

HOTEL TAJ MAHAL DE RENATO PRADA, OTRO MECANISMO DE RELOJERÍA

FELIPE RÍOS BAEZA

ALEJANDRO PALMA CASTRO

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Es complejo precisar cuándo fue exactamente que se empezó a emplear la metáfora del mecanismo de un reloj para referirse a una novela. Lo más probable es que coincida en los momentos en que la forma en la narrativa cobró casi más importancia que su contenido. Las estructuras «perfectas» comenzaron a derivar en discursos literarios ceñidos a un mecanismo particular: la novela policiaca o el cuento fantástico.

Hotel Taj Mahal (2013), una novela corta de Renato Prada Oropeza publicada de manera póstuma, aprovecha la estructura del relato fantástico para exponerse como un mecanismo de relojería perfecta. Su novelística, transformada gradualmente de temáticas y ambientes de profundo realismo a inciertas ambigüedades, también se fue convirtiendo en una muestra de estructura narrativa consistente en la medida en que sus investigaciones sobre el lenguaje narrativo fueron consolidándose. Por eso, *Hotel Taj Mahal* representa el ejercicio de un narrador avezado en estructuras narrativas. Específicamente, en este ensayo nos dedicaremos a analizar elementos destacados de la novela, que ha sido inicialmente considerada como novela «fantástica», pero que tras una lectura atenta se revelan matices aún más interesantes.

Comencemos por el principio, porque lo que hay al principio es una catástrofe: un terremoto de 8 grados en la escala de Richter que asola a una contemporánea Ciudad de México. Por tanto, todo inicia con una atmósfera de caos que luego intentará ordenarse precisamente por el espacio en el que se desarrollará el relato, el nombrado Hotel Taj Mahal. Este ambiente es percibido por un profesor que llegará de Bolivia a México –de ahí la alusión, en la contraportada, al «yo» explícito– que, por supuesto, desconoce el lugar al que ha arribado. Esto no debe perderse de vista, pues el profesor introduce, mediante esta visión autodiegética una carga ideológica importante al relato. Es decir, todos los acontecimientos se conocen a partir de su visión, que estará mediada por una serie de referentes culturales que se interpondrán entre el sujeto y la realidad.

Es lo que, en clave literaria, Enrique Vila-Matas llamó «el mal de Montano» y Paul de Man, en un texto crítico verdadera-mente siniestro, llamó *blindness*: la imposibilidad de decodificar objetivamente el exterior pues siempre nuestra percepción está contaminada de tropos literarios, o, en este caso, artísticos: «A mis costados se exhibían cuadros de una catástrofe tan violenta que me hicieron recordar los documentales de la segunda guerra mundial», dice el profesor.

Esto me llevó, por asociación lógica, al famoso cuadro de Picasso en el cual una madre clama al cielo con su hijo muerto en brazos. Y como si mi pensamiento saliera de mi cerebro y se materializara fuera, precisamente en este momento observé a una mujer, con la ropa hecha jirones, que abrazaba a una criatura e imploraba a los cielos por su misericordia (15).

Tenemos inicialmente, entonces, una situación que luego, por contraste, hará emerger asuntos que colindarán con el género fantástico: un personaje que llega, con su *laptop* y sus conocimientos

académicos, a un territorio que no conoce en absoluto, y que es incapaz de conocer según lo que le han contado o lo que ha visto en postales y fotos, pues se encuentra devastado por el terremoto. De ahí que el modo de interpretar, su modo de entender lo que ve, sea a través de su bagaje cultural, proporcionándole al lector, a partir de su discurso, un entorno enteramente imaginario. Como ocurre en el párrafo citado, el cerebro inflamado del profesor lo hará tener estos casos de paramnesia inversa, donde las imágenes de catástrofes vistas a través de cuadros y películas se proyectarán en su realidad inmediata.

A esta primera situación se sumará otra: el profesor mexicano que debía ser su guía y anfitrión no se hace presente en el aeropuerto, y en medio del caos, se le acerca un personaje misterioso, «un hombrecito con el rostro enmarañado por un manojito de arrugas» (11) quien lo invitará a quedarse en su hotel, el Taj Mahal. Este personaje, de nombre Miguel, aparece de modo extraño y recuerda, en cierto sentido, al hombrecito de negro que se le materializa en una fiesta a Fred Madison, el músico de jazz protagonista de *Carretera perdida*, de David Lynch. «Si el señor no sabe a qué hotel dirigirse, le ofrezco mis humildes servicios» (11), le comenta, y consigue persuadirlo para sacarlo de allí con un chofer, Gabriel.

¿Dónde se encuentra el profesor, realmente, si es conducido, en medio de la catástrofe, por dos arcángeles -Gabriel y Miguel-, en un coche donde le ofrecen whisky en las rocas y, constantemente, van adivinándole el pensamiento? Aquí hay un elemento fantástico clásico, que nos acercaría a cierta concepción de lo siniestro freudiano: los demás personajes saben más que el protagonista, pero tienen que fingir ese conocimiento.

Si el personaje que lo aborda en el aeropuerto recordaba al de la película de David Lynch, el hotel al que arriban, donde «no había ni un solo cuadro figurativo en ninguna parte»; «no pude percatarme de la presencia de ningún huésped» y «el piso se hallaba cubierto por un alfombrado que competía con los muros en

la diversidad y riqueza de sus adornos» (19) parece retrotraernos al Hotel Overlook, macizo e imponente, de *El resplandor* de Stephen King. Dicho hotel manifiesta, inmediatamente, para un profesor que carga una laptop y se encuentra anclado en el siglo XXI, un tufillo de anacronismo. «El hotel Taj Mahal se levantaba prístino e intacto como queriendo reclamar mi atención sobre la futilidad de mi asombro», anota el protagonista: «No había sufrido el menor daño» (20).

Será este hotel sin daños y de otro tiempo, pero que se halla incrustado en un contexto actual de desazón y destrucción, el escenario ideal para que comience a presentarse de manera central lo ominoso. Recordemos que según la noción de Sigmund Freud, lo siniestro o *unheimlich* describe el espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares, al hecho de que esas cosas familiares de pronto resulten extrañas y ajenas. Algo que en un minuto fue el máximo exponente de lo familiar, lo cercano, lo conocido (*heimlich*), se convierte de súbito en un monstruo, en una amenaza, en algo ajeno (*unheimlich*). El primer gran giro narrativo que provocará un efecto *unheimlich* será un llamado telefónico de su vecina de cuarto (quien se identifica como Bertha, viuda de Romero), buscando a un tal Fico. El profesor trata de aclararle la confusión, trata de llevarla a su presente, pero el mismo entorno invita a situarse en un pasado ominoso: «Ahora me venía a la memoria», recuerda de pronto el profesor. «Mi amigo se llamaba Adolfo, pero le decíamos Fito, aunque una de sus amigas, creo que después su novia; se entercaba en llamarlo Fico...» (31).

¿Puede este profesor del que hasta esta primera parte de la novela no se conoce su nombre, estar encarnando al interior del hotel a este Fico muerto? ¿Quién es realmente la vecina que llama y a la que, luego, el personal de este Hotel Taj Mahal reconocen como Laura? ¿Quién es este don Porfirio, que parece estar controlando, tras la fachada de arabescos y amabilidad, una situación que el profesor, luego, no será capaz de captar a pesar de todos sus cono-

cimientos e intuiciones? Todas son preguntas cuyas respuestas, trabajan elípticamente, representarán engranes de la relojería perfecta.

Ahora bien, más que la limpidez y sobriedad en la prosa, en la novela de Prada resalta una desmesurada atención por la construcción del relato a partir de las principales categorías narrativas: tiempo, modo y voz. El orden temporal del relato parece sencillo hasta que en el capítulo IX incorpora una analepsis de tipo mixta que desencadena la trama de la novela: la historia del amor de juventud de Laura leída por el narrador a través de su diario. La frecuencia temporal establecerá una sincronía de tiempos del relato a través de acontecimientos ambigüamente similares (capítulo IX y capítulo X),¹ los cuales dejan en el lector una especie de *déjà vu*. El primero es narrado desde la focalización del filósofo, cuando se inserta en la habitación de Laura:

[...] desde el extremo izquierdo pude distinguir un cuadro, muy parecido a los prerrafaelistas ingleses: una dama, muy joven, y apenas cubierta de una gasa fina, que dejaba conjeturar las líneas esbeltas [...] Los trazos de la pintura fueron cambiando, hasta que de frente se resolvieron en una imagen que era una copia, según me parecía, de un cuadro de Kandinsky, “El ángel exterminador”; el cual fue a su vez desdibujado y suplido, de manera paulatina, casi diría natural, por la emergencia de un caballero medieval, que montaba un brioso caballo blanco, [...] Este cuadro era en realidad un tríptico: dos jóvenes separados por la guerra, por el ángel que se interponía entre ambos. (56)

En tanto, el segundo se ubica desde la experiencia de Laura en Londres, contada en su diario a través del narrador testigo:

Se encontraron en el Tate Gallery, en la sala de los pintores prerrafaelistas. Laura acudía allí un par de veces al año. Le emocionaba contemplar un cuadro que representaba a un

caballero medieval, joven y con una armadura espléndida que se separaba de su mujer amada, también joven y vestida de telas casi transparentes que permitían vislumbrar su hermoso cuerpo todavía adolescente. (78)

El modo nos permite ir conociendo al narrador quien a su vez es el protagonista de la historia y testigo (lo que Genette determina como narrador autodiegético). Mediante su focalización es como el lector va percibiendo cierta fantasía, por ejemplo, cuando describe la puerta de entrada a la oficina del dueño del hotel, Don Porfirio:

Estaba hecha de una madera blanca con incrustaciones de piedras ligeramente ambarinas, tan tenues en su brillo que daban la impresión de matizar cualquiera tonalidad que rompiera con la armonía total. Toda la decoración semejava una danza de arabescos: [...] En esas líneas las grafías eran notas musicales que seguían un ritmo ligado al tiempo de nuestra observación; es decir, ¡el tiempo se hacía espacio! Y el espacio danzaba al ritmo de mi mirada. Lento si me detenía, despacio si proseguía mi focalización. (85)

La frase «¡el tiempo se hacía espacio!», determina el tema principal de la novela: un espacio fantástico, el hotel, desde donde dos personajes en tiempos distintos pueden encontrarse. Este proceso se clarifica cuando, a través de la focalización de la puerta, el narrador descubre que puede manipular el tiempo distendiéndolo desde la mirada en el espacio.

La voz narrativa transgrede los niveles de narración del relato, de un narrador autodiegético se convierte en personaje de una metadiégesis—la que se constituye tras la lectura del diario—. El profesor descubrirá, tras la lectura del diario, que se narra la historia de su amor juvenil y prohibido con Laura.

—¡Hola! —le dijo a tiempo que tomaba asiento a su lado.
—Buenos días —respondió el muchacho y la miro de frente.
Tenía los ojos castaños, claros, con matices verdosos, infrecuentes.
Su mirada era una extraña amalgama de penetración y solicitud, de
entera disposición ante ella. Laura no pudo resistir, desvió su vista. [...]
—¿Vienes todos los días a estudiar?
—Bueno, todas las mañanas... Trabajo en el día... Estudio en la
Normal Católica... [...]
—¿Qué estudias?
—Filosofía... (67)

Esta transgresión en los niveles narrativos del relato generará cierta incertidumbre en el lector, lo cual puede explicarse en términos de lo fantástico. Retomando, entonces, el análisis de estas tres categorías narrativas en *Hotel Taj Mahal*, es perceptible cómo el autor ha construido la propuesta de una novela fantástica a partir de la sincronía de los tiempos en la frecuencia temporal del relato, la focalización del narrador hacia elementos propios de un espacio maravilloso y la voz del narrador que se difumina entre dos niveles narrativos.

Estas categorías también confluyen en un símbolo, la llave. El lector atento notará que nada en la trama es casual o queda suelto. Así, la verosimilitud que sostiene al relato o fundamenta la intriga, es la mención a una llave que para Laura joven, al regreso de Londres a Bolivia, «le abrirá la puerta a algo inusitado...» (58); en efecto, a partir de ese momento es cuando se desarrolla el romance entre Laura y el estudiante de filosofía. Para dicho joven, convertido al paso de los años en profesor y situado en el tiempo presente del relato principal, se invierte el programa narrativo anterior cuando en el avión de México a Bolivia, en el marco de un posible sueño, es él quien regala la llave, «una pequeña obra de arte de la orfebrería de la cultura islámica» (108), a una jovencita sentada en el asiento contiguo. La chica entonces le comenta al profesor: «la llave nos abre la puerta a lo desconocido» (109); esto dicho o

soñado justo al final de toda la aventura del profesor, que no atina a comprender si en realidad existe el hotel donde se hospedó y, por tanto, si en realidad ocurrió el fugaz encuentro con Laura y todos los personajes de dicho espacio. La exacta construcción de la trama en torno a la llave como un símbolo que permite acceder o lo extraño, se percibe desde el paralelismo en el tiempo, en la correspondencia de la focalización y la multiplicación de los niveles narrativos.

A partir de este procedimiento es cómo podemos pensar que *Hotel Taj Mahal* pertenece a una importante tradición hispanoamericana de relatos que trabajan el motivo de un encuentro fantástico entre dos personajes pertenecientes a tiempos distintos: «La cena» de Alfonso Reyes y Aura de Carlos Fuentes²; en la mayoría de los casos se postula al personaje femenino como un fantasma capaz de trascender los límites del tiempo. Pero, también podemos extender la red de reminiscencias literarias hacia otras obras destacadas, como el cuento «Borges el otro», por aquello del sueño de una persona en dos tiempos distintos, o *Farabeuf* de Salvador Elizondo, donde algunos objetos se espacializan para detener el tiempo.

A modo de conclusión, podemos afirmar que es cierto lo maravilloso que de por sí contiene cualquier obra literaria, pero además un hechizo dado por el hecho de que su autor, Renato Prada, me resulta cercano aún después de no acompañarnos desde hace algunos años. Es curiosa la manera en que trata el espacio en la novela. Si bien existe una preocupación teórica de Renato por ese aspecto en varios artículos que publicó, sentimos que el asunto era rápidamente descartado; no existe un trabajo suyo medular, ya sea teórico o literario, al respecto. Al contrario, sí existe una manifiesta preocupación por el tiempo de la narración, asunto que deriva en el guión cinematográfico que coescribió con su hijo Fabrizio Prada, *Tiempo real*. En *Hotel Taj Mahal*, Laura llega a considerar que la imposibilidad del romance entre ella y el filósofo se debió a que «él y yo nos dejamos vencer por el peso aplastante de tiempo y el

espacio» (79). En otro momento, ante la posibilidad del encuentro entre ambos, el narrador, que es a su vez uno de los personajes implicados, relata: «Pero, todo intento de comunicarse con él fue vano. Hasta que tuvo la certeza de que ambos podían estar en el mismo cuarto sin lograr verse, que la barrera del tiempo había creado una pared espesa, invulnerable a todo contacto» (Prada 80). Y, finalmente, queremos retomar la siguiente cita: «¡el tiempo se hacía espacio!³ Y el espacio danzaba al ritmo de mi mirada» (85); esta declaración que aparece tímida y presuntamente como producto de la fascinación del narrador ante una puerta arabesca, me parece medular para comprender que de pronto en la narrativa de Renato se vislumbra el carácter dominante del espacio en la historia, un reconocimiento algo inusitado.

Por último, *Hotel Taj Mahal* no deja de tener un sentido que algunos compartirán: haber palpado a Renato Prada aunque fuera a través de las palabras y sus formas, que nos son bien familiares. Leerlo nuevamente también nos lleva a obviar esa barrera del tiempo e instalarnos en un espacio desde donde, quizás, nos estamos percibiendo mutuamente. Eso es al menos lo que ha sido nuestra experiencia con esta novela fantástica, donde hemos podido recordar al profesor, el escritor y al amigo.

Notas

- ¹ Incluso puede notarse la cuidadosa proporción en la construcción de la trama: la relación entre estos capítulos ocurre justo a la mitad.
- ² Es importante destacar un artículo de Prada publicado en el número doble 14-15 de la revista *Semiosis*, «La intertextualidad en *Aura*», donde estudia la relación del cuento de Carlos Fuentes con el relato de Alfonso Reyes, pero además con *Sombras suele vestir* de José Bianco y *Ceremonia Secreta* de Marco Denevi.
- ³ Referencia al texto de Boris A. Uspenski, «Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)».

Bibliografía

- Freud, Sigmund. *Obras completas*, tomo III (Luis López-Ballesteros y de Torres, Trad.) Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- Prada Oropeza, Renato. *Hotel Taj Mahal*. EUA: Palibrio, 2013.
- Prada Oropeza, Renato *et al.* «La intertextualidad en *Aura*». *Semiosis*. Enero-dic. 1985: 60-80.
- Uspenski, Boris A. «Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)». *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*. Enero-dic. 1993: 61-84, trad. Desiderio Navarro.