recuerdas a Anne, mi primera novia.

Janey: Me acuerdo de Anne. (*Anne es rubia y alta, ahora hace papeletos en seriales.*)

La conversación se extinguió. Janey, hablando consigo misma: El único tema del que podemos hablar a estas alturas es Sally.



Mi coño enrojecido me duele.

Janey: ¿Crees que te irás a vivir con Sally?

Padre: No lo creo, Janey, no lo creo.

Janey: No era una indirecta.

Fuimos al cine. Johnny lo pagó todo. En cuanto empezó la película, sentí deseos de apoyar la cabeza en el hombro de Johnny, pero tuve miedo de que no quisiera sentir mi piel sobre la suya.

—¿Sientes todavía interés sexual por mí? —le pregunté.

—Sí. —Y su mano tomó la mía. Pero durante toda la película su mano estuvo muerta.

SIENTO LOS AZOTES. En el taxi me puse de un humor de perros. Quería bajarme. Mierda, volvía a estropearlo todo. Justo cuando las cosas empezaban a ir bien.

Johnny comprendió que me pasaba algo y me preguntó qué me ocurría.

Le dije que no me ocurría nada y traté de saltar del taxi.

Él contestó que no deberíamos haber hablado de Sally.

¿Y por qué no teníamos que hablar de Sally?

Él no contestó, y entonces comprendí que Sally era un tema sagrado.

Una vez a salvo, en la cocina de casa, volvimos a hablar de todas las veces que él había querido estar conmigo y yo me negué; de todas las veces que le aparté de mí cuando me amaba; de todas las veces que él rechazó mis tímidas aproximaciones sexuales, y de todas las veces que me lo quitó de encima, que le dije que jamás le querría; de cómo hasta ante mi más mínimo rechazo, o cada vez que me liaba con alguien, él se apartaba de mí y buscaba a otra; de cómo reaccioné, al sentirme tan dañada por él, buscando a una persona menos inestable; de cómo el daño hace que se haga más daño; de cómo nuestra recíproca fantasía según la cual él me adoraba y yo solo seguía con él por el dinero no hacía más que ocultar la realidad, que él se había quedado junto a mí durante todos esos años por la sencilla razón de que yo le exigía poquísimos, sobre todo muy poco amor.

Es así como las fantasías revelan la realidad: la *Realidad* es la fantasía subyacente, una fantasía que revela la necesidad. Siento una ilimitada necesidad de él. Le hice una lista de mis características más horribles: mi irritabilidad, mi carácter mandón, mi ambición, mi ORGULLO.

A esas alturas estábamos llorando los dos. Un marica amigo mío entró en el apartamento por las buenas y le eché a patadas, pero nos vio a los dos llorando. Luego Johnny dijo que mis características, que al principio le atraían, le resultaban ahora profundamente repulsivas. Insinuó que yo era una judía chillona. Dependo demasiado de él y eso le vuelve loco. Y lo que empeora las cosas es que, aunque necesito ayuda, no sé cómo pedírsela a la gente. Sea quien sea. Por eso estoy siempre metiéndome con él, dándole la bronca y echándole la culpa. Soy demasiado macho (es mi autoacusación preferida).

Repetí estas frases mentalmente. Supe que era horrible. Tenía en la imaginación una visión de mí misma en la que aparecía como un caballo, como el caballo de *Crimen y castigo*, la piel parcialmente desgarrada y el rojo músculo a la vista. Unos hombres armados de grandes palos golpeaban al caballo sin cesar.

Johnny dijo que me tomaba por su madre y que todo el sentimiento que había sentido contra ella lo sentía ahora contra mí. Y que yo le daba tanto miedo que tenía ganas de huir.

—Muy bien —le dije—. Supongo que es bueno que todo esto salga a la luz.

LOS AZOTES HACEN QUE YO YA NO SEA YO.

Ahora sentía que Johnny me odiaba. Todavía trataba de mantener la calma, de ser madura. La fiebre de mi enfermedad empezó a subir mucho, muchísimo, me parece que hasta los cuarenta grados, y el dolor de mis ovarios aumentó.

Como un relámpago, una idea cruzó mi mente: estaba disfrutando todo ese jaleo. En fin, que yo era masoquista. Es decir, ¿era yo misma la que trataba de agravar la situación?

Le dije a Johnny que le amaba muchísimo, terriblemente. Ahora vi que necesitaba estar solo y decidir por su cuenta qué era lo que quería hacer. Dentro de poco más de veinticuatro horas yo saldría hacia los Estados Unidos. No volvería a verle ni a hablar con él, a no ser que él me pidiera que le viese o hablara con él.

Padre: Tengo que salir de casa. Vuelvo dentro de un momento.

(Tenía una cita con Sally en un bar.)

AZOTES, COMO SI EL MUNDO, POR SU PROPIA NATURALEZA, ME ODIASE.

A primera hora de esa mañana, un poco antes de la salida del sol, lo único que tenía que pasar por fuerza, pues todo lo demás era imprevisible, Johnny volvió a casa (¿mi casa?, ¿la casa de quién?) y le explicó a Janey que se había estado tomando unas copas con Sally.

Fuera estaba muy oscuro. Ella se tendió en el sucísimo suelo, al lado de la cama de Johnny, pero se era muy incómodo: llevaba dos noches sin dormir. De modo que le preguntó si podía meterse en su cama.

Las plantas de la habitación de Janey proyectaban sombras extrañas y bellas sobre las otras sombras. Era una habitación limpia, como de ensueño. Johnny le dio por el culo porque la infección de Janey hacía que le doliese mucho si se la tiraban por el coño, pero ella no le dijo que en el culo también le hacía mucho daño porque Janey quería que la follasen por amor y el dolor le daba igual.

Al cabo de unas horas se despertaron a la vez y decidieron que pasarían todo el día juntos ya que era su último día. Janey se reuniría con Johnny en el hotel donde él trabajaba en cuanto terminase su jornada.

Comieron ensalada de pescado crudo (*ceviche*) en un restaurante libanés y tomaron té en un tugurio chino. Estuvieron



porque Janey quería que la follasen por amor
y el dolor le daba igual.

cogidos de la mano. No hablaron de Sally ni de nada que fuera problemático.

Johnny la dejó diciéndole que luego iría a casa.