

LA CRÍTICA LITERARIA: UN SOSTENIDO ACTO DE AMOR

Lectura de nueve autores contemporaneos

Colección Artes y Humanidades



Aleyda Roldán de Micolta



Universidad
del Valle

Programa  Editorial

LA CRÍTICA LITERARIA:
UN SOSTENIDO ACTO DE AMOR
Lectura de nueve autores contemporáneos



Colección Artes y Humanidades

Me he preguntado muchas veces por qué he abordado el análisis de novelas y cuentos, y nunca lo he intentado con los versos que tanto he amado. No hablo de poemas porque muchas de las obras estudiadas son un verdadero prodigio de expresión poética y muchas de ellas tienen el encanto de un secreto ritmo. Pienso que la gran novela nos permite penetrar en la búsqueda de significados a través de su concepción temática, en su cambiante forma de expresión y hasta en la transformación de sus formas estructurales. Así por ejemplo sería muy complicado en este momento de avidez por el manejo del tiempo y la cambiante relación de pareja expresar el amor con la intensidad temática y obsesiva, aunque tan bellamente expresada en las grandes novelas románticas, o centrar la forma de expresión en el flujo de la conciencia, como en el Ulises de Joyce, a pesar del encanto de su ritmo musical y de su mágica expresividad poética o para un lector fugaz captar el universo cerrado de las grandes novelas del siglo XX, cuyas enigmáticas claves exigen la dedicación de un lector experimentado como en el caso de Faulkner, Rulfo, Virginia Woolf o de Cortázar en Rayuela. Obras sensibles al devenir porque si bien son un testimonio de su época, su carácter artístico, abierto a la comprensión de la vida, penetra en los problemas más complejos del ser y hace posible acercarse a los sentimientos y contradicciones de la condición humana vigentes en todos los tiempos y a la incógnita del hombre en su percepción de la realidad.



ALEYDA ROLDÁN DE MICOLTA

**LA CRÍTICA LITERARIA:
UN SOSTENIDO ACTO DE AMOR**
Lectura de nueve autores contemporáneos



Colección Artes y Humanidades

Roldán de Micolta, Aleyda

La crítica literaria : un sostenido acto de amor, lectura de
nueve autores contemporáneos / Aleyda Roldán de Micolta. —
Santiago de Cali : Universidad del Valle, 2007.

192 p. ; 24 cm. — (Colección artes y humanidades)

Incluye índice.

1. Crítica literaria 2. Literatura - Historia y crítica 3. Literatura latinoamericana
- Historia y crítica 4. Literatura colombiana - Historia y crítica I. Tít. II. Serie.
801.95 cd 21 ed.
A1142329

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *La crítica literaria: un sostenido acto de amor*
Lectura de nueve autores contemporáneos

Autora: Aleyda Roldán de Micolta

Editores asociados: Alejandro José López y Diego Gil.

ISBN: 978-958-670-621-6

ISBN PDF: 978-958-765-497-4

DOI: 10.25100/peu.52

Colección: Artes y Humanidades - Literatura

Primera Edición Impresa **diciembre 2007**

Edición Digital **julio 2017**

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Javier Medina Vásquez

Director del Programa Editorial: Francisco Ramírez Potes

Diseño de carátula: UV media.

© Universidad del Valle

© Aleyda Roldán de Micolta

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, julio de 2017



**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Deseo expresar mi agradecimiento a todos aquellos que, con su amorosa dedicación, hicieron posible la publicación de este texto: Héctor Rojas Herazo, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Jean Bucher, Jorge García Usta, Lelio Fernández, Alejandro José López, Diego Gil, Ramiro Arbeláez y Fernando Cruz Kronfly.

El germen de estos trabajos está muy ligado a las vivencias literarias que compartí con el grupo de amigos que hicieron de mi paso por la Universidad del Valle una exaltante experiencia de la verdadera amistad: Gustavo González, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Astrid Muñoz, Álvaro Felix Bolaños, Nayla Chehade, Álvaro Marmolejo Oscar Muñoz, Carlos Restrepo y Alba Lucia Tamayo.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

ÍNDICE

PRÓLOGO	
GUSTAVO ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL	11
PRESENTACIÓN	13
PRIMERA PARTE: LITERATURA DE EUROPA CENTRAL	
FRANZ KAFKA	
EL OFICIO DE ESCRITOR EN KAFKA.....	25
THOMAS MANN	
EL ARTISTA EN THOMAS MANN	33
KUNDERA	
LAS PREGUNTAS DE KUNDERA	41
KUNDERA: LA FRAGILIDAD DEL SENTIDO	47
UNA LECTURA DE LA INSOPORTABLE LEVEDAD DEL SER.....	53
LOS CUENTOS DE KUNDERA.....	59
SEGUNDA PARTE: LITERATURA LATINOAMERICANA	
JORGE LUIS BORGES	
UNA LECTURA DE BORGES.....	77
EL OTRO	81
LAS RUINAS CIRCULARES	85
JUAN RULFO	
PEDRO PÁRAMO, LAS VOCES DE UN PUEBLO	93
JULIO CORTÁZAR	
“LA SEÑORITA CORA”	113
CORTÁZAR, INSTAURACIÓN DE UN ORDEN: “CARTAS A MAMÁ”*	115
TERCERA PARTE: LITERATURA COLOMBIANA	
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	
CIEN AÑOS DE SOLEDAD, UNA NOVELA CONSTRUIDA SOBRE ESPEJOS	123
GUSTAVO ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL	
EL DIVINO, UNA NOVELA IMPÍA	143

HECTOR ROJAS HERAZO	
RAÍCES, POLVO, INVIERNO... HÉCTOR ROJAS HERAZO	149
LA NARRATIVA DE ROJAS HERAZO	165
ANÁLISIS DEL TIEMPO EN EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO.....	177

CUARTA PARTE: LITERATURA COMPARADA Y TEORÍA LITERARIA

INCOMUNICACIÓN Y SILENCIO EN LA ESCRITURA: KAFKA Y RULFO... 185
RELACIÓN LITERATURA Y PSICOANÁLISIS..... 199

EPÍLOGO

CARTA DE HÉCTOR ROJAS HERAZO	207
------------------------------------	-----

PRÓLOGO

Debió haber sido ayer porque lo recuerdo muy vívidamente. Estábamos estrenando oficinas en la nueva ciudadela universitaria de Meléndez cuando ella llegó al mismo cubículo que se pasea orondo como personaje por mi novela *El titiritero*. No tenía que explicarme que se trataba de una abuela, ni que sus ojos eran los mismos de los Aguilera de Tuluá. Solo habló con su dejo cantarino y su suavidad de monja de clausura y todo lo demás se hizo por añadidura. Quería estudiar literatura a una edad en que todas las abuelas se sientan a hacer crochet. Tenía problemas legales en este país santanderista porque sus papeles de estudio habían sido quemados el 9 de abril cuando Colombia hirvió. Nunca supe cómo homologó los que no tenía pero como el problema no era literario sino burocrático, Aleyda Roldán de Micolta entró a la vida de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle y se quedó de lleno en la mía con Álvaro, su marido, sus hijas y sus nietos.

Debió haber sido hace 30 años pero lo recuerdo tan vívidamente que creo que fue ayer porque ella, durante todo este tiempo entendió la literatura, asumió la misión de analizarla, de volverla un material al alcance de quienes fuimos sus profesores, de quienes se sienten orgullosos de haber sido sus compañeros y en especial de todos los que en uno u otro espacio tuvieron el privilegio de oírle sus clases.

No abandonó ninguna de sus misiones hogareñas, más bien las aumentó con esa inmensa capacidad maternal que la abrumba y tomó para sí el oficio de guiar y proteger a los más conspicuos de su entorno. Sus alas de ave protectora se abrieron entonces para abrigar a Gustavo González Zafra, el escritor que se volvió editor en París, a Marco Tulio Aguilera Garramuño, el novelista desmesurado que desde México sigue dando muestras de su potencia narrativa, a Álvaro Félix Bolaños, el puntilloso investigador

de los pijaos, el iconoclasta de la literatura colonial colombiana que hasta el último de los días que respiró en este mundo cumplió con su mandato de Atila fosforescente derrumbando mentiras históricas y afinando ideas novedosas sobre lo que en verdad nos ocurrió en el pasado.

A todos ellos, a muchos más, Aleyda Roldán de Micolta les aupó en momentos de vacilación, les protegió en situaciones difíciles o los bendijo antes de partir a librar la batalla de la vida como si fuera la gran mama grande de las novelas macondianas. Con tino y mesura siempre ha sabido medir la posibilidad de cada quien y proyectar con entusiasmo su producción. Con prudencia y discreción ha sabido ocultar tanta cosa que ha sabido, tanta intimidad que ha detectado. De su boca no han salido sino consejos, no es capaz de hacer un reproche, por eso, tal vez, sus ensayos literarios gozan de una calidad que ni sus profesores ni sus congéneres hemos sido capaz de administrar.

Ahora, cuando ya es bisabuela y Álvaro, el esposo sin igual, el gran motor y patrocinador de su vida literaria, ha apagado los faroles con los cuales le alumbró el camino, ella ha querido recoger en este libro algunos de sus ensayos. Seguramente querrá que ese farol no se apague y siga alumbrando el oscuro camino de la enseñanza de la literatura y el más oscuro aún que las sombras del olvido le hacen recorrer a su marido. Su generosidad la lleva a creer que cuando ya no existamos todos los que hemos tenido el privilegio de tenerla como alumna, de gozarla como una estudiosa de lo que hemos escrito, de sentirnos felices con su amistad, estas páginas le servirán tanto a las generaciones futuras como nos sirvieron a nosotros cuando se las leímos por primera vez.. Cuando como hoy, volvemos a leerlas y no vacilamos en aplaudirlas con entusiasmo.

Gustavo Alvarez Gardeazábal
El Porce, julio del 2007

PRESENTACIÓN

Me he preguntado muchas veces por qué he abordado el análisis de novelas y cuentos, y nunca lo he intentado con los versos que tanto he amado. No hablo de poemas porque muchas de las obras estudiadas son un verdadero prodigio de expresión poética y muchas de ellas tienen el encanto de un secreto ritmo. Pienso que la gran novela nos permite penetrar en la búsqueda de significados a través de su concepción temática, en su cambiante forma de expresión y hasta en la transformación de sus formas estructurales. Así por ejemplo sería muy complicado en este momento de avidez por el manejo del tiempo y la cambiante relación de pareja expresar el amor con la intensidad temática y obsesiva, aunque tan bellamente expresada en las grandes novelas románticas, o centrar la forma de expresión en el flujo de la conciencia, como en el *Ulises* de Joyce, a pesar del encanto de su ritmo musical y de su mágica expresividad poética o para un lector fugaz captar el universo cerrado de las grandes novelas del siglo XX, cuyas enigmáticas claves exigen la dedicación de un lector experimentado como en el caso de Faulkner, Rulfo, Virginia Woolf o de Cortázar en *Rayuela*. Obras sensibles al devenir porque si bien son un testimonio de su época, su carácter artístico, abierto a la comprensión de la vida, penetra en los problemas más complejos del ser y hace posible acercarse a los sentimientos y contradicciones de la condición humana vigentes en todos los tiempos y a la incógnita del hombre en su percepción de la realidad.

La novela nos permite, a través de la lectura cuidadosa, ser en cierta forma partícipes del acto creativo y de su tensión creadora. El universo abierto de la novela, pleno de riqueza semántica, proyectado en varios niveles de significación, nos permite seguir el texto abordándolo no sólo a través de las relaciones internas de sus elementos lingüísticos o narrativos sino en relación con otros textos aludidos o sugeridos subya-

centemente. La validez de la lectura se apoya en el acercamiento amoroso al texto, sin juicios previos, tratando de alcanzar una aproximación objetiva pero sin atrincherarse en posiciones irreductibles que destruyan su unidad orgánica o a través de observaciones puramente sensitivas apoyadas en la emoción personal. Es necesario seguir paso a paso el desarrollo riguroso del relato y el proceso de evolución de los personajes, observar la oscilación entre el mundo vivido y la proyección del sentimiento de esa vivencia.

Al reflexionar sobre estos trabajos que he ido escribiendo a través de varios años, y que gracias a la generosidad de amigos tan queridos no seguirán acumulando tiempo en cajones y revistas, me pregunto cuáles son los vasos comunicantes que los une, el hilo conductor que los enlaza. Pienso que en cada uno de ellos está latente la problemática de la *identidad*, manejada desde diferentes puntos de vista, acordes con el anhelo inquisidor de cada escritor.

Thomas Mann, por ejemplo, a pesar de afianzarse en la gran cultura alemana, en la larga tradición de sus ancestros, trata de “aserrar la rama” en la cual se afirma para inquirir con cruel ironía sobre los arraigos de su clase burguesa, y a costa de sí mismo se burla de la actitud del artista en el gran mundo o en la vida cotidiana y nos proporciona suficientes elementos de juicio para que critiquemos a sus personajes y capturemos el desvío ideológico a que han llegado, en una proyección de su propia identidad o de su clase burguesa. Su mirada inquieta entre la tradición y el pensamiento filosófico de principios del siglo XX (Shopenhauer, Nietzsche, Freud), su ironía ante las posiciones cerradas, lleno de reservas en su lucha por afianzarse en el ritmo cambiante de la historia, la expresa en la búsqueda fatigante por alcanzar su propia identidad, reflejada en personajes como Aschenbach, Hans Castorp o Tonio Kröger.

Franz Kafka lucha por su identidad en la oscilación permanente entre tres culturas: la judía de sus ancestros; la checa, donde creció pegado a Praga (la ciudad de sus sueños, sin poder abandonarla jamás); y la cultura alemana, de la cual tomó el preciado don de su lenguaje. Kafka se balancea en la necesidad de combatir su soledad en la conflictiva unión con las mujeres que amó y en la exigencia de su dedicación a la escritura. Es también acuciante su lucha por independizarse de la tiranía de su padre en la necesidad de afirmarse en sí mismo, lograr vencer la carga de culpa impuesta por esta dolorosa relación. Relación que se proyecta en su obra en la irradiación de su presencia en el invisible dominio de *El Castillo*, en la excesiva premura por responder el llamado de la ley, no obstante su absurda e imprecisa presencia en *El Proceso*, o para atender la altanera voz del jefe de la oficina en *La metamorfosis*. Todo esto a costa de su propia deshumanización. La ambivalencia amor/odio en su relación con el padre lo expresa en la doble faz de *El Castillo* que llama a K. a soñar con su blanca distancia inabordable y la ruda y brutal cercanía de los seres despreciables que representan ese poder.

Milan Kundera asume en su obra la afirmación de su identidad a través de un complejo proceso. Inicialmente lo enfoca hacia la defensa de la identidad de su patria; no reconoce otro nombre para ella que Bohemia, raigambre inmovible a través de todos los cambios de dominio que han pretendido uncirla a su poder, trastocando hasta los linderos ideológicos de su pueblo. Así la nombra en sus novelas y ensayos: “Praga”, poema que desaparece (1980); un Occidente secuestrado (1983), no acepta reconocer en ella otra forma de evolución cultural que la occidental, comprometida en los hechos políticos y religiosos de Europa Central. En *La broma*, Ludvick lucha contra la sujeción de un poder que lo pretende aniquilar, enlaza su vida a un amor despiadado e irónicamente salpicado de comicidad, en un mundo que ha perdido el sentido del humor. *La Identidad*: Kundera maneja aquí la disolución de la identidad volcada en el otro, hasta el punto que perderlo es perder su propio ser. *La Ignorancia*: lo más deleznable de nuestra identidad; al regresar a Praga, después de veinte años, una pareja se da cuenta de que sus recuerdos son diferentes a la realidad de su patria. *La Inmortalidad*: es una mirada al mundo moderno donde lo único que queda es una imagen que se esfuma y el mundo en fuga, es un objeto de juego. En *La insoportable levedad del ser*, Kundera nos lleva a cruzar “la frontera que no nos hemos atrevido a cruzar” para confrontarnos con el olvido de ser, nuestro propio ser.

La obra narrativa y poética de Jorge Luis Borges nos conduce a través de oscuros laberintos e infinidad de caminos para inquirir sobre la identidad. Inicialmente se apoya en sus ancestros: los suburbios de Buenos Aires, “Palermo del cuchillo y la guitarra”¹, las gestas de sus antepasados, las tertulias en casa de sus padres con Evaristo Carriego y más tarde con Macedonio Fernández, son un encuentro con sus raíces después de su larga estadía en Europa. Borges está maravillado con las historias de coraje de los compadritos, y logra expresarlo en sus cuentos con entonación orillera, a través de su ambivalente anhelo de ser uno de ellos y al mismo tiempo ansioso de conservar su digna personalidad de hombre culto y ciudadano. Dalhman, en *El Sur*, abrumado por su indecisión, parece condensar el tiempo en el viejo gaucho: “Los años lo habían reducido y pulido como las aguas de una piedra”.² Su identidad se proyecta fuera del tiempo, afirmado en su categoría existencial de hombre de la pampa. Borges condensa el destino humano a través de caracteres simbólicos que resumen la angustia del hombre ante la problemática de su identidad, perdido en el fluir del tiempo. En varios relatos utiliza el procedimiento del doble y el tema de la duplicidad se complica al mostrar a dos personajes opuestos que básicamente son el mismo, en el caso de “El tema del

¹ Borges, José Luis, “Prólogo” a la obra de Evaristo Carriego”, en: Obras completas, tomo IV, 2ª edición, MC, Buenos Aires, 1955.

² Borges, José Luis, “El Sur”, en: Prosa, Círculo de lectores, Barcelona, 1975, p. 540.

traidor y del héroe”, y en el “La forma de la espada”, en donde el traidor cuenta la historia como si fuera inocente y sólo al final conocemos que el otro era su víctima. La duplicidad no es sólo de los protagonistas sino de todo el relato que muestra esta visión doble de una misma identidad. En forma casi paradójica nos hace ver en varios relatos la angustia y ceguera del hombre que transita por la vida sin saber su rumbo hasta que inesperadamente descubre un signo de su destino, una revelación que le da la clave de sí mismo, de su identidad. En la pelea de Cruz en defensa de Martín Fierro nos dice: “Lo esperaba secreta en el porvenir una lúcida noche fundamental, la noche que por fin vio su propia cara... la noche en que por fin oyó su nombre”.³ Esa noche agota su historia. Logra aquí Borges la yuxtaposición de un plano real, la historia de Cruz, y un plano más profundo, el rastrear en la búsqueda de la identidad.

En Juan Rulfo, sus profundas vivencias irrumpen dolorosamente en su expresión poética. Su orfandad es la misma de su pueblo, como lo es su incomunicación y su silencio. Su obra no es una búsqueda de su identidad, a pesar de que uno de sus temas básicos en *Pedro Páramo* es la búsqueda del padre. La identidad de Rulfo está presente en la integración con su pueblo. El pueblo ha absorbido su existencia. Rulfo toma no sólo su lenguaje con su melancólica cadencia en la repetición de una sola idea, en la reiteración de las mismas palabras donde casi no hay diálogo porque es el pueblo el que habla, solo consigo mismo, fuera del espacio y el tiempo, en un tiempo inerte detenido en su propia subjetividad.

Julio Cortázar, desde sus primeros escritos en los años cuarenta en Argentina, retoma con una visión diferente la presencia y la identidad de Ariadna, en el mito del Minotauro. Ya apunta aquí a lo que más tarde será una obsesión recurrente en su obra, como él mismo lo afirma: “Mis cuentos y novelas son aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación”.⁴ El sentirse ajeno al mundo lo lleva a la exploración del ser a través de sus personajes, al interés por rescatar lo humano en las circunstancias en las que ellos se mueven. Esta búsqueda la realiza, no en forma trascendente como los románticos, sino en la vida diaria, utilizando el juego como medio de conocimiento y el azar como acicate de los posibles encuentros. Ese extrañamiento o confusión del yo lo expresa muchas veces en un collage, en la ruptura de las formas gramaticales donde el tiempo y el espacio se dislocan y el personaje se desdobra en el Otro, en la búsqueda fragmentada de su yo. Las historias de sus relatos no sólo son un testimonio de extrañamiento, sino que inciden como una provocación vivencial en el lector. Casi todos los personajes de Cortázar buscan algo, o se buscan a sí mismos, camuflados

³ Hernández, José, Martín Fierro, Oveja Negra, Bogotá, 1982, p. 46.

⁴ Cortázar, Julio, La vuelta al día en ochenta mundos, siglo XXI, México, 1969, p. 25.

en otras aparentes obsesiones. En el relato “La flor amarilla”, el personaje se busca a sí mismo al encontrar en un bus a un muchacho de trece años muy parecido a él. Es como si se hubiera encontrado con su adolescencia, que quiere rescatar. No sólo entra en contacto con Luc sino que lo sigue hasta su hogar, pero al morir el muchacho él lo sigue buscando en cada pasaje donde tuvo lugar el encuentro. “La señorita Cora” es un canto de despedida a la niñez, casi un rito de pasaje, en el desalojo del yo del muchacho hacia el camino a su pubertad y en el intento de desprenderse de la sujeción de su madre y en su despertar al amor en la enfermera que lo cuida. “Cartas a mamá” es la anulación de la identidad de la pareja que ha huido de Buenos Aires para enterrar su culpa en París, al revivir ahora la existencia de Nico —el hermano muerto— que se apodera poco a poco de sus vidas. No me he referido al universo íntimo de Cortázar, dividido entre Buenos Aires y París, porque su perspectiva es muy abierta, a pesar de que la nostalgia tiende sutilmente sus puentes. Estos puentes nos acercan a su visión cosmopolita de un mundo sin límites.

Gabriel García Márquez logra liberar su carga emocional al visitar su pueblo después de muchos años. Encontró que allí estaba la clave de su vida, su indiscutible identidad: la escritura. Intenta entonces buscar en la palabra la capacidad de salvarlo de “la peste del olvido”, y al recuperar sus recuerdos halla el origen de su ser. Rastrea luego con ahínco, a través de búsquedas y encuentros en sus relatos, hasta lograr expresarlo plenamente en *Cien años de soledad*. Desde su primera frase logra capturar un instante, a través del hielo (espejo remoto y actual de su existencia), y realiza el milagro de aglutinar varios tiempos en uno, frente a la presencia y el estupor de la muerte, en una verdadera parábola existencial.

Gustavo Álvarez Gardeazábal, con visión casi profética, ha seguido en sus novelas el proceso vivencial de nuestro pueblo. Inicialmente escogió a Tulúa como eje de sus relatos, pero en realidad su capacidad inquisidora abarca el país entero. A través de sus novelas podemos seguir desde su fase inicial el surgimiento de problemas que, como él mismo lo detecta, se vuelven cada vez más conflictivos. Su universo ficticio es una prodigiosa síntesis de nuestra cultura popular con sus caracteres y situaciones cotidianas salpicadas con la gracia y agilidad de su talento. Recoge la voz popular, con un ritmo encantatorio en su estado puro a través de las murmuraciones y el chisme colectivo. Sin embargo, su mayor interés desde su fase inicial se enfoca en lo que va a ser su obsesión, lo que constituye su identidad: la pasión por el poder. Los protagonistas de sus novelas, desde la más alta o la más baja condición moral o social, detentan el poder. Así lo encontramos desde sus primeros pasos por las letras en *La tara del papa* y en *La boba y el Buda*, y podemos advertirlo en su última obra, *Comandante Paraíso*. Entre sus más grandes logros está *El bazar de los idiotas*; aquí trabaja con

agudeza y una simetría finamente calculada la irónica forma de dominio del par de idiotas, quienes al masturbarse logran el milagro de curar a los enfermos. Los peregrinos que llegan desde lejos no salen de su asombro ante la pareja milagrera, y Tulúa, que inicialmente rechazó a su madre por ser hija de un sacerdote, se enorgullece ahora de ella porque ha traído el progreso y el turismo a su pueblo. Gardeazábal proyecta su capacidad de liderazgo en estos seres ficticios o reales fascinados por el poder. Su carácter combativo cuestiona sin temor la jerarquía de pretendidos valores sociales o políticos encastillados en el poder, pero sin perder el carácter de su estilo, ligero y juguetón, de ritmo envolvente, arrollador.

¿Y qué constituye la identidad en Héctor Rojas Herazo? No es necesario escudriñarlo porque él fue explícito al decírmelo en una cálida tarde en Cartagena, de la que aún me llega el sonido de su voz. Sin embargo, lo podemos develar también en su novelas, donde el patio de Celia lleno de rastros, o su casa en Tolú derrumbándose en la ruina, o su voz perdida en los laberintos, revelan la permanencia de su ser. He rastreado en su poemas y allí está escrita mil veces en la iluminada forma de sus metáforas: la revelación de uno mismo sólo se da para Rojas Herazo en la desgracia, en la resonancia profunda del dolor. Para Rojas la desgracia no es una coyuntura sino una dimensión esencial de la existencia, una dimensión que devela nuestro ser y nos acerca a la verdad de nosotros mismos. Los títulos de algunas de sus novelas y poemas lo atestiguan; esos títulos sugieren o nombran la destrucción, la caída, el desamor, el pudrirse (*Celia se pudre*, *Las úlceras de Adán*, *Babel derrotada*) ¿Qué expresa todo esto? La dimensión de sí mismo en la desgracia, “donde el hombre nunca estuvo más ebrio de amargura”⁵, al “deificar la orgía del tormento”⁶, “un tiempo nutrido de pavor, de gajos exprimidos que madura y canta”.⁷ Todo esto que expresa es en contra de la dimensión de sí mismo en un reto con el destino. Pero Rojas siempre está inmerso en la aprehensión de la vida, en el gozo de lo pequeño, de lo sencillo. Su sentido del humor lo entendemos cuando nos dice que el colombiano sería menos trágico si en lugar de leer las editoriales de los periódicos leyera las tiras cómicas.

Quisiera agregar algo más sobre la escogencia de estos autores al preguntarme también sobre el eje que los aglutina: su capacidad de penetrar en el ser humano, de reflexionar sobre sus carencias, de auscultar el mundo desde una dimensión profunda muchas veces casi profética, como en Kafka; o de intentar llegar a la entraña palpitante de su pueblo, como en Rojas Herazo, García Márquez, Gardeazábal y Rulfo. No rea-

⁵ Rojas Herazo, Héctor, “Preludios a la Babel derrotada”, en: Señales y garabatos del habitante, Biblioteca colombiana de Cultura, Bogotá, 1975, p. 314.

⁶ *Ibid.*, p. 320.

⁷ “Jeroglífico del sediento”, en: *Las úlceras de Adán*, Norma, Bogotá, 1982, p. 28.

lizan estos escritores un trabajo superficial al captar imágenes de la vida en su rápido fluir o situaciones pasajeras del día a día, con su dramatismo o superficialidad; ellos indagan sobre temas profundos del ser, se cuestionan a sí mismos y cuestionan al lector sobre el sentido de su existencia y sobre las sujeciones vanas que nos hemos impuesto. Investigan las causas de la creación de mitos colectivos al observar en nuestras sociedades contemporáneas un arrebató de mitificación masiva, cuyas tendencias lúdicas o viejos prejuicios se van convirtiendo en creencias casi sagradas como el kitsch, el afán de éxito, la fascinación por el poder y hasta la locura milagrera, vividas por las nuevas generaciones con tal grado de pasión que los lleva hasta perder el contacto con la realidad.

Aleyda Roldán de Micolta,
Santiago de Cali, junio de 2007

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

PRIMERA PARTE

LITERATURA DE EUROPA CENTRAL

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

FRANZ KAFKA

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

EL OFICIO DE ESCRITOR EN KAFKA*

Nuestro arte consiste en verse
cargado por la verdad; sólo
es verdad la luz sobre el rostro
grotesco que retrocede y nada más.
Franz Kafka

En este año de especiales celebraciones, cuando figuras tan importantes como Sthendal, Wagner, Virginia Wolf, Bolívar, Kafka, vuelven con la presencia de su pensamiento y con la magia de su lenguaje a cuestionar nuestra visión del hombre, nos vemos obligados a volver a su lectura para reencontrarlos desde la dimensión de este final del siglo XX. Una de las imágenes más cercanas por el tiempo, y quizás más ligada a nuestra problemática actual, es Kafka. Su mirada lejana sigue inquietándonos sin que podamos dar respuesta a uno solo de sus cuestionamientos. Todos sus relatos, presionados por ese extraño poder que aniquila a sus personajes, ha dado pie a un sin fin de interpretaciones, sin que la justificación de cada una de ellas colme esa ansiedad inquisidora.

Marthé Robert nos habla de la técnica literaria de Kafka, basada en el sistema alusivo que estimula toda esa serie de relaciones implícitas, abiertas a la significación, el “como si”¹ que establece un acercamiento, sin llegar a identificarse con el objeto de la comparación pero que posibilita una riqueza asociativa que Kafka trabaja con el esmero y la precisión de un artesano enamorado de su oficio. Sin embargo, es precisamente al penetrar en el desconcierto actual y tocar las fibras de nuestra confusión como

* Este texto publicado en la Revista La Cábalas No. 4, julio-septiembre de 1983, pp. 35-38.

¹ Robert, Marthé, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Taurus, Madrid, 1972.

Kafka se hace más cierto. El mismo afán de afirmación de sus personajes, basados no en la búsqueda —quizá inútil— de lo que ellos son, sino en lo que hacen, bordea la dimensión angustiosa del hombre de hoy. “Soy el agrimensor”, grita K., perdido entre el laberinto de nieve para hacerse reconocer por su oficio en el Castillo, ya que nunca se nos da a conocer ni siquiera su rostro, ni un nombre; sólo una letra que reemplaza la x de cualquier teorema o el signo vacío de una interrogación de la que no se espera la respuesta. Gregorio Samsa —borrado lentamente del umbral humano—, transformado su físico en el asqueroso cuerpo de un insecto, afanosamente se ocupa de sortear todas las dificultades de su nueva situación para cumplir con un horario y poder seguir siendo el vendedor de una importante casa de comercio. Joseph K., despojado de la intimidad de su alcoba, no se violenta al ser sometido a un juicio absurdo en el que desconoce su culpa. Su voz se oye perdida entre el apiñamiento y vocinglería del extraño tribunal que lo juzga, pero logra mantener su ánimo mientras el proceso no interfiere su actividad en el Banco. “El artista del hambre” quiere superar todos los récords del ayuno para justificar “la verdad” y “el arte” de su oficio; cuando después de épocas de éxito ya nadie se interesa por su espectáculo, cuando ningún juez se toma el cuidado de vigilarlo, él sigue aguantando hambre, esperando hasta el fin que alguien se acerque y entienda la dignidad de su trabajo.

En este absurdo en que se percibe el trabajo como causa única que valida la vida, uno de los relatos más bellos y menos conocidos es “El artista del trapecio”. Aquí ya el personaje está situado en las anheladas alturas de la profesión; no tiene que escalarlas, sólo permanecer en ellas. El conflicto se da cuando el circo tiene que cambiar de sitio y el joven artista se ve obligado a dejar su lugar en la barra, cercana al cielo, donde se entrena permanentemente, ajeno a todo contacto, a toda relación humana. Allí vive en su soledad, dedicado exclusivamente a manejar la elasticidad de su cuerpo en una especie de clímax del que no puede evadirse ni un momento.

Hauser afirma que toda la escritura de Kafka es una gran metáfora. La metáfora es en alguna forma “la búsqueda del deseo en la palabra”², conjunción inagotable que posibilita la multiplicidad de aprehensión. Juego ardoroso de una relación nunca colmada. Ausencia/presencia de la palabra que impulsa aún más el encuentro con el deseo.

Aunque el lenguaje de Kafka está despojado de toda forma metafórica, la dinámica de su técnica nos atrapa en un intenso relacionismo cuyo sentido vital está atravesado por la angustia de la desubicación (espacio nunca colmado por los personajes de Kafka, convertido muchas veces en distancia inalcanzable o anhelo de hacer frente a un poder desconocido). Inmerso en ese espacio de la desubicación, deambula el hombre de hoy;

² Cf. Lacan, Jacques, *Escritos*, Siglo XXI, México, 1981.

incapaz de reconocerse, ausente de su propia confusión, asienta las coordenadas de su identidad en el oficio que desempeña, no como una respuesta a su necesidad vital, sino más bien a una imagen de su “representación” en la sociedad. La lectura de Kafka ahonda esta sensación de pérdida, pero al mismo tiempo es para su lector un encuentro porque se siente cercanamente aludido.

Las circunstancias que rodean a Kafka contribuyen a su recelo, a su desconfianza, a no tomar una actitud contundente hacia las cosas. Partiendo del lenguaje —objeto primordial de su dedicación artística—, su manejo austero lleva implícito el hecho de no ser su propia lengua. El alemán fue para él una lengua adoptada. Esto le impidió todo exceso, todo regodeo exaltante, en la desconfianza de lo que no se posee espontáneamente. Mientras sus compañeros de la escuela de Praga se entregaban a la euforia del lenguaje, a un acrobatismo verbal plagado de metáforas y epítetos, Kafka busca desenmascarar la verdad de la expresión, forzando esa lengua, para él ajena, a volver a su más simple literalidad, a su propia transparencia.

Kafka vivió siempre en el umbral de los acontecimientos políticos. Nunca pudo reconocerse en “la verdad” de ningún partido ni identificarse con algún grupo beligerante. En su desesperanza ante el poder, ha vivido la apabullante experiencia de las dos burocracias: la del viejo imperio austro-húngaro y la de la Nueva República Checa. Opresión del poder que le hace desconfiar de toda maquinaria, y que le hace dudar de la gran expectativa del momento: la Revolución Rusa y/o la aparición de nuevas máquinas burocráticas: Capitalismo, Fascismo, Stalinismo. Su condición de judío le hizo sentir desde muy niño no sólo la sensación de desarraigo, agudizada por la situación de su familia de pequeños burgueses en ascenso, sino la incertidumbre de sus propias creencias y la desconfianza hacia su padre que se empeñaba en seguir e imponer a su hijo unos ritos en los que ya no creía y en conservar una mística —la del gueto rural— casi borrada en el trajín de la vida ciudadana. Amargos reproches que encontramos en la tan conocida *Carta al padre*:

Era imposible hacer comprender a un niño que observa con todo el exceso de agudeza nacido del miedo que las pamemas que tú llevabas a cabo en nombre del judaísmo, con una indiferencia proporcional a su futilidad, podían tener un sentido más elevado. Para ti tenían el valor de los pequeños recuerdos de una época pasada y por eso querías proponérmelos, pero como ni tú mismo creías en su propio valor, sólo podías hacerlo por la persuasión o por la amenaza.³

Esfuerzo de Kafka por racionalizar su relación con el padre, involucrándolo dentro de un contexto social que atenuaba las esperanzas sufridas en la infancia, tomando

³ Kafka, Franz, *Carta al padre*, Lozada, Buenos Aires, p. 67.

distancia de su problemática personal, para liberar a su padre de toda culpa y de ese modo liberarse a sí mismo. Esta carta nunca fue enviada a su padre, lo que confirma su anhelo por hallar en la palabra una catarsis que equilibrara la permanente actitud de rechazo de su padre, y no una descarga edípica como desplazamiento inconsciente de su crisis neurótica. Corresponde este momento a la dolorosa transición que vivió la generación judía de esta época, obligada a abandonar el checo y su medio rural. Período de asimilación de una falsa identidad, al permitírsele a los judíos integrarse a la sociedad con sus derechos cívicos. Tan anhelado momento, paradójicamente, fue rebasado por la propia inseguridad que los presionaba a borrar toda muestra que revelara su identidad. Posición trágica que Kafka transmite en carta a su amigo Max Brod, recurriendo a una imagen que más tarde manejará ampliamente en *La metamorfosis*: “Sus patas traseras se aferraban todavía al judaísmo del padre y sus patas delanteras no encontraban nuevo terreno”.⁴ En ese espacio vacío, donde desesperadamente busca su asidero, se mueve toda su obra. Como compensación a esa vacuidad, Kafka trata de aprehender la realidad en imágenes precisas, cuya presencia física lastima, impacta y libera su escritura de todo adorno, hasta acercarse peligrosamente a la palabra desnuda.

Desde muy joven, Kafka tuvo que luchar con el tiempo para escribir. Después de lograr saldar la deuda con su padre respecto a la expectativa de la elección de su carrera, haciéndose abogado, lo que no era su deseo, siguen las presiones de su trabajo en la compañía de Seguros que sólo le permite disponer de la noche para escribir. Allí permanece en contacto diario con problemas técnicos sobre la protección del obrero en accidentes de trabajo, situación contradictoria (“—En lugar de tomar la casa por asalto y de saquear todo, vienen a rogarnos”⁵), dada la serie de intereses que estaban en juego, y de los cuales era él su representante como asesor jurídico. No es gratuito que sea ésta la época de contacto con asociaciones obreras y aún de entusiasmo por algunas organizaciones políticas.

Kafka sacrifica toda relación permanente con las mujeres que amó —Felisa, Milena, Dora—, dilatando todo compromiso en cartas interminables para romperlo finalmente. Movimiento ficticio que reemplaza su incapacidad de superar la presión de una entrega o el temor de menguar su gran pasión: la escritura. Pero ni aun en la escritura encuentra la integración que supere su actitud vacilante. Desconfiando de la palabra, ésta no puede llegar a ser un refugio o el encuentro con su verdad. En uno de sus últimos cuentos —su pensamiento estuvo siempre sitiado por un relato, estructurado a través del relato—, podemos percibir cierta pretensión, no exenta de ironía, de alcanzar a través del arte

⁴ Kafka, Franz, citado por Wagenbach, Klaus, “Preparativos de boda en el campo”, en: Kafka, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 78.

⁵ *Ibíd.*, p. 187.

ese sentido tan esquivo de la vida. Es un bello relato contado por un ratón que, como caso insólito en los narradores de Kafka, hace comentarios al lector. Su tono dubitativo, marcado de contradicciones, se mueve con la presteza de un ratón de la certeza al ambigüedad, negando muchas veces lo que acababa de afirmarnos. Así va llevando al lector a un clima de expectante desconcierto. Nos cuenta cómo Josefina, la pequeña ratona, heroína del país de los ratones, pretende con su canto superar el silencio de su pueblo, y envalentonar a legiones de ratones que la escuchan embelesados. Ella misma se abandona al éxtasis de su canto. Basta que hubiese un asomo de peligro para que Josefina se yerga, y estirando su cuello empieza a cantar, convencida de la importancia de su misión. Pero luego va percibiendo la insensatez de su oficio hasta llevarla a desconfiar de la justeza de su arte. “¿No es acaso su canto sólo un chillido?” Su voz se va apagando, buscando su propia destrucción. Todo fue sólo un incidente, un episodio en la historia del pueblo de ratones, un vano enceguecimiento del encuentro con la verdad. Es así como Kafka (el “como sí” de Marthé Robert) creyó que nada de lo que había escrito debía perdurar y ordenó a su eterno amigo, Max Brod, que quemara sus escritos. ¿Creyó imposible resolver en el arte el encuentro entre su yo escindido y un mundo compulsivamente fraccionado?

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

THOMAS MANN

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

EL ARTISTA EN THOMAS MANN*

Acercarse a la obra de Thomas Mann implica penetrar críticamente en diferentes niveles de nuestra existencia. A través de su lenguaje, casi musical —maestría de la cadencia, del ritmo, del discurso—, y de su aparente equilibrada serenidad, se desestabiliza todo el andamiaje en que pretendemos protegernos. Su lectura, que tanta gratificación estética proporciona, llega a hacernos sumergir en la avalancha de nieve, peligrosa seducción ya experimentada por Hans Castorp en su audaz aventura por *La montaña mágica*. Sin contar con los arrestos del joven ingeniero, vamos, sin embargo, a intentar una aproximación a su mirada sobre el artista, inquieta reflexión constante en su obra.

Thomas Mann, como tantas veces se ha dicho, es el último representante de la gran época burguesa. Aquella forma de vida exquisita e intelectual que se gloriaba de su cultura, de su humanismo —la vieja educación alemana del *Wilhelm Mester*— y de sus rígidos principios prusianos de orden y de trabajo. Unida también al sentido del deber como actitud vital y fecunda, que equilibraron en el escritor su particular apego a fantasear, a dejar discurrir largas horas de indolente ensoñación.

Su biografía, anclada en los ancestros de una importante familia de senadores y comerciantes de Lubeck, tiene el encanto de la figura materna, soñadora y artista, que irrumpe con su exótica presencia meridional en ese mundo de serios negociantes germanos. Desde muy niña, Lulia da Silva Brunhs fue traída del Brasil y, aunque de padre alemán, su origen latino y su contacto con el trópico mantuvieron en los hijos la imagen de ese lejano país de rara belleza. Fue a través de su voz, “su bella y timbrada voz” —él mismo nos lo dice—, como Thomas Mann realizó sus pasos de iniciación

* Este texto fue publicado en la Revista Cábalá No. 37, Cali, enero-julio de 1985, pp. 37-39.

en ese universo de la música —la palabra y la música—, tan profundamente ligada a las raíces de su pueblo, por el que penetró deslumbrado sin que jamás perdiera esa su primera experiencia de asombro. Asombro que lo mantuvo ligado a la imagen de la madre, presente en toda su obra. Es fácil detectarlo en esas mujeres un poco extrañas, de existencia solitaria, que no logran arraigarse: Gerda Buddenbrook, aislada en su extenso grupo familiar, o Consuelo Kröger, gitana y artista, o Claudia Chauchat, amor evanescente, impenetrable en su ir y volver por las estepas, fugaz y trémula concentración de la vida. Nótese la afinidad de los temas del amor y de la muerte con lo extranjero, con lo extraño, personajes de otras tierras como Tadzio, Hippe, Claudia; o la portuguesa, en *El Estafador Félix Krull*. Como esos ojos también extraños, juego de imágenes que vienen desde laberintos del inconsciente, los de Hippe o de Claudia que irrumpen insospechadamente desde los sueños.

Asombro que también podemos percibir en su novela a través de la imagen del artista. Lo encontramos desde *Los Buddenbrook* en la figura de Hanno, perturbador elemento de la saga familiar, inscrito en la novela con su endeble figura de músico soñador, ajeno a la realidad en que tan firmemente se apoyan los viejos Buddenbrook, haciendo así más crítica la decadencia de la familia. Johanes, Thomas, Tom: sus fuertes pisadas no parecen conturbarse con el paso del tiempo, en la permanencia de sus valores burgueses, certidumbre que se sostiene quizá más que por convicción por un acto de su voluntad. Es aquí donde inicia Thomas Mann su duro cuestionamiento: “serrar la rama en que se está asentado”¹, desde su más débil personaje. Una voz en esta alborada del siglo que comienza. Visión del desarraigo del artista en lo que ha sido su propia verdad.

En “Tonio Kröger”, el personaje asume su posición de desarraigo con cierta nostalgia. Su mirada de artista se detiene en esa gente sencilla, “los rubios, los que son como todo el mundo”, el amigo de la infancia, la primera novia, que despreocupadamente se divierten. Se hace evidente la lucha del escritor contra ese aislamiento, el no querer ser “el gitano de la carreta verde” sino el que se integra en su pueblo, en sus tradiciones, en su evolución, con la dinámica de los cambios de su tiempo o de su vida afectiva. De ninguna manera la actitud cerrada a una sola opción, arte o vida. Situación crítica del artista que como Flaubert o Kafka entendieron el arte como una entrega, negación ascética de la vida, pasión orgiástica que imposibilita la comunicación. Para Thomas Mann estaba también en juego su vida, y aunque el arte era para él lo que da sentido a la existencia, su expresión ética más alta, no la entendía como la forma de conseguir un ideal de perfección estética. “El arte es una obra constructiva humana como otra cualquiera, un medio de vivir en la verdad o de acercarse a ella”.²

¹ Mann, Thomas, *Los Buddenbrook*, Aguilar, Madrid, cuarta edición, 1964, p. 56.

Thomas Mann sigue trabajando en su temática sobre el artista, sitiado ahora más de cerca por la presencia de la muerte. Su hermana Carla se ha suicidado —su “simpatía” por la muerte es también una constante en su obra, transformada gracias a su vital apego por la vida, en vigorosa y permanente reflexión—. El personaje escogido esta vez es de nuevo un artista, un escritor. *La muerte en Venecia* es un arriesgado juego entre las fuerzas inconscientes del escritor y su mirada crítica sobre el artista dentro de la sociedad. Hay un cruel desgarramiento; el escritor, capaz de penetrar en la verdad de sus personajes ha ocultado las voces íntimas de su yo. Empeñado en la búsqueda de la belleza se ha dejado deslumbrar cuando es penetrado por ella. Tadzio, el bello adolescente, con su “inocente” sonrisa desata en el viejo escritor —Asehnbach— las subterráneas fuerzas del deseo que mueven su existencia. Él es el más sorprendido, el más ignorante; con su orgullosa melancolía comprende cuán cercana a la muerte está la belleza. Enfrentado a la vida, sólo ha podido percibirla como un sentimiento tardío, en momentos de angustiosa esterilidad artística. Es significativo que esta novela haya sido escrita precisamente cuando Thomas Mann hace su primer intento de lo que será su última caracterización del artista, *El Estafador Félix Krull*. Son dos puntos de vista diferentes sobre el artista que convergen en su carácter reflexivo sobre el engaño: el arte de engañarse a sí mismo. Sólo que Thomas Mann necesitó toda su madurez crítica para retomarlo desde una dimensión irónica, menos subjetiva, atravesada por su capacidad de gozo, de humor, igualmente sensual, pero que sólo lo logra, paradójicamente, al final de su vida, cuando cumplía ochenta años.

La relación de la presencia materna con la música, connotación evidente en su autobiografía, se hace aún más intensa en la obra de Thomas Mann al penetrar, siguiendo las huellas de Wagner, en la búsqueda de las raíces míticas de su patria. ¿Forma inconsciente de la búsqueda de sí mismo..? En *Tristán*, retoma elementos del gran poema mítico desde esta perspectiva; el material narrativo se utiliza como vehículo crítico. Encontramos muchos puntos afines entre el mito y la novela. El clima embriagador de la muerte, la pareja de aristas incapaz de articularse a la vida y primordialmente el complejo romántico germano: la palabra y la música, corriente viva que viene desde la leyenda. Mann aprovecha los contenidos culturales del poema para confrontar la posición del artista en su momento. Su actitud marcadamente escéptica muestra, en el carácter falsamente sentimental del artista, la caducidad de lo romántico. El personaje no es ya el amante heroico del poema ante el trágico conflicto de romper todas las ligaduras que lo conforman. El carácter trasgresor del amor de Tristán: ruptura edípica, ruptura con los parámetros de la sociedad cortés, rompimiento del vínculo feudal de

² Mann, Thomas, “Franz Kafka y El castillo”, en: *El artista y la sociedad*, Guadarrama, Madrid, 1975.

fidelidad al rey, se desborda dramáticamente para desintegrar a los amantes, pero al mismo tiempo es un filtro mágico que propicia su embriaguez erótica. El personaje de la novela, en cambio, vive un amor intrascendente, sin ningún riesgo, sin ninguna actitud de transformación. Es un artista incapaz, vacilante, que se alimenta más que de su arte, de la representación que hace de él, remedo lastimoso y crítico.

En los duros años de la guerra del 14, Thomas Mann asume su posición de artista ante el conflicto de desintegración que vive su patria. Alemania, aislada, desgarrada ante sus propios antagonismos, debe volver a su noción tradicional de cultura –la vieja *cultura* alemana, irónicamente apolítica- para afianzarse en la fuerza nacionalista de su pueblo. Esta es la posición ideológica que maneja desde *Las Consideraciones de un Apolítico*, en franca oposición con su hermano Heinrich, también connotado escritor, adicto al socialismo y que se presta a interpretaciones erróneas de adhesión al nuevo movimiento político que se gestaba entonces en Alemania, el nacionalsocialismo, cuya base es el afianzamiento de los valores étnicos para movilizar el sentimiento patriótico. Sin embargo, Thomas Mann no escabulle su responsabilidad como artista por enrutar un cambio en el pensamiento de su tiempo. Advierte la necesidad de Alemania de no permanecer en el pasado, en ese romanticismo que se hunde en lo informe y en el caos y que el pueblo alemán tiene que superar para entrar en el nuevo espíritu democrático de su época. Es entonces cuando escribe *La Montaña Mágica*. El canto seductor de la muerte, el canto nostálgico del pasado, acunado en el “seno maternal mítico”, debe transformarse en una nueva embriaguez: la transformación del alemán. Revisión dolorosa que implica el cuestionamiento de sus más caros principios burgueses, en un momento de confusión no sólo en Alemania sino en toda Europa. Se hace evidente la preocupación del escritor por tender hilos comunicantes entre verdad y realidad, arte y representación. Sólo que lo hace con su profunda ironía. Desde la mirada de un narrador que mira y a su vez es mirado, desde cierta distancia. En su anhelo de sacudirse de lo trágico, despoja de patetismo o de todo tipo de solemnidad las situaciones más conflictivas.

A *La Montaña Mágica* se ha llamado novela de aprendizaje, donde el enigma del hombre en la búsqueda de sí mismo se balancea peligrosamente entre los extremos pedagógicos, oscilando entre la embriaguez de lo erótico o de lo metafísico. Tensión de ruptura que conlleva, como todo ritual, las dificultades de la iniciación. Hechizado por la montaña, Hans Castorp, el joven ingeniero que ha emprendido tan audaz aventura olvidando todos sus cuidados burgueses, se va adentrando en el silencio primordial de las altas nieves, sin más defensa que su anhelo de retar a la muerte. Es sin duda una ceremonia mítica donde se repite el acontecimiento orgiástico de penetrar hasta los peligrosos límites donde se rompe la individualidad, para confundirse indefenso

con lo más elemental. Pero ni en tan tremenda experiencia pierde el estilo narrativo de Thomas Mann su agresivo y soterrado humor. Con un ligero movimiento de hombros, casi burlón, nuestro personaje que andaba perdido en la infinitud, vuelve a ubicarse en su mundo, constatando que sólo han pasado escasos tres minutos de tan azarosa prueba. ¿Y?, ya es tiempo de regresar al sanatorio donde los otros pensionistas terminan su “cura de sol” a la luz de las lámparas, para parecer deportistas.

Ya en la famosa noche de Walpurgis se había iniciado el retorno a lo mítico. La fiesta del carnaval no es más que el volver a lo originario, trasgresión que logra borrar toda distancia, forma de romper las convenciones para liberarse de las normas. Instante eterno y fugaz en que se habla un lenguaje diferente. Hans Castorp recurre al francés en su forma delirante de decir el amor, de expresar su carencia, juego misterioso entre lo latente y lo manifiesto. Oscilación de imágenes, Hippe, Claudia. Imágenes superpuestas que surgen “en vela desde el inconsciente” para propiciar el más frenético e intenso canto de amor. La clásica noche de Walpurgis, el viaje a las madres, modelo sagrado, es por excelencia el mito hermético medieval de los alemanes; se desplaza aquí en una celebración mística, como todo caminar, hacia la búsqueda de la identidad. En su *Montaña Mágica*, Mann ha dado el paso de “lo individual burgués” hacia los temas más profundos comunitarios, “pisando las huellas” de las formas míticas. Se hace explícita su alusión al *Fausto* de Goethe y a *Tristán* en la versión de Wagner.

Este contacto con el mito que recrea y revive en sus novelas posteriores, *El Doctor Fausto* y *José y sus Hermanos*, constituye una apertura en su integración a los problemas sociales y políticos de su tiempo, que le abre nuevas perspectivas, no sólo en relación con su escritura sino en su proyección social como artista. Vinculado activamente al movimiento político en la República de Weimar y luego en su lucha contra el nazismo, su altiva protesta contra el régimen de Hitler le valió el exilio, permaneciendo fuera de Alemania hasta su muerte en Zurich en 1955. Sólo visitó su patria en dos oportunidades: en la celebración de los aniversarios de Goethe (1949) y de Shiller (1955). Al final, abandonó su refugio en Estados Unidos, donde había adoptado la ciudadanía americana, llevado por su anhelo de escuchar de nuevo su amado idioma alemán.

Ni el exilio, ni la situación de su patria, ni el suicidio de su hijo, le hacen perder a Thomas Mann su actitud apasionada hacia la vida, su capacidad de goce. Así lo vemos en la dinámica de su producción literaria, empeñado en obras de tan exigente y densa elaboración como *El doctor Fausto* y *José y sus hermanos*; en su participación en las universidades americanas, compartiendo con la juventud el vuelco que se estaba viviendo; escribiendo ensayos en un estilo cada vez más ágil y fresco. Y es entonces, a los 80 años, cuando logra continuar su novela largamente elaborada, *El estafador Félix Krull*, testimonio de su penetrante lucidez, donde entran en juego no sólo el humor y

su especial ironía —forma inquieta de entrar en contradicción consigo mismo—, sino su nueva visión dialéctica sobre el artista.

El personaje, un refinado artista del engaño, maneja con seducción los encantamientos de su arte. Asume con pícaro rigor su falsa identidad. A menudo se detiene embelesado para escuchar su propio discurso, seducido por el tono de sus propias palabra que ya no distingue si son verdaderas o falsas. En ese juego de confusión entra en crisis la propia identidad, propiciando toda una gama de interpretaciones alusivas a la situación de Europa en ese momento. Trocambio del mundo real por el de su anhelo, fantasía de sus propias carencias.

Desde muy joven, Thoman Mann muestra esa forma juguetona de enfocar su propia imagen de artista, una especie de prestidigitador (a él le gustaba que le llamaran “el mago”) que a menudo es víctima sorpresiva de sus propios engaños. Graciosamente, socarronamente, pone en tela de juicio su ambigua condición de artista, desde el sitio en que lo ha colocado la sociedad: “Me exhibo en frac y las gentes me aplauden cuando me ven aparecer (...) Me he convertido en orador ambulante de la democracia”. Y aún en la época de encarnizada lucha ideológica contra Hitler, comenta: “En este papel nunca ha faltado lo cómico”. Con extraordinaria sutileza nos hace ver cómo, al situar al artista en el lugar de la verdad, y él al aceptarlo, se ha convertido en un estafador. Compleja ambivalencia: representación y realidad, apariencia y verdad

KUNDERA

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LAS PREGUNTAS DE KUNDERA*

Toda la narrativa de Milan Kundera está centrada en la eterna pregunta sobre el hombre; trata de aprehender el conocimiento del ser a través del humor. La risa —dice— acerca el pensamiento, conjuga la variedad de pensamientos de los hombres. Sólo cuando el hombre pierde la certidumbre de la verdad, y respeta el pensar de los demás, se convierte en individuo. En la novela nadie es poseedor de la verdad; cada personaje tiene derecho a ser comprendido en su propia dimensión. La novela está inspirada no en las certezas ideológicas, sino en el juego del humor.

Kundera titula sus cuentos *Los amores ridículos*, después de aseverar que no hay nada tan serio como el amor y la relación de pareja. Pero las circunstancias, las situaciones contradictorias entre lo serio y lo trivial, incitan a la risa, a un humor gozador que penetra a veces desvergonzadamente, descubriendo facetas desconocidas del ser y que a su vez nos hace reflexionar sobre cosas tan serias como la verdad.

Para Kundera, el encanto de la narración es el carácter de juego, su sentido de libertad.

El tema de la identidad (de sus personajes) lo trata de manera novedosa; va más allá de la novela psicológica. Los cuentos tienen un tema que incide en todos: la mistificación (burla-engaño), que puede convertirse no sólo en engaño hacia el otro, sino en engaño de sí mismo.

Son relaciones que se dan en el tiempo actual: ligeras, frágiles, con un profundo acento erótico, que expresa la movilidad del tiempo moderno; son relaciones contradictorias del amor, la amistad, el sexo, manejado con gracia. Parejas jóvenes en un fondo tiránico de inquisición que nos deja percibir el mundo en que están atrapados, lo que hace más fuerte

* Este ensayo fue escrito a partir de algunas notas de clase, durante varios años, y ha permanecido inédito hasta hoy.

este espíritu festivo y gozón; a la vez nos incita al juego y a la reflexión.

El escenario es el mundo actual, con su afán de rapidez y despreocupación. Kundera agarra la trivialidad de ese mundo, y se permite detenerse a pensar para captar esas relaciones fugaces de las parejas que quieren vivir ese instante del encuentro; son personajes muchas veces ajenos de sí mismos, empeñados en no tomar el mundo tan en serio.

Esta capacidad de humor lo detectamos en estos cuentos en la forma como Kundera asume la situación de sus personajes. El amor, “la región más profunda de la vida”, es el tema clave de su relato. Sin embargo, trata de desmitificarlo. Su crítica va hacia algunas ilusiones fundamentales que están en la base del amor. Se acostumbra — dice— a unir el amor verdadero con la idea de unidad del cuerpo y el alma; a fundir la relación de pareja en la sensualidad y la ternura. Respecto de la liberación sexual dice Kundera que la gente cree que destruyendo los tabúes se llega al erotismo; que la palabra clave de la liberación sexual es el goce. Pero él considera que el misterio de la poesía del erotismo está en la excitación. Y la excitación sin los tabúes es impensable. El deseo de transferirlos es lo que hace más fuerte la excitación. Kundera muestra su desconfianza ante los impulsos sublimes: los símbolos, las mistificaciones y los dogmas. Es corrosivo para desnudar situaciones; plantea una serie de preguntas sobre la condición humana, enraizadas en lo cómico.

EL TEMA

¿Qué es el tema para Kundera? Una interrogación existencial. Cada una de las líneas de la narración es abordada desde otro punto de vista, como algo reflejado en varios espejos. El tema es lo que da conjunto a la novela; una coherencia interior no visible, pero sí lo más importante. Un elemento del tema o de la historia vuelve varias veces a lo largo de la novela en otro contexto.

Kundera también retoma varias veces ciertas palabras que pueden llamarse palabras-tema. Palabras fundamentales en que se basa la novela: la levedad, la compasión, el vértigo, la debilidad, el kitsch, el alma-cuerpo, la gravedad, la gran marcha. Son palabras fundamentales en *La insoportable levedad del ser*; figuran a todo lo largo de la novela y finalmente se transforman en categorías de la existencia.

COMPARACIÓN DE LA NOVELA CON LA MÚSICA

Cada parte de la novela es un movimiento; los capítulos son compases de duración irregular, y podrían llevar un tempo con indicación musical: moderato, presto, adagio, allegro.

El tempo está determinado por la relación entre la duración y el tiempo real del acontecimiento relatado. Hay capítulos que transcurren en unas horas; otros se demoran años. El orden de los movimientos musicales y los contrastes emocionales de una sonata o una sinfonía están determinados por la alternancia entre los movimientos tristes y alegres. Componer una novela es para Kundera yuxtaponer diferentes espacios emocionales; por este motivo, cada capítulo tiene diversas duraciones. En *La insoportable levedad del ser* los capítulos tercero y sexto son muy cortos; unen y mantienen unidas las siete partes.

LA NOVELA Y EL HUMOR

En su discurso al recibir el Premio Jerusalem —el Premio más importante que concede Israel—, Kundera reflexiona sobre el proverbio judío. “El hombre piensa, Dios ríe”. Hace la comparación con Rabelais, quien debió oír la risa de Dios para componer su gran novela *Gargantúa y Pantagruel*. Piensa Kundera que el arte de la novela llegó al mundo como eco de la risa de Dios. El pensar del hombre no lo llevó a su propio conocimiento. La verdad de su propio yo se le va de las manos, pero la risa acerca el pensamiento, conjuga la variedad de pensamientos de los hombres. Sólo cuando el hombre pierde la certidumbre de la verdad, y el consentimiento unánime del pensar de los demás, se convierte en individuo. En la novela nadie es poseedor de la verdad; cada personaje tiene derecho a ser comprendido en su propia dimensión. Así Tomás como Teresa, o Sabina. La novela está inspirada no en las certezas ideológicas, sino en el juego del humor. Es capaz de romper viejos convencionalismos e iluminar la inautenticidad de los falsos clisés para centrarnos en la realidad actual y reconocernos en el goce de reconocernos, aun en las situaciones más complicadas o absurdas.

Esta capacidad de humor lo detectamos en Kundera, en la forma de asumir las situaciones de sus personajes; por ejemplo, en el acoso de Zaturecky, el viejito que busca incansablemente la crítica favorable a su artículo, y en la incapacidad del profesor universitario y crítico de arte de negarse abiertamente a dar un informe sobre ese trabajo, que consideraba fatal, pero que a su vez se sentía incapaz de asumir su rechazo. Las causas de esta actitud vacilante podrían ser muchas: el hecho de que el primer contacto se diera en su primera noche de amor con Klara, la joven de la que estaba enamorado, o quizás un vago sentimiento de orgullo por la fe de Zaturecky en sus conceptos, o quizás por piedad hacia ese pobre viejo que consideraba indefenso. Lo cierto es que esto se convierte en una cadena de presiones, de situaciones absurdas, en que entran en juego la listeza del personaje para escabullirse del acoso del viejo y de su mujer, la presencia de Klara involucrada neciamente en el asunto, el peligro de

perder su puesto como profesor, la figura impositiva de la mujer de Zaturecky, el asedio a Klara en el taller, donde las compañeras de trabajo se burlan del viejo diciéndole que su razón de buscar con tanta impaciencia a esa mujer es “porque lo dejó preñado”. Incidentes triviales que crean atmósfera de presión por la forma en que se manejan y que muestran crudamente el problema de la cerrazón del espacio en el mundo comunista y la sin razón con que se tratan todas las ansiedades del personaje, en un momento en que estaban por realizarse sus íntimos deseos. Esa misma situación embarazosa se da en otros relatos. Kundera tituló estos cuentos *Los amores ridículos*, ironizando sobre la seriedad de las relaciones amorosas. Pero las circunstancias, las situaciones divertidas atravesadas de juegos contradictorios entre lo serio y lo trivial, incitan a la risa, a un humor gozador que penetra a veces desvergonzadamente, describiendo facetas desconocidas del ser, que a su vez nos hace reflexionar sobre cosas tan serias como la verdad, en el primer ángulo de uno de los personajes: “La importancia de los gestos que no envejecen”, que luego trabajará en *La inmortalidad* (p. 161); la luz prendida o apagada al hacer el amor, en *La insoportable levedad...* (p. 168); la impersonalidad de la relación sexual (p. 166).

EL AMOR

La insistencia con la cual se describen en las obras de Kundera el amor y la aventura erótica no es accidental. Sus personajes están confinados en un mundo sin oportunidades en el que sólo cuentan el erotismo y las ilusiones de conquista como única posibilidad del encuentro individual.¹

La mayoría de sus novelas terminan con una escena de amor físico. Kundera piensa que en estas escenas se revela el personaje, y que la escena erótica es el centro donde convergen todos los otros temas de la historia que se está contando, en el que se localizan los secretos más profundos del ser.

En su exploración de la vida al acercarse al amor, Kundera descubre no sólo las alternancias de punto de vista de la pareja sino aspectos insospechados que develan la contingencia del ser. Así, en “El falso auto-stop” la joven se siente tan perturbada en la relación sexual con su pareja que busca afianzarse de nuevo en la imagen recatada que ella había creado de sí misma para afirmarse en ese yo que se le escapa; y en “Eduard y yo” el sorprendido de la inestabilidad de su pareja es Eduard al botar por la borda los rigurosos requerimientos morales que han tiranizado su relación con ella, obligándolo a fingir. Todo esto nos acerca a la levedad del ser en su inasible presencia.

¹ Ver ampliación de esta idea en Chvatik, Kvetoslav, “La crisis de la narración y la posibilidad de las historias”, en: *La trampa del mundo*, Tusquets, Barcelona, 1996, pp. 9-25.

LA IDENTIDAD

El tema de la identidad de sus personaje lo trata de manera diferente. Más allá de las convenciones de las novelas psicológicas, Kundera capta los dilemas de identidad en el mundo contemporáneo y explora los cambios acaecidos en los últimos tiempos con respecto al individuo y su lugar en la cultura.

Mientras en los siglos anteriores, desde la Ilustración en el siglo XVIII, los hombres valorizaron su yo y le atribuyeron características de autonomía, permanencia en sí mismo, identidad transparente, Kundera acentúa la relatividad y contingencia del yo. A través de un collage nos muestra en sus personajes múltiples identidades, un yo cambiante, y finalmente el logro del yo como una conquista. También reflexiona sobre el peligro y la pérdida de identidad al penetrar en la historia de su patria o en la rápida evolución de la técnica.

Para atrapar la identidad de sus personajes, a veces lo hace a través de un juego polifónico compuesto por varias voces, siguiendo a cada uno por líneas independientes que muchas veces no las une ni una acción común ni la lógica de los caracteres. Para él lo importante es el desarrollo de las preguntas existenciales que se revelan en cada personaje. Kundera une la extrema gravedad de la pregunta con la extrema levedad de la forma. Une un estilo frívolo con un tema grave que devela la terrible inconsistencia de la vida de hoy.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

KUNDERA: LA FRAGILIDAD DEL SENTIDO*

La angustia de la finitud, vivida dolorosamente por Kundera en su propio país, Checoslovaquia, tras la invasión rusa cuando “hasta las calles cambiaron de nombre”, y su visión del hombre contemporáneo contagiado del vértigo de la modernidad en el “olvido de sí mismo”, ha nutrido las novelas del escritor checo del sentido de lo fugaz, de lo fortuito, de lo incierto. Las relaciones de los personajes de sus relatos están hechas de vivencias aisladas, de situaciones triviales, de gestos absurdos, de palabras que no logran su significación sino mucho más tarde, cuando ya la relación está rota. Sin embargo, alcanza en su aparente ligereza la fuerza necesaria para iluminar el esquivo espacio existencial del hombre de hoy.

Atento a las paradojas de este fin de siglo en súbitos cambios en la percepción de la vida —donde nadie se interroga por el sentido de estos cambios, o se improvisan respuestas que sirvan para unificar y tranquilizar masivamente los criterios—, Kundera penetra, con gran ironía, en la visión compleja del amor. Es éste el tema que trataré de seguir, cobijándome en la sombra de su pensamiento, sin dejarme seducir por los llamados de sirena de otros cuestionamientos suyos presentes en la obra: temas como la vanidad de la cultura, los discursos vacíos sobre el arte, o el inquieto indagar por la raíz etimológica de las palabras que como intelectual de la Europa Central, Kundera conoce y disfruta, o temas más complejos como su constante reflexión filosófica o la incidencia de lo político que subversivamente atraviesa esos mismos sentimientos eróticos.

En *La insoportable levedad del ser*, después de reflexionar un poco irreverentemente

* Este ensayo fue publicado en la Revista *Poligramas* No. 12, Cali, Universidad del Valle, agosto de 1994, pp. 87-94.

en los primeros capítulos sobre el mito del eterno retorno y acentuar el enigmático encanto de lo fugaz “que baña todo con la magia de la nostalgia”, Kundera nos presenta sus personajes. Es como si el escritor entrara en discusión con el lector sobre sus propias vacilaciones y utilizara sus personajes para sofocar sus dudas, su visión ambigua de la vida y al mismo tiempo bromear un poco cuando el panorama se pone muy serio, sobre el intrincado mundo de las relaciones de pareja. Para Tomás —el personaje que Kundera creó desde una frase (“una vez es nunca”), libertino insaciable, amante sólo de las relaciones pasajeras, el encuentro con Teresa significó la necesidad de protegerla, como el hallazgo inesperado con un niño “en una cesta arrojada en un río embravecido”.¹ Esta peligrosa metáfora del naufragio, reiteradamente manejada en el relato, significa para Tomás el encuentro imprevisto con su desconocida ternura —azarosa mirada en el río especular que le devuelve su propia imagen— que hecha a pique todas sus teorías sobre la amistad erótica: a pesar de la incertidumbre sobre la validez de sus propios sentimientos y de sus irrefrenables encuentros amorosos con otras mujeres, permanece atado a Teresa durante toda la novela. Teresa, maltratada desde niña por el anhelo de autodestrucción de su madre, se halla marcada por un gesto provocativo de ésta: el de exhibir el cuerpo desnudo, ya envejecido, como un reto a su perdida belleza. El yo de Teresa, enajenado, conflictivamente identificado con la madre, se cobija con toda la ansiedad de la carencia, en el amor de Tomás. Sus celos provocan unos bellísimos sueños perversos, proyectados en la novela a través de alucinantes imágenes (más cinematográficas que oníricas) que son una forma más de expresar el amor en permanente fuga. Al transmitirnos lo incierto del amor de Teresa, Kundera nos hace llegar también la angustia de lo que se escapa, la fragilidad de la permanencia del amor. La muerte, que siempre está presente en estos sueños, arrastra a Tomás a zonas inéditas de su propia ansiedad, propiciando en la pareja una secreta complicidad, hasta el punto de que Tomás, en un momento de insoportable sufrimiento, penetra en el interior del sueño de Teresa y llega hasta su tumba, para quitarle la tierra de los ojos. Esta imagen de la ceguera, poéticamente trabajada en la novela a través del mito de Edipo, trasciende en el relato en insospechados conflictos que, enlazados a través de cadenas de metáforas, provocan en el lector intensas relaciones psicoanalíticas. A su vez, el tema de la ceguera de Edipo, relacionado simbólicamente con la entrega de los dirigentes checos a Rusia, en un artículo de Tomás publicado en una revista, desencadena el acoso político que lo persigue hasta el fin. Encontramos al terminar el relato a Tomás envejecido, en una granja, manejando un tractor, desposeído de los encantos que habían hecho su vida. Su vitalidad, su trabajo de médico, su febril dina-

¹ Kundera, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, Barcelona, 1985, p. 18.

mismo en la ciudad con sus fortuitos e intensos encuentros amorosos o participando en alguna forma en el proceso político de su patria, muy cercano ahora a Teresa y muy cercano al espacio de que nos habla Kundera: “La estación que sirve de paso entre el ser y el olvido”. Ausente de lo que ocurre en su país, aislado en un campo de Bohemia, gradualmente ha ido perdiendo el sentido de las cosas y ha dejado borrar la presencia de su vida anterior, confundido en su nueva e imprecisa identidad. Sólo perdura en él el vacío, la nostalgia que le hace tomar conciencia, cruelmente, incisivamente, en el problema metafísico del olvido de su ser. El olvido es para Kundera una forma de muerte mucho más dramática, mucho más intensa, porque está presente en la vida misma. En una forma muy sutil de reconocimiento, en este pasaje final de la vida de Tomás, Kundera ha logrado asir las circunstancias existenciales del hombre de hoy y al mismo tiempo condensar paródicamente la situación de su patria.

Sabina es quizá el personaje más contradictorio y el que más se acerca al elusivo instante actual que trata de aprehender Kundera en su novela. Ella responde al goce de la vivencia inmediata anti-lírica, anti-romántica y, a la vez, desmitifica y desnuda muchos logros en que se regocija la modernidad. Huye siempre de todo lo que la ate: lo convencional, las tradiciones, los afectos, abandona a los hombres que está empezando a amar, embriagada cada vez más en la aventura de la traición. Se la ve tan segura, trazando fríamente la frontera de su existencia, libre de toda carga que la impulse a no ser ella misma. Junto a Tomás, logra el clímax de su liberación sexual en la relación erótica al transgredir a través de un simple objeto —un sombrero hongo— la imagen que mantiene viva la presencia de su padre y de su vieja Praga. En un juego lúdico especular, recupera sus más entrañables recuerdos o sus más intrincados tabúes, y, a la vez, rompe con ellos. Junto a Franz, otro de sus amantes, Sabina mantiene el reto de afirmarse en la discrepancia. Franz es un personaje cuya capacidad de idealización no sólo ilumina de sublimada ternura sus relaciones con Sabina, sino que recupera en la novela un momento agónico de la ilusionada aventura de la izquierda europea, convirtiéndose, según Kundera, en “el eco melancólico de la Gran Marcha”². Cada palabra de Franz suscita en Sabina una visión diferente de las cosas. Ella es lo que no es el otro. En esa negación se afirma. La gratificante fidelidad para Franz —el éxtasis de Sabina por la traición. De la embriaguez de él por la música, el hastío de Sabina por el ruido disfrazado de música. Su odio al kitsch, el deslumbramiento de Franz por los arquetipos políticos, la Gran Marcha, por ejemplo. Para Sabina, el amor físico es impensable sin violencia; para Franz, amar significa renunciar a la fuerza. Y hasta en los detalles más nimios: la luz encendida o apagada al hacer el amor. El rechazo al idealizado sentido

² Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1987, p. 41.

de la vida de Franz, que para Sabina rozaba en el más cursi sentimentalismo, llegó a ser mucho más tarde un lenguaje entendible para ella al intentar pisar la frontera desconocida de sí misma. Es entonces cuando la invade la nostalgia; es entonces cuando entran en juego las palabras perdidas, cargadas ahora de nuevo significado.

La ironía con que Kundera maneja el abismo de incomprensión contra Franz y Sabina va mucho más allá de la relación de pareja; penetra hasta la escisión del hombre actual con su lenguaje. Franz y Sabina tienen un significado diferente para cada palabra: es como si cada uno hablara un idioma en el cual el otro fuera un extranjero, incapaz de percibir los cambios imprevistos del significado de las palabras. Cada cual permanece tercamente anclado en un pasado en donde no cesan de reconocerse a sí mismos. Han inscrito lo vivido en las palabras, sin dejar un resquicio de contacto que permita la comunicación con el otro. Sus cuerpos se encuentran, pero la comunicación no se da. Viven, incluso en el acto sexual, la más irreductible soledad; por eso Franz nunca pudo participar en el juego erótico que seducía a Sabina: desconocía la magia vivencial que transformaba el pequeño sombrero hongo en ese magnetismo de excitación. No así en las relaciones de Tomás y Sabina. Entre ellos, el pequeño sombrero negro se convierte mágicamente en objeto erótico; ambos comparten los diferentes significados que según las circunstancias quieren darle. Viven escenas que tienen mucho de rito, de teatro, en donde ellos mismos son actores y espectadores. En un acto de mimesis, que pasa de lo ridículo a lo excitante, se ven a sí mismos desnudos ante el espejo con el sombrero puesto: pero llegan más allá, a lo elemental; intentan acercarse al abismo narcisista de su nostalgia. Evocan la imagen de los viejos alcaldes de los pueblos checos que para Sabina es también la imagen del padre —vulnerable talón sentimental—, que quiere rescatar de la voracidad del tiempo, de la voracidad del exilio y que ahora intenta transgredir. Ambos persiguen un instante perdido con la excitante violencia de profanarlo.

Al interrogarse Kundera, una vez más, sobre el erotismo actual y su “gran aventura”, la liberación sexual, el escritor checo vuelve sus ojos a una bella novela griega escrita 18 siglos atrás, *Dafnis y Cloe*, de Longo, de Lesbos. Es sorprendente cómo un novelista de este fin de siglo recrea una lectura a través del tiempo para hacernos percibir la transformación de las categorías existenciales, en un tema tan apasionadamente cambiante como el amor. Los personajes Dafnis y Cloe son una pareja de jóvenes enamorados que desconocen el amor físico. La novela se desarrolla en el campo, junto al mar. Es un canto armonioso donde todo contribuye a hacer más intenso el ambiente eglógico: las ovejas, la sombra del olivo, el balido del cordero. Kundera nos muestra a Jan, uno de los personajes en *La risa y el olvido*, en la contemplación de un imagen que suscita en él la lectura de *Dafnis y Cloe*: la pareja de pastores desnuda, tendida en la hierba, besándose, confundidos en su deseo sin saber cómo realizar su amor. Es

importante recordar que Jan es un tipo de este tiempo, quizás un poco más reflexivo que sus compañeros de generación, pero igual que ellos vive intensamente la ideología de la vanguardia sobre el amor. El espacio en donde se mueve está inscrito en la más audaz rebeldía erótica: playas nudistas, relaciones y reuniones en donde domina el espíritu de la época: el fanatismo por el placer. Sin embargo, aquí está el gran dominio irónico de Kundera al hacernos detener en la imagen ansiosa de la pareja de pastores y presentarnos, ahora, en el tiempo actual, un paisaje tan fascinante como aquél: una agreste isla donde el murmullo del mar se confunde con el balido de un cordero. Sólo que aquí la compañera de Jan exhibe tan ostentosamente su desnudez que él mismo se siente un poco turbado. Están en un centro nudista y todos se sienten muy orgullosos de su actitud agresiva; las mujeres sin sostén parecen “una brigada de invencibles liberadas”³ con senos al aire. Senos bonitos, feos, enormes, arrugados. Pero no se trata sólo de una actitud estética; hay algo más en las dos imágenes que Kundera, como veterano conocedor de cine, trata de hacernos mirar. Es la nostalgia del deseo que percibe Jan y que su compañera desconoce, confundiendo la alusión de él a Dafnis con el regocijo de regresar a la libertad de los sentidos. Y es precisamente lo que hace sentir mal a Jan: el atrevimiento que se han impuesto al traicionar el mundo natural destruyendo el misterio incomprensible de su propio deseo.

Kundera logra el maravilloso equilibrio en sus novelas a través del humor. Toda su novela es un arriesgado juego entre la reflexión y la broma (el peso y la levedad). Así, en ese tono ligero, travieso, logra atrapar el sentido vital de sus personajes, despojándolos de falsos lirismos y así es como seduce a su lector. La sensación de impotencia de Tomás frente a la ventana de su cuarto, mirando desesperado la pared del frente como si allí estuviera escrita la respuesta de sus dudas, o la ridícula situación de Teresa tratando de acallar el ruido de sus tripas en su primer encuentro con Tomás, son situaciones triviales en donde podemos reconocernos que rasgan el velo de la ficción para acercarnos a un espacio más cercano de la realidad. Hay momentos en que el relato se desliza entre tantas paradojas que provocan la risa, como el idealismo ingenuo de Teresa y su anacrónica dualidad cuerpo-alma, al atreverse, por única vez, a serle infiel a Tomás: “El alma veía su cuerpo desnudo en brazos de otro hombre y le parecía increíble, como si estuviera viendo el planeta Marte”.⁴

Y es precisamente en la sexualidad, “la región más profunda de la vida”⁵, según sus propias palabras, donde su cuestionamiento alcanza mayor hilaridad. Nos coge desprevenidos al incursionar con ese sentido suyo del humor en escenas tan intensas

³ Kundera, Milan, *El libro de la risa y el olvido*, Seix Barral, Madrid, 1986, p. 294.

⁴ Kundera, Milan, *La insostenible levedad del ser*, op. cit., p. 94.

⁵ Kundera, Milan, *El arte de la novela*, op. cit., p. 96.

que revelan situaciones antes inaprehensibles. En un mundo despojado de humor, la broma de Kundera es una incitante mirada que desnuda la intimidad del escenario actual. Mordazmente, juguetonamente, nos muestra el vacío, la presencia cierta de la carencia del ser. En *La vida está en otra parte* —otro de sus títulos mágicos— una mujer madura, ansiosa de amar, se avergüenza de las estrías de su cuerpo y esto la inhibe para su aventura amorosa; pero luego se convence a sí misma de que huye es por mantener su “virtud”. Jaromil, el personaje más lastimoso que haya podido representar Kundera, un poeta fantoche, incapaz de amar —culminación grotesca (¿demasiado evidente?) del aniquilamiento del ser ante el dominio, bien sea éste el poder de la madre o el Estado— desperdicia su mejor instante erótico, oportunidad que no vuelve a presentársele, por los calzoncillos largos y absurdos que su madre le hace vestir. Luego de proponernos una frase de Beethoven, que suscita en Tomás una seria reflexión filosófica sobre la urgencia vital de ciertos llamados, Kundera nos muestra a su personaje entrando a la invadida Praga; ha dejado tirado su trabajo en el hospital de Zurich, y allí va cargando con su destino “como un levantador de pesas metafísico”⁶, perseguido por la melena erizada del músico y una banda del lugar que lo despidió repitiendo la famosa frase. Todo esto para justificar su regreso a Teresa, cuando ni siquiera sabe si la ama. No se trata de un narrador lejano; el que esto escribe es un narrador situado en nuestro tiempo, que inquietamente indaga en las situaciones absurdas de cada día. Y no tiene ningún inconveniente en meterse en el relato para opinar abiertamente sobre las mismas incertidumbres de sus personajes o hacernos ver que no se trata de una confesión personal, sino que precisamente lo que intenta es hacer llegar sus personajes a la frontera que él fue incapaz de atravesar, “donde —nos dice— empieza el secreto por el que se interroga la novela”.⁷

Si Kundera mira con tanta ansiedad la fragilidad de los linderos de su patria y de los pequeños países de Europa Central —borrados por una cultura ajena a la que habían permanecido tan distantes en el transcurso de la historia—, afirmados en su diferente identidad estética y espiritual, y si, a su vez, su mirada de escritor se detiene con tanto escepticismo en la fragilidad existencial del hombre de hoy, no es gratuito que sea a través del humor como trate de rescatar la energía que dé vida al espacio y al ser que se esfuman con las últimas horas de este siglo.

⁶ *Ibíd.*, p. 37.

⁷ *Ibíd.*, p. 39.

UNA LECTURA DE *LA INSOPORTABLE LEVEDAD DEL SER**

Desde la escogencia de la portada, la imagen de una mujer sin cabeza, en la etapa de su pubertad, Kundera inicia el cuestionamiento implícito en la novela. Esta portada ha sido tomada del cuadro de Marx Ernest, titulado “la pubertad cercana a las Pléyades”. Tratemos de encontrar la relación que guarda con la novela. Las Pléyades: siete hijas (número 7 de Kundera) de Atlas, a quien castigó Zeus con el peso del mundo sobre sus hombros. Atlas se negó a darle sustento a Perseo y éste le mostró la horrenda cabeza de Medusa, a cuya vista Atlas se convirtió en piedra. Las Pléyades se suicidaron ante el temor de quedar convertidas en piedras como su padre Atlas. Más tarde se transformaron en estrellas, creando una constelación. Convertirse en piedra es perder toda capacidad de transformación. La pubertad es, en cambio, un proceso de transformación, proceso doloroso porque en él se pierde la seguridad ante las variaciones que se están operando en el propio cuerpo. El olvido del ser, tema básico de esta novela, es una forma de descontinuar todo proceso, de no permitirse ningún cambio, una forma de muerte.

En *La insoportable levedad...* se proyecta la actitud interrogativa de Kundera. Son preguntas sobre la existencia, la modernidad, la muerte, la duda, la finitud, el olvido, la incertidumbre del ser, tan vulnerable por ser mortal. El permanente juego entre la levedad y el peso, el contraste entre la pesadez de la piedra y la levedad del firmamento, en las Pléyades, lo va a utilizar Kundera simbólicamente en su novela.

Kundera recupera el encanto del narrador; cuenta historias dejando hilos sueltos que luego se recogen, permitiéndole al lector diversas interpretaciones. Su modo de contar se da en oleadas sucesivas. Su narración se da en fragmentos quebrados y desgarrados,

* Este texto surgió de algunas notas de clase, y ha permanecido inédito hasta hoy.

fragmentos de la vida política y social, fragmentos de la vida interior de la gente. Sus planos de visión (como la pintura cubista) están hechos añicos. Debemos esforzarnos por comprender dónde estamos y que está sucediendo. Kundera nos está obligando a experimentar, especialmente en los últimos relatos, la atmósfera mistificadora en que los habitantes de Praga estaban forzados a vivir: el mundo aparente de hoy.

Cada historia se completa poco a poco; son variaciones de un mismo tema. Comentarios, reflexiones y divagaciones forman otra novela aparte. En lugar de añadirle gravedad, aligeran la tensión de las situaciones. Son como un tamiz irónico. Gran parte de la acción se desarrolla en las primeras páginas. El final se nos da por anticipado, no en el último capítulo. Cada situación es única, diferente. Kundera hace énfasis en el hecho de que cada situación es como si se presentara por primera vez; todo es fugaz e irrepetible.

La levedad del vivir se opone a lo irrevocable, a lo que no se puede cambiar o anular; al eterno retorno, la hipótesis de Nietzsche, el retorno de lo idéntico. “Es precisamente la filosofía de Nietzsche la que articula con gran capacidad de penetración la crisis del historicismo, el racionalismo y la existencia humana en la época moderna”¹, afirma Chvatik.

Tomás, el personaje protagónico de la obra, profesa la levedad del vivir, evitando compromisos pasionales y convivencias conyugales que lo aten al peso del vivir. Es lo contrario de la teoría nietzscheana del eterno retorno.

La doctrina del retorno constituye un intento ético. Actuar en todo momento como si cada una de nuestros actos estuviera inclinado a repetirse una infinidad de veces en la misma forma. Tratar de modificar mi propia vida, mi relación con el instante, querer cada acto tan intensamente como si estuviera destinado a permanecer eternamente. Nuestros actos se vuelven así insoportablemente pesados.

Con la reflexión inicial sobre el mito del eterno retorno y la meditación de Parménides sobre la levedad del peso se inicia la novela. Es la historia de dos parejas, cuya relación nada tiene que ver con “los amores ridículos”, ésta es intensa, cargada de ternura. En la primer parte, Tomás toma como suyo el proverbio alemán “una vez es nunca”; lo que ocurre sólo una vez es como si no ocurriera jamás. La vida se le aparece a Tomás en su insoportable levedad. Tomás se nos aparece mirando las paredes del frente sin saber qué hacer; no sabe si va a llamar a Teresa, si la quiere o no. Él no quiere atarse. Después de reflexionar sobre lo fugaz y lo pesado (estas reflexiones parecen salir de él, no del escritor), Tomás piensa que si en el universo existiera un planeta en donde las personas nacieran por segunda vez tendrían plena conciencia de sus experiencias.

¹ Chvatik, Kvetoslav, *La trampa del mundo*, Tusquets, Barcelona, 1996, p. 17.

Se pregunta. “¿Sería entonces más sabio el hombre? ¿Es acaso la madurez algo que pueda ser alcanzado por el hombre?”² Con este cuestionamiento como telón de fondo se nos cuenta la historia de dos parejas de amantes: Tomás y Teresa, Sabina y Franz. Está relatada por un narrador en tercer persona. Siempre se sitúa en el punto de vista de los personajes, muy cerca de su conciencia. Sin embargo, Kundera, a través del narrador, no renuncia a su costumbre de comentar ampliamente lo narrado y analizarlo críticamente, y no deja de hacer ver al lector que lo que cuenta es una ficción literaria, un producto de la imaginación del narrador.

Cada personaje está determinado por algún tema vital. Al margen de estos temas, el personaje no existe. Para Kundera, sus personajes se mueven alrededor de estos interrogantes. Esto los determina, más que el físico o su propio pasado. Por eso Kundera no se detiene a señalarnos su aspecto exterior, ni sus recuerdos. Son sus preguntas, sus dudas, las que descubren su ser interior; las plantea para trasladarle al lector su incertidumbre.

Kundera sigue la técnica de la composición musical, el leit-motiv. De esa manera crea sus personajes; puede ser a través de un gesto (un movimiento juvenil para saludar de una mujer madura, como en *La inmortalidad*), de una frase (“una vez es nunca”, de Tomás), de la relación con un mito (“Moisés salvado de las aguas”, en el caso de Teresa en su relación con Tomás), de la relación con un objeto (Sabina y el sombrero hongo). Con esta reiteración semántica se está buscando darle a sus personajes el peso de la durabilidad.

De esta manera lo había analizado Nietzsche al darle a cada instante la durabilidad de lo eterno. Cada gesto adquiere una fuerza de reconocimiento, de realidad, cercano a la tierra, a lo cotidiano. Pierde así su fragilidad.

Como contraste, Kundera desarrolla el complejo temático trabajado por Parménides sobre la levedad. Así como la posibilidad de retorno y la repetición de nuestra vida le darían al hombre una inmensa carga de responsabilidad, la imposibilidad de la repetición, por el contrario, dota al ser de un vertiginosa levedad. En ello reside la diferencia esencial entre la existencia y el ser del hombre. La relación de Tomás con Teresa le hace descubrir su desconocida ternura. La relación de Sabina con Tomás le descubre su amor por la patria, por su padre, por su pasado. Tomás es un neurocirujano que ama su profesión; Teresa, una camarera de un nivel social más bajo que el de Tomás; Sabina es una artista plástica; y Franz un lingüista suizo.

Las siete partes de la novela están contadas desde la perspectiva personal de los personajes. La primera parte, siguiendo a Tomás; la segunda, a Teresa; la tercera, a Franz; la cuarta, a Teresa de nuevo; la quinta, nuevamente a Tomás; la sexta, a Franz;

² Kundera, Milan, *La insoportable levedad del ser*, op. cit., p. 27.

y la séptica, a Teresa. Lo contradictorio de los caracteres de las dos parejas de amantes y la evolución de sus relaciones recuerda el argumento de *Anna Karenina* de Tolstoi, en donde se confronta el destino de las dos parejas: Anna y Vroski, Levin y Kitty; en ambas, una de las parejas se separa y uno de sus miembros muere trágicamente. La primera y la quinta parte tienen un título compartido: “La levedad y el peso”. Sucede lo mismo con la segunda y la cuarta: “El alma y el cuerpo”. La tercera y la sexta parte llevan por título “Palabras Incomprendidas” y “La Gran Marcha”, respectivamente, y los personajes son Sabina y Franz. La séptima parte, “La Sonrisa de Karenina”, cierra la novela.

El personaje Tomás es una combinación de *Don Juan* y de *Tristán*; representa el cambio del amor libre en romántico. Inicialmente Tomás representa una imagen en la que el sexo es la clave de la relación, una forma de juego sin responsabilidades. En su encuentro con Teresa él mismo se sorprende de su compasión y ternura, que dará todo un vuelco a su vida. El encuentro con Teresa es una pura casualidad; ella trabaja en provincia y despierta en él la imagen compasiva de un niño abandonado en una cesta y rescatado en el río. “El amor puede surgir de una metáfora”³, dice el narrador.

Teresa se entrega sin reservas; el temor por ese amor se expresa en sus sueños. Kundera trabaja estos sueños desde el punto de vista surrealista. Teresa, debilitada por los continuos encuentros amorosos de Tomás y Sabina, huye a Suiza, pero allí se da cuenta de que todo es inútil. Él sigue viéndose con la pintora. Sabina es una persona en permanente escape; para ella, el amor es una forma de liberación. Teresa decide volver a Praga, y es allí donde Tomás se da cuenta de su amor por ella, y se juega su carrera. La invasión rusa domina a Praga. Cada vez Tomás tiene que recurrir al ejercicio de su profesión; primero tiene que dejar su puesto de cirujano y luego abandonar su profesión de médico. Lava ventanas y finalmente abandona Praga. Trabaja en una cooperativa agrícola fuera de Praga. Teresa se da cuenta de que su debilidad ha triunfado. Ella hizo que fuera tras ella hasta ese lugar. Ahora Tomás tiene las manos medio destrozadas; ya no podrá operar nunca.

Kundera nos presenta a Tomás cuando ya ha conocido a Teresa, y ella ha pasado una semana en su casa. La imagen inicial es la duda. Parado ante una pared, no sabe si llamarla de nuevo. Incertidumbre que viene de la inexperiencia, a cada paso, en nuestra vida.

La primera parte de la novela, “La levedad y el peso”, está escrita desde el punto de vista de Tomás; la segunda, desde el punto de vista de Teresa. El autor nos hace ver cómo Tomás ha surgido de una frase sugerente, y Teresa de una situación embarazosa que devela la dualidad alma-cuerpo. En la segunda parte se retoma el hilo narrativo

³ Kundera, Milan, La insoportable levedad del ser, op. cit., p. 36.

desde la mirada de Teresa, ampliando la historia en detalles y situaciones.

Cuando en la segunda parte se nos dice que Teresa “nació de una barriga que hacía ruido”⁴, sentimos el choque de una relación muy cruda —el ruido de unas tripas—, para mostrarnos el contraste de este personaje que huye de lo brutal, de lo material. Teresa huye de la visión grotesca del mundo que su madre ha querido imponerle, negándole el goce de su cuerpo, “donde la juventud y la belleza nada significan”.⁵ Por eso cuando en su encuentro con Tomás su barriga empieza a producir esos sonidos de tan mal gusto, siente “como si tuviera a su madre en el vientre, riéndose para estropearle ese momento”.⁶

Por eso el vicio secreto de Teresa: su mirada al espejo es una lucha contra su madre para encontrar su alma escondida, aterrorizada; su refugio en los libros, en la música de Beethoven, para apoyarse en lo que la diferencia de su madre, afirmándose en algo espiritual ajeno a ella como una defensa, para que su vida no pierda la dimensión de la belleza.

Los gritos de Teresa al hacer el amor no eran una expresión de sensualidad, sino una forma de aturdir los sentidos, en su idealismo ingenuo de superar la dualidad alma-cuerpo, que tanto le atormenta.

Los sueños de Teresa, más que proyectarse como un problema psicológico que provoque un análisis, están en un nivel demasiado explícito; son sueños de una belleza perversa que hipnotizan a Tomás. Los dos se enredan en ese encanto de la muerte que los circunda. Por eso Sabina le dirá a Tomás que lo ve como Tristán: un amor romántico ligado por la muerte. Quién lo creyera en este Don Juan del siglo XX. Los sueños son, pues, una actividad, un actividad estética.

La caída. El deseo de destrucción, el vértigo embriagador, el insuperable deseo de caer, la debilidad de dejarse seducir por su llamado, las ganas de regresar donde su madre. La carencia. El amor no correspondido por su madre, ante su llamado se revela en su impotencia por lograr el amor de Tomás; quiere regresar, la absorbe la seducción por el vértigo. De tanto considerar Teresa la crueldad de la propuesta de Sabina de hacer el amor con Tomás en un escenario abierto a las miradas, termina excitándola. Compenetrada con Tomás, quiere ser su cuerpo, compartir su sexualidad con las otras mujeres, en un juego donde ella se convertiría en su “alter ego”. Para eso se acerca a Sabina. La visita en su estudio, trata de comprender su pintura, de penetrar por la grieta de sus cuadros, que abre otras posibilidades semánticas a su pintura. Detrás de un bodegón idílico, una mano que rasga el lienzo.

⁴ *Ibíd.*, p. 47.

⁵ *Ibíd.*, p. 17.

⁶ *Ibíd.*, p. 60.

Teresa encuentra el sombrero hongo del abuelo de Sabina; le propone fotografiarla desnuda con el sombrero. Toman las palabras de Tomás para entrar en el juego erótico. Las une las mismas frases mágicas, que a ambas excitaba, y, en ese orden, Teresa y Sabina, unidas por una extraña y peligrosa pasión, entran en un éxtasis que perciben con temor.

LOS CUENTOS DE KUNDERA*

Los cuentos de Kundera están atravesados por la visión actual del juego erótico, dejando soslayar de vez en cuando cierta nostálgica preocupación en la percepción del amor.

Octavio Paz en *La llama doble* explica el título de su obra afirmando que es la conjunción de dos términos casi indisolubles: amor y erotismo. La llama, según el diccionario, es “la parte más sutil del fuego, que se eleva a lo alto en su figura original”.¹ El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la roja llama del erotismo, y ésta a su vez levanta otra llama azul y trémula, la del amor. Erotismo y amor son, pues, la llama doble de la vida.²

Desde los orígenes mismos de su mitología, los griegos entendieron que el mundo gravitaba alrededor de Eros, el amor. Sus dioses primigenios era Gea o Rea (la tierra), Urano (el cielo), Caos (el espacio inconmensurable, el infinito del que tanto nos habla Borges), Hades o Plutón (el submundo, el infierno). También el elemento del fuego primordial de la vida (Eros, el amor) es base de sus leyendas, con el robo que Prometeo hizo a Zeus para lograr la estabilidad de los mortales.

¿Qué pasa ahora con el amor? La imaginación ha sido, al igual que el fuego, elemento esencial del hombre. A través de la imaginación, somos capaces de aprehender muchas cosas imperceptibles como la poesía, que nos hace tocar lo impalpable, o el encuentro amoroso, donde el misterio erótico nos sumerge en un sin fin de sensaciones, y donde la realidad se esfuma. Más aun, si en ese momento hubiéramos preguntado: ¿quién eres? o ¿quién soy?, la pregunta se hubiera quedado en el vacío. Kundera ha querido penetrar

* Este ensayo surgió a partir de algunas notas de clase, y ha permanecido inédito hasta hoy.

¹ Paz, Octavio, *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 19.

² *Ibíd.*, p. 12.

en ese juego de la búsqueda del ser, en ese espacio casi inaprehensible del erotismo. Se mueve en el mundo actual, con su informalidad y su desapego a reflexionar; pero de golpe sus personajes, contagiados del vértigo de vivir, se detienen a pensar. Es en esas situaciones, muchas veces jocosas o absurdas, donde pretende captar el palpar de nuestra época, su forma de amar.

Octavio Paz, refiriéndose a la extraña confusión que existe entre sexo, erotismo y amor, dice que la fuente primordial es el instinto sexual, del que se derivan el erotismo y el amor, a través de sublimaciones, condensaciones, perversiones. La fantasía, la imaginación —exclusiva expresión del hombre— diferencia el erotismo de la sexualidad. El erotismo es, pues, exclusivamente humano; de allí su variedad según las épocas, las sociedades, los lugares, los temperamentos; el sexo, en cambio, siempre es el mismo. En todas las sociedades hay un conjunto de prohibiciones y tabúes que establecen reglas para canalizar el instinto sexual.

En el erotismo caben dos figuras opuestas: el místico y el libertino. El místico, sexualidad transfigurada, impulso vital que asciende, escalón en escalón, hacia la contemplación del sumo bien. Paulatina purificación del alma que a cada paso se aleja de la sexualidad. El libertino afirma el placer como único fin frente a cualquier otro valor. El erotismo no es únicamente sexualidad animal; es también representación, metáfora, rito.

Los cuentos de Kundera son relaciones que se dan en el tiempo actual: ligeras, frágiles, con un profundo acento erótico, que expresan la movilidad y fugacidad del tiempo moderno. Manejados con gracia, a través de una forma lúdica, expresan las relaciones contradictorias del amor, la amistad, el sexo. Parejas de jóvenes o viejos en un fondo tiránico de inquisición que revela el mundo en que están atrapados y que hace más fuerte el contraste con este espíritu festivo y gozón, que incita al juego pero también a la reflexión.

Para Kundera, “la sexualidad es la región más profunda de la vida”.³ Sin embargo, trata de desmitificarla. Todas sus novelas son novelas de amor. Su crítica va hacia algunas realizaciones vanas del amor, entre ellas la liberación sexual. El primer cuaderno de *Los amores ridículos* llevaba como subtítulo “Tres anécdotas melancólicas”. Con su carácter anecdótico, juguetón y caprichoso, que define su estilo narrativo, desea incentivar en el lector el espíritu de ligereza, la alegría de contar cuentos ligeros, los riesgos y eternas seducciones del amor.

Retoma la ligereza, la espontaneidad, la fogosidad donjuanesca, en la imposibilidad del amor de Bocaccio, Bonaventura, Balzac, Vancura (checo, a quien Kundera dedicó *El arte de la novela*). Kundera no tiene reparos en intervenir en la marcha de

³ Kundera, Milan, *El arte de la novela*, op. cit., p. 62.

los acontecimientos, en dirigirse al lector o en comentar irónicamente sus historias. El personaje se configura en el transcurso de la historia y a través de sus propias reflexiones intelectuales. Utiliza formas sencillas: la anécdota, la broma, la mistificación. Sus anécdotas eróticas marcan la ambivalencia del erotismo moderno: entre la *felicidad* y la *decepción*. Trabaja el tema de la deformación que, en el campo del erotismo, produce el ascenso de significados y funciones sustitutivas.

El erotismo en la sociedad utilitaria era el último espacio que le quedaba a la libertad individual. La trama sencilla y cotidiana está expuesta a la penetrante reflexión intelectual del narrador, la cual manifiesta significados inesperados y profundos. Convierte en metáforas el ser del hombre. La imagen del mundo ahora no la deciden, ni la definen, ni el mito ni la religión, sino la técnica y la ideología. La función de contar la desempañan hoy los medios de comunicación de masas: los periódicos, la radio, el cine, la televisión; noticias concretas que no dejan espacio para la sorpresa, la reflexión, el sueño.

El arte del relato se va perdiendo porque el aspecto épico de la verdad, la sabiduría, se va perdiendo. Esta sabiduría surge de la unión del relator y la comunidad de oyentes, basada en la experiencia compartida. Ya no se oye la voz del narrador-novelistas. Desde el siglo XIX quedó relegado a un segundo plano el aceptar la verosimilitud, como si las historias se contaran solas. La novela moderna deja de lado la mimesis. El concepto de realidad es problemático; ya no intenta ser una imagen fiel de la moral de la época. El sistema plurisignificativo de signos crea la posibilidad de cultivar la apertura del ser: la ambivalencia, lo inacabado, lo contingente, a través de un sentido posible. Se corresponde con una sociedad enajenada, donde las gentes se convierten en extrañas para sí mismas y el mundo es un caos inaprehensible.

¿Puede existir la novela como una interrogación sobre el sentido del ser? *Los amores ridículos* no responden a la imagen de la prosa de ese momento: monólogo interior, corriente de la conciencia, desarrollo causal de la historia, análisis de la conciencia de cada sujeto aislado. Kundera pone el acento en: la imagen del personaje que se configura en el transcurso de la historia, los temas arcaicos sobre el amor, la traición, la broma, la venganza; mitos como el de Narciso, Don Juan, Hamlet; y conceptos filosóficos como la levedad y el peso, el olvido. Esto permite que la historia sea contada de diferentes maneras, con diferentes posibilidades de sentido, en contacto con la ambivalencia y la contingencia moderna.

“La novela ya no es la fiel reproducción de lo real; es la semiótica de los mundos posibles”.⁴ Ya no es la concepción unívoca del personaje y el sentido unívoco de la acción que corresponden a un orden inmutable y a una imagen estable del mundo.

⁴ Chvatik, Kvetoslav, *La trampa del mundo*, Tusquets, Barcelona, 1996, p. 15.

Para Kundera, cualquier historia puede ser contada de diversas maneras; es como una hipótesis ontológica: juegos de la imaginación, proyectos de experiencias, imágenes, espejos que, según los ángulos de refracción, reflejan su pensamiento. Sus novelas logran una notable unidad interna e innegable lógica en su evolución, a través de la unidad de motivos y temas. Su estructura casi siempre es polifónica.

La Broma, su primera novela (escrita a finales del 60 y editada en el momento de la derrota de Praga por los tanques rusos, en la famosa Primavera de Praga, 1968), ilumina con luz nueva los temas existenciales: la venganza, el olvido, la ligereza, la gravedad, la relación del hombre con la historia, la enajenación del hombre con su obrar, el sexo y el amor. Busca la verdad en toda su relatividad a través de la conciencia de sus personajes. Ecos de la lectura de Parménides, Descartes, Nietzsche, Husserl, Goethe, Kafka, Broch.

Los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no e realizan... Cada uno de ellos ha atravesado una frontera por cuyas proximidades no hice más que pasar. Es precisamente esa frontera (la frontera tras la cual termina mi yo) lo que me atrae. Más allá de ella es donde empieza el secreto por el que interroga la novela.⁵

Una búsqueda, un testimonio sobre el hombre y su mundo, y un misterio: una cantidad de respuestas posibles.

La función dominante en la obra de arte es la *función estética*. Esto contribuye a fomentar la capacidad imaginativa del hombre. Es un cruce entre racionalidad, emotividad, imaginación. A través de un mundo imaginario se nos presenta una época indeterminada, bajo una luz muy personal, en forma metafórica o metonímica. La función estética es esencialmente ambigua; por eso el mundo que nos presenta la novela es polisémico, con su peculiar fenomenología, y su sentido es una interrogación que se desarrolla dinámicamente, sin conclusiones precisas.

Kundera nos da pistas sobre la estructura formal de sus novelas. A menudo habla de su poética, de cómo están hechas, mas no de su sentido global. Su estructura significativa puede ser objeto de múltiples interpretaciones. Escribe Goethe. “La novela es una epopeya subjetiva en la que el autor se adjudica el derecho de entender el mundo a su manera”.⁶ El autor extrae materiales de su propia vida, pero crea algo que en nada se parece a su vida. “El novelista derriba la casa de su vida para, con las piedras, construir la casa de novela”.⁷

⁵ Kundera, Milan, *El arte de la novela*, op. cit., p. 82.

⁶ Goethe, Johan W., citado por Kundera, Milan, en: *El arte de la novela*, op. cit., p. 86.

UNIDAD TEMÁTICA DE *LOS AMORES RIDÍCULOS*

Esa unidad está dada por la conjunción de estos tres grandes temas: El juego del amor, los Donjuanes tardíos y la mistificación.

Son siete historias con distinta estructura narrativa; cada una está contada desde diferentes perspectivas. Se alternan historias con ritmo rápido y lento, según la temática se aligera o se vuelve más densa. El mismo Kundera ha dicho. “El libro de *Los amores ridículos* es el que más me gusta de todos mis libros porque en él se refleja la etapa más feliz de mi vida” (los años 60, días antes de la invasión rusa).⁸ En esta serie de cuentos desenmascara la ridiculez de los viejos modelos del donjuanismo en nuestra época. El donjuanismo pasa de la “aventura” a “coleccionismo”.

EL FALSO AUTO-STOP

Los protagonistas son dos jóvenes que viven el amor. Cada capítulo está enfocado desde uno de los jóvenes, y posee una forma diferente. Han salido de vacaciones y quieren aprovechar cada minuto de este tiempo. Se dan cambios repentinos en la personalidad de cada uno de ellos, cambios en los que aflora el inconsciente. “De vez en cuando la represión suelta sus amarras en busca de libertad”.⁹ Es un juego permanente entre la vida real y la vida de ficción.

La chica presenta dos facetas en su personalidad. Por un lado, es una chica seria, penosa, celosa, recatada, que pretende seguir con fidelidad su ideal de pureza; por otro lado, en algún momento pretende quitarse la máscara y convertirse en la chica atrevida, sensual, coqueta, excitante, capaz de atraer y retener al joven. El muchacho también tiene un papel contradictorio. Por un lado, es galante, delicado, seductor; por otro lado, a veces quiere lograr el dominio no realizado desde su etapa infantil y desea ser duro, sarcástico, aventurero.

Hay un juego entre coquetería y recelo. Ambos se mueven en la duplicidad. En algún momento en que se les acaba la gasolina del carro, ella sugiere hacer el papel de auto-stop. Él acepta y ella toma la actitud de una chica atrevida y coqueta que le pide a él mismo que la lleve en su carro. Él abandona toda galantería para hacerse pasar por un hombre brusco, indelicado, que era la imagen que él había anhelado desde

⁷ Kundera, El arte de la novela, op. cit., p. 91.

⁸ *Ibíd.*, p. 82.

⁹ Kundera, Milan, “El falso auto-stop”, en: El libro de los amores ridículos, Tusquets, Barcelona, 1968, p. 80.

niño para sí mismo. El juego toma características duras. Lo celos y la inseguridad que siempre han atormentado a la chica le permiten ser el tipo de mujer que cree que él siempre ha buscado. Asume una serie de cambios en sus gestos, en su actitud, para convertirse en una mujer lasciva. El muchacho piensa que lo que se ha revelado es el otro ser que habita en ella. El cuerpo de la chica se le hace más presente, como si lo viera por primera vez. Ella también siente “la impúdica satisfacción de su cuerpo”.¹⁰ Desvían la ruta que llevaban, y sienten el atractivo de la aventura. Ambos viven el mundo de la planificación, sin nada incierto; por eso, al apartarse del objetivo real de su viaje —los Montes Tatra—, se sienten liberados. Al llegar a un hospedaje, ella es quien insiste en el juego. La duda del joven se acentúa al ver que ella, con natural desparpajo, traspone los límites de lo que él creía que era “ella misma”. Y aquí entra toda la trampa del juego. “El jugador cae en sus redes, no puede huir”.¹¹ El joven reflexiona; ella está jugando a ser ella misma, o a descubrir otra parte de su ser. La joven va tomando conciencia de su cuerpo. Sus movimientos son lascivos, van adquiriendo una despreocupada responsabilidad. Toman un cuarto y en el camino ya él la aprieta sin ninguna vergüenza. La chica intenta soltarse pero el joven le grita: “Aguanta”. Él la trata como una prostituta. Entran en una habitación estrecha con dos camas. El muchacho quiere encontrar los rasgos de la chica, pero las imágenes se superponen; él siente la necesidad de humillarla. Ella, al sentirse desnuda, deja la máscara y quiere abandonar el juego. Se ve tímida y confusa. Mientras él asume la representación de lo que para él significaba una puta (cosa que sólo lo había leído), se convierte en un ser grosero lleno de odio y agresividad. La trampa del juego no puede abandonarse, tiene sus reglas. El joven piensa que él había fabricado otra chica, fiel y recatada; que la verdadera estaba allí, y la odiaba dolorosamente. Ella, al quitarse la ropa, dejó de jugar. Se quitó el disfraz.

Al atravesar la frontera prohibida, ella encuentra un placer que nunca había sentido. Ya se movía sin protestar y con plena participación: “Solo en algún rincón lejano de su conciencia se horrorizaba al comprobar que nunca había sentido tal placer”.¹²

Cuando todo termina, ella espera volverse a encontrar con él en la relación que siempre los ha unido, pero él la rechaza. Ambos sabían que el juego había terminado. Al cabo de un rato, la mano de ella buscó tímidamente la suya, pero él la retira. Desesperada, repite cien veces “Soy yo, soy yo, soy yo”. Él ya estaba distante; sólo la compasión podría ayudarle.

Se destaca de modo especial en el cuento la fragilidad de la identidad y la relatividad

¹⁰ *Ibíd.*, p. 82.

¹¹ *Ibíd.*, p. 81.

¹² *Ibíd.*, p. 82.

de sus límites.

NADIE SE VA A REÍR

El título mismo nos acerca al sentido tan absurdo de la historia que se nos va a contar, que si bien provoca muchos episodios cómicos, el desenlace no es como para provocar la risa. Las situaciones cómicas se dan por el sentido del humor del protagonista principal: un joven profesor de la facultad de historia de la pintura cuyo sentido del humor y la manera como describe a otro personaje, Zaturecky, nos muestra su estilo gozón: “Eché una mirada a su cara, y advertí que no sólo me miraban unas pequeñas e inocentes gafas anticuadas, sino una poderosa y profunda arruga transversal en la frente”.¹³ El personaje se nos va descubriendo en su vida de soltero en su buhardilla, donde recibe sus improvisadas visitas femeninas, o en el apartamento, donde vive con su mamá, lejos de Praga. Allí escribe y estudia. La noche en que se inicia el relato nuestro personaje está celebrando el haber recibido una gratificación, importante para él, al serle publicadas en una revista por entregas uno de sus artículos más controvertidos sobre crítica de arte. Aquella noche se encuentra junto a Klara, y cree que está brindando por sus éxitos, cuando en realidad él —nos lo adelanta—, “está celebrando el principio de sus fracasos”.¹⁴ Todo este tiempo ha escabullido dar un informe sobre el señor Zaturecky, quien le ha entregado un artículo que no vale la pena, en el que ha copiado varios párrafos de otros autores. Desafortunadamente no le da una negativa, sino que pospone su concepto, pues se siente incapaz de decirle no a ese hombre que consideraba indefenso. Esa noche, ya con sus tragos avanzados, empieza a burlarse del exceso de convencionalismo y del lenguaje ceremonioso de la carta de Zaturecky.

Las disculpas que el profesor busca para evitar su valoración del trabajo no valieron ante la tenacidad del hombrecillo. Empieza el acoso en el salón de clase. Cada vez toma características más obsesivas. Resuelve cambiar los días de clase con la complicidad de la secretaria para evitar el encuentro con el pobre viejo. Pero él se da los medios de conocer su dirección y se presenta en su bohardilla, donde imprevisamente está Klara; toca la puerta y ella, que está desnuda, se pone la gabardina de su amigo para abrirle, y es en ese momento que se da el encuentro. Todas las circunstancias se vuelven en su contra, por vivir en un estado totalitario. El viejo lo acusa de no ir al horario programado en clase y hace saber a todos los que viven en el edificio que hay allí un personaje que no está registrado, que es Klara, su amante. La reunión de los camaradas del comité de vecinos del edificio se convierte en una pesquisa policiaca, y él tiene que inventar

¹³ *Ibíd.*, p. 100.

¹⁴ Kundera, Milan, “Nadie se va a reír”, en: *El libro de los amores ridículos*, op. cit., p. 34.

un nombre. Cuando le preguntan quién era la persona que habían encontrado en su cuarto, él omite su nombre diciendo que es una aventura de una noche y que por lo tanto no recuerda. La pureza de vida exigida por los camaradas los faculta a meterse en su intimidad y despotricar sobre su prestigio como profesor. Cada vez su posición en la facultad corre peligro; lo único que le queda es Klara, su verdadero sentimiento. Ella le pide que escriba un informe favorable para quitarse de encima toda esta persecución, pero él se siente incapaz de hacerlo. Es la ética de su profesión. Klara, desolada y aburrida de estar comprometida en un lío que no le pertenece, termina yéndose.

Aquí se nos plantea la relatividad de la verdad. Para el personaje, lo único serio, en lo que no podía mentir, era lo concerniente a su profesión. Todo el tiempo se escabulló a base de mentiras, pero era incapaz de dar un informe mendaz. Lo único que él ha logrado comprender y descifrar es cuál era su verdad.

Hay en el cuento varias metáforas que aluden a la historia, relacionadas con el símil de cabalgar, metáforas distanciadas en el relato pero en la cual subyace una relación metonímica: “Yo mismo me había montado en aquel caballo, y ahora no podía permitir que me arrancase las riendas de las manos y me llevase a donde él quisiera. Estaba dispuesto a luchar contra él”.¹⁵

El caballo (de la historia) no rehuía el combate. “Cuando llegué a casa, me esperaba en el buzón una citación”.¹⁶ “Cabalgar en nuestra propia historia...”, “nuestras historias nos son adjudicadas desde fuera...”, “nos raptan, dirigidas desde otra parte por fuerzas extrañas”.¹⁷ “Hace un rato, antes de que cayera en la cuenta de que mi historia no pertenecía a la categoría de las historias trágicas si no más bien a las cómicas...”.¹⁸

En estas frases hay conceptos muy característicos de Kundera: la forma como critica irónicamente el sistema que pretende aplastar al hombre; la fuerza inicial del protagonista para defenderse y su convicción al final de lo que para él significa su verdad; la forma como evade tomar las cosas por su visión trágica, tratando de darle un vuelco hacia la hilaridad. “El sentido de la vida consiste en divertirse viviendo”.¹⁹, dice al principio, pero luego aclara que hay algo con lo que no está dispuesto a bromear: su trabajo como crítico de arte, un trabajo que ama y que se toma en serio.

LA DORADA MANZANA DEL ETERNO DESEO

Es un relato contado desde la perspectiva de uno de los protagonistas. Se trata de dos amigos cuarentones a quienes los une el deseo de seducción como un juego al cual

¹⁵ *Ibid.*, p. 35

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸ *Ibid.* P. 48.

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

le dan todo los convencionalismos de un desarrollo progresivo, por etapas.

El título del cuento nos remite a la alusión de la famosa manzana del paraíso, que significó el encuentro del deseo erótico. El término eterno, que se le antepone a la palabra deseo, nos está indicando, como lo diría Lacan, la perspectiva de la insatisfacción perenne que conlleva el deseo, pues cuando éste llega a realizarse, ya no existe en sí.²⁰ En este cuento se trata de penetrar en el juego del Don Juan actual. Los dos amigos, a quienes ya casi se les escapa la juventud, viven en una expectante ansiedad por el encuentro o por una aventura amorosa.

Martín está casado con una chica muy joven; está muy enamorado de ella, pero pretende continuar la embriaguez juvenil de la relación inesperada. Luego de lograr el contacto inicial, pretende alcanzar un final feliz, manejado por la sabiduría de quien domina la seducción. El otro —el narrador—, del que sólo se sabe su edad, su gusto por el arte, por las culturas antiguas, especialmente las etruscas, ve en Martín su maestro en el arte amatorio, y lo sigue embelesado, sacrificando otras facetas de su yo que lo impulsan a ser más serio, incluso a reflexionar. Pero a ambos les atrae la mistificación, ese fuego inquietante, su complicidad en el acoso a las chicas, sin comprometerse para nada, dispuestos gozar ese momento tan hábilmente preparado.

Fuera de mostrar ese mundo de hoy, basado en una satisfacción ligera y momentánea, “la vida es breve, cada minuto tenemos que aprovecharlo”²¹, Kundera penetra más allá, en el desconocimiento de los dos amigos sobre sí mismos y en el no buscar su propio querer; en la forma engañosa como entablan el contacto con las chicas, cuando en realidad lo único cierto es la atracción que mutuamente los acerca; y en ese huir ellos mismos de su propia realidad, engolosinados en mantener vivo el fuego del deseo, último resquicio de esa juventud que se les escapa. Es el Eterno Deseo, como la manzana inalcanzable.

QUE LO MUERTOS VIEJOS DEJEN SITIO A LOS MUERTOS JÓVENES

Es un relato en el que cada capítulo tiene una perspectiva diferente desde el punto de vista de dos personajes que se encuentra después de muchos años de ausencia. Ella acaba de llegar a una pequeña ciudad checa donde antes había vivido. Reconoce al pasar a un antiguo pretendiente mucho más joven que ella. Ella ha regresado a la pequeña ciudad por ser la fecha de aniversario del esposo, pero ha olvidado el lugar de su tumba. El hombre tiene 35 años; duró 7 casado y ahora, separado, se da cuenta de que empieza a envejecer. Al hacer un balance sobre su vida, percibe la “poca densidad de ella” y la realidad de la

²⁰ Cf. Lacan, Jacques, Escritos, Siglo XXI, México, 1982.

²¹ Kundera, Milan, “La dorada manzana del eterno deseo”, en: El libro de los amores ridículos, op. cit., p. 53.

pérdida cada vez más avanzada de su pelo, la opacidad de su profesión aburrida, sin futuro, sin dinero. Al encontrarse con la mujer, sólo percibe un gesto que permanece, su sonrisa, y siente cierta tristeza al darse cuenta de que es casi ya una mujer vieja. Al preguntarle qué planes tiene, se da cuenta de que ya ha terminado los trámites que la habían traído a la ciudad y sólo espera que llegue la noche para volver a Praga. Como los cafés locales están llenos de gente, él la invita a su apartamento a tomarse una taza de té o café. Así se inicia el encuentro que va a tener una escasa duración. El diálogo no es fácil. Un juego de imágenes se entrecruzan entre el pasado y el momento actual. Él comprueba que lo único que no se ha perdido de ella es el encanto de los gestos. Se inicia la seducción, cargada de recuerdos. Para él, ella fue en su momento un amor inalcanzable, el prototipo de la mujer bella y seductora. Ella se da cuenta de que en él vive su juventud, y ella quiere vivir en el recuerdo de él. Si antes se le escapó, ahora está aquí. Ella siente rechazo ante una escena de amor por el temor de parecer fea; cuida la imagen que él guarda de ella, “de leer en su cuerpo actual, su cuerpo de entonces”.²² Toma conciencia del deterioro de su cuerpo, y toda la carga de represión y humillación sale de nuevo. Para él, el lograr seducirla es un anhelo de afirmación, de lograr lo que fue imposible cuando era bella y joven. Al estar con ella, él piensa que podría descubrir que su vida descolorida era solo “polvo disfrazado”, algo sin valor, y vengarse así de su angustia. Pero en ella se despiertan ahora todas sus represiones y ve al hijo, que la mira con sarcasmo. Pero hay momentos en que ella piensa que lo único que importa es el presente, lo que ella disfrute ahora. Lo demás está fuera.

Se da un permanente juego de imágenes en el que se superponen el pasado y el presente, la imagen de sí mismo en cada uno de ellos: lo que quiere ser o aparentar. Paradójicamente sólo ahora que logra llegar hasta ella, en pleno deterioro, la luz ilumina lo que tanto deseó ver. El hombre piensa que este encuentro ha debido darse muchos años atrás para que la diferencia de edad no la hubiera maltratado tanto. La charla los lleva a proyectar su diferente visión sobre la fugacidad del tiempo y la ansiedad de morir. Piensa entonces ella en el poder del hijo para quitarle todo intento juvenil; en su celosa vigilancia del recuerdo del padre para apartarla de todo renacer. Esta es una forma de representar ella un papel que no siente, pero que compagina con la idea que el tipo tiene de ella: cierta delicada reticencia. Cuando la conoció, en la época de estudiante, él quería retener la imagen de ella en el momento de la exaltación amorosa, pero cuando lograron estar solos y llegar al encuentro erótico, sin timideces, ella no le permitió prender la luz para ver su rostro y percibir su emoción. Ella se da cuenta de que la imagen de su juventud sigue viviendo en este hombre, y que esa huella es lo que queda viva a través del tiempo. Sin embargo, se pregunta si ahora que están tan cerca

²² *Ibíd.*, p. 55.

la que pervive es la joven del primer encuentro o ella, la actual. Las dos imágenes se entrecruzan constantemente, la de la juventud y la de ahora, pero el deseo de ambos es volver a unirlos en una sola.

Cuando ella despierta de nuevo al llamado excitante de la caricia, la imagen del hijo desde un rincón de su mente vuelve a perturbarle. Ella reacciona violentamente, haciéndole ver al profesor que es tarde para hacer el amor. Ella no quiere que se destruya esa imagen que él había sublimado. Él tampoco quiere defraudar esa representación que guarda de su juventud. Pero inusitadamente surge en él el sádico deseo de saltar por encima de la inhibición que los rastros de la vejez le muestran; vivir todo lo que se le había escapado, igual que su cabello.

Hay una pregunta que se repite permanentemente en el relato: “¿Los monumentos que levantamos son verdaderos?”²³ El monumento del marido muerto, el celo del hijo que idealiza en ella las arrugas de la vejez, la imagen sublimada que el joven profesor tenía de ella como algo inaprehensible, la imagen de la juventud de ella que seguía viviendo en ese hombre. Todos estos cuestionamientos aparecen atravesados por el implacable deterioro el tiempo, donde lo único que permanece en esta devastación es el encanto de una sonrisa o el gesto elegante de unas manos. Por fuera de este alambicado cruce de confrontaciones se sostiene sólo el deseo, el gozo inmediato de un presente que se escapa. Ella comprende que lo que importa es vivir ese presente, que quizás sea éste el último hombre que la haga vivir, así se desmoronen todos los monumentos que en el tiempo ella haya creado.

Como gran ironía, ahora la luz permanece iluminando todo en su plenitud y se acentúa el tono juguetón e irreverente del relato para mostrar facetas desconocidas del ser. Lo demás está por fuera.

EDUARD Y DIOS

Kundera inicia su relato haciéndonos ver la ubicación que le va a dar a su relato, el espacio que se presta para contarlos (se hacen presentes los elementos de la ficción y los elementos necesarios para abordarlos). El personaje es Eduard, quien elige una carrera pedagógica por las circunstancias del mundo comunista que le toca vivir. Entonces su trabajo de profesor no es una vocación. Al plantearse una confrontación entre lo serio y lo casual, Eduard considera su trabajo como algo obligado, mientras su relación con Alicia, la chica de quien está enamorado, lo considera algo serio. El primer paso en el encuentro con Alicia es la pregunta sobre Dios, que en ese momento se constituye en la fuerza que separa las dos opciones ideológicas que están en juego. Han pasado 10

²³ Kundera, Milan, “Que los muertos viejos dejen sitio a los muertos jóvenes”, en: El libro de los amores ridículos, op. cit., p. 157.

años desde la revolución, y las fronteras se diluyen cada vez más; por eso es necesario encontrar un punto de afirmación. Este punto de afirmación lo constituye la fe.

Tanto Alicia como la profesora del colegio se abroquelan sobre su posición con respecto a Dios. Para Eduard, lograr que Alicia sea suya es buscar el camino de la fe. La impasibilidad de la joven, su exceso de mesura, lo enloquece, y para romper esa barrera el joven exagera sus demostraciones religiosas hasta el punto de que es visto en la calle por un consejero del colegio cuando se santiguaba ostentosamente. Este episodio lo lleva a ser juzgado por un comité ante la directora del colegio. Eduard se enmascara en una falsa posición de fe para aparentar ser sincero. En esa posición se mantiene para salvar su puesto.

La ironía del cuento muestra que cada vez que Eduard pretende ser sincero lo acusan de fingir. Es la situación paradójica de la verdad. Eduard logra persuadir a la directora del atractivo que ella representa para él y afirma así su estabilidad en el colegio. La actitud firme sobre su fe en Dios ante el comité, cuando todos pensaban que iba a ser aniquilado, crea un aire de leyenda alrededor de él. Es la burla de Kundera ante los falsos héroes. Eduard va a capitalizar esta situación para lograr que Alicia rompa su discreción y se le entregue.

La relación de Eduard con la directora es cada vez más exigente. Ahora se mueve en el campo erótico, con toda la resistencia que implica para él esa mujer fea, con bigote, que lo va asediando cada vez más. Se arma toda una representación, donde cada movimiento es una actuación que exige violentar su capacidad erótica. Sólo cuando logra arrodillarla y hacerla rezar se vence su resistencia y logra excitarse. Hay mucho de sadismo en esta respuesta inusitada de su cuerpo. La violencia de esta situación revela la ambigüedad del comportamiento del ser humano, la falta de honestidad en las relaciones y el abuso de poder. También se da con relación a Alicia, domesticada totalmente ante la creencia de la heroicidad de Eduard. Todos sus principios de castidad se van al suelo, su fidelidad a Dios se desmoronan ante la fascinación del heroísmo. Todo este cambio en ella desconcierta a Eduard, quien no se explica su contradictoria forma de asumir ahora su relación con él.

El escepticismo sobre la validez de la verdad flota en el ánimo del personaje, al considerar la dislocación de los valores en “el mundo loco en que vive”. Seres con posturas intercambiables, “sin esencia firme, gentes hechas de sombras como él mismo”.²⁴ Su ausencia de estabilidad en principios válidos lo hace anhelar a Dios. Lo hace anhelar la diferencia entre ser y parecer. Por esa carencia busca ansiosamente la presencia esquivada de Dios.

Los relatos de Kundera plantean una serie de preguntas sobre la condición humana, preguntas enraizadas en lo cómico, y que parecen desprovistas de todo contenido filo-

sófico. Sus apuntes, aparentemente triviales dentro de un contexto cómico y un tono ligero, parecen lejos de toda reflexión. Las alusiones políticas aparecen camufladas en el comportamiento de sus personajes.

La posibilidad del hombre actual de escoger se diluye ante las presiones, pero estas presiones no se toman trágicamente en el relato, sino bajo el aspecto de la farsa. El hombre en vano busca su dignidad frente a las circunstancias de su vida y su comportamiento ante tales circunstancias produce risa. Hay que acentuar la insistencia con que se describe en sus obras el amor y la aventura erótica con toda la complejidad de la ambivalencia del ser. En la intención burlona de Kundera al mostrar estas situaciones pareciera que no las tomara en serio. Todo lo maneja con intención cómica, sin llegar a la trascendencia, así toque puntos claves del ser. Todo se relaciona a través del juego de paradojas que más que la afirmación de un pensamiento son ejercicios y conjeturas de reflexión.

²⁴ Kundera, Milan, “Eduard y Dios”, en: *El libro de los amores ridículos*, op. cit., p. 221.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

SEGUNDA PARTE

LITERATURA LATINOAMERICANA

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

JORGE LUÍS BORGES

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

UNA LECTURA DE BORGES*

Hemos llegado al fin de un intento de acercamiento a la obra de Jorge Luis Borges. Hemos leído numerosos cuentos suyos y nos hemos aproximado a su poesía a través de algunos de sus poemas. Ha sido un encuentro con su pensamiento, un asombro frente a sus inquietudes metafísicas, un acercamiento a sus obsesiones. Quizá algunas de las preocupaciones borgeanas que marcaron más nuestro interés es su inquieta indagación sobre la identidad; ese presentir que en algún momento vamos a encontrar, igual que él, el espejo que nos responda quiénes somos y que nos refleje nuestro ser en este inaprensible universo. Nos hemos perdido con él en el abrumador laberinto de nuestra existencia, y hemos aprendido que con la duda y con la conjetura alcanzamos mayor estabilidad que con la certeza que nos inmoviliza y no nos permite pensar.

A través de esta lectura hemos tratado de acercarnos a muchas culturas, y aunque muy tangencialmente y con reparos, algo aprendimos de sus *Nibelungos* o de sus leyendas celtas o logramos un acercamiento a sus referencias bíblicas, del *Corán* o de la *Cábala*. Muchas veces desesperamos de su pasmosa erudición que nos hacía perdernos buscando enlaces con el objetivo clave del relato. Pero también nos enseñó a gozar con la palabra, con el milagro estético que, como él dice, lo encontramos en la música, en los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas en el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares que quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo. Esta inminencia de una revelación que no se produce sino en el hecho estético.

* Este texto fue preparado inicialmente como cierre de un curso sobre la obra de Borges, y ha permanecido inédito hasta hoy.

De la fugacidad del tiempo y el anhelo de perdurar a través de la palabra ha surgido su más bella poesía. Allí guarda la memoria de sus aguerridos antepasados que lucharon por la libertad, o el fatalismo de las actitudes gauchescas del puñal y la milonga que se confunden en el Sur de sus ancestros como una réplica a su vida sedentaria de bibliotecario, o el tiempo suspendido de las solitarias calles de Buenos Aires, deshaciéndose al amanecer esas calles infinitas, de caminatas extasiadas y eternas por la infinitud de sus barrios.

La lectura de Borges es una confrontación permanente, un gozo intelectual que nos acerca a cuestionamientos sobre el infinito o a evaluar el derroche de datos que atiborran la memoria y que impiden pensar, como en “Funes el memorioso”, que no podía romper el cerco de la inmediatez de todo lo sucedido, pues su falta de imaginación y su mente era incapaz de la abstracción o del juego de seleccionar cada uno de los detalles del día. Irónicamente Borges nos muestra que esto es lo contrario de lo que hace el escritor capaz de ver las cosas a través de equivalencias simbólicas.

Borges acude a lo fantástico para expresar la condición del hombre perdido en un mundo oscilante entre el sueño y la vigilia. El misterio de la vida lo lleva a indagar en cuentos como “Las ruinas circulares” o “La rosa de Paracelso” a través de la magia la indefensión del hombre sujeto a su destino. Los dos maestros añoran un discípulo perfecto y terminan prisioneros de su propio invento mágico. Así se mueve Borges, con un escepticismo esencial, hurgando en las ideas religiosas y filosóficas, buscando en ellas —como él mismo lo ha dicho— más sus posibilidades estéticas y sus sugerencias fabulosas que una confirmación de fe.

Su idealismo nos lleva a ver desaparecer la materia en sueños, reflejos o simulacros, pero su voz nos hace vivir su angustia por agarrarse a la tierra, por no desaparecer en “El otro”, por ser él en el tiempo que niega, por ser y no ser el personaje Borges, el fabricante de tantas ficciones y a quien él mismo le ha dado vida aludiendo directa o indirectamente a su propia autobiografía en una fluctuante ambigüedad y ambivalencia de la realidad que le ha hecho decir en boca de Shakespeare —uno de sus más admirados autores—: “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”; o en su irónico y burlón título “Nueva refutación del tiempo”, donde nos golpea con este párrafo que incluyo para finalizar esta lectura:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo,

desgraciadamente, soy Borges.¹

Espero que este encuentro con Borges sea una apertura para continuar leyéndolo.

¹ Borges, Jorge Luis, “Nueva refutación del tiempo”, en: *Prosa*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1975, p. 606.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

EL OTRO^{*}

Borges relata en este cuento una experiencia atroz que le ocasionó muchas noches de desvelo y que él trata de olvidar “para no perder la razón”. Posteriormente tuvo que escribirlo para que se convirtiera en algo ficticio, no tanto para los demás como para sí mismo.

Estamos de nuevo en el juego Realidad/Ficción con que Borges intenta penetrar el misterio de sí mismo a través del espejo. Los espejos reflejan una realidad que no está en ellos, sino afuera; por lo tanto, su condición es de apariencia, no de verdad. De niño, Borges tenía miedo a los espejos. Esta obsesión nos la comunica en estos versos:

Yo que sentí el horror de los espejos
No sólo ante el cristal impenetrable
Donde acaba y empieza, inhabitable,
Un imposible espacio de reflejos.¹

“El otro” se desarrolla entre datos precisos y fechas exactas (1969, el año en que ocurrió; 1972, el ahora, cuando lo escribe); un lugar (el río Charles en Boston); una hora (las 10 de la mañana); una presencia que es definitiva en el relato (la imagen de Heráclito, el Oscuro: “El hombre de ayer no es el de hoy”, “No nos bañamos en el mismo río”).

Para certificar su lucidez, Borges nos advierte que “había dormido bien la noche

^{*} Este texto surgió de algunas notas de clase, y ha permanecido inédito hasta hoy.

¹ Borges, Jorge Luis, “El espejo”, en: Antología poética, 1923-1977, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 78.

anterior y su estado de ánimo era óptimo, pues había logrado en su última clase interesar a sus alumnos”.² Borges tiene un poco más de 70 años.

Se trata del encuentro con el Otro, el Borges joven que estudia en Ginebra antes de los años 20 y que se encuentra también frente a un río, el Ródano. Los une, pues, la presencia del agua que corre, recordándoles las palabras de Heráclito. Están en un mismo banco, en dos tiempos y en dos sitios. Borges se inquieta al escuchar un silbido en el que reconoce su manera juvenil y desentonada de silbar; la melodía le recuerda una canción, un patio, un viejo cantante argentino... Pero su estupor es mayor cuando oye la voz del otro: ¡es su propia voz!

Al reconocerse los dos, Borges intenta afianzar lo que los une: los recuerdos de infancia, los objetos que con su presencia afirman el pasado compartido; el mate de plata del abuelo, los libros leídos en esa primea época, especialmente *Las mil y una noches*; también un bello atardecer.

Ambos escudan su estupor pensando que se trata de un sueño; cada uno hace referencias cercanas a sus experiencias próximas, aunque la memoria desdibuja en el viejo las lecturas amadas, mientras el joven hace gala de ardores ultraístas y conceptos de fraternidad universal que el viejo rebate con ironía. La duda caracteriza al joven, igual que su forma contundente de expresarse con frases agresivas y un poco retóricas. El Borges mayor vislumbra con honda filosofía que “el hombre de ayer no es el de hoy”, y no le cuesta aceptar que este encuentro es un sueño, como también ya ha aceptado su imposibilidad de abarcar el universo o su incapacidad e delinear las fronteras entre el sueño y la vigilia que el otro apenas intenta cuestionar.

En vano intenta Borges reproducir los acontecimientos que le esperan al joven: tender un puente entre el ayer y el hoy. El muchacho no lo escucha. Está centrado en su terror. Logra recuperarse para preguntarle. “¿Cómo se explica que usted haya olvidado este encuentro?”. Borges escabulle la pregunta al contestar con ambigüedad. “Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo”.³

Hay algo que despierta el interés del joven: hablar del lenguaje. Sus puntos de vista son diferentes. “Él cree en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas”, mientras el viejo escritor sólo cree en “las que corresponden a afinidades íntimas, aceptadas por la imaginación”.⁴

Sólo el gozo compartido de un poema de Víctor Hugo realiza el milagro de un verdadero encuentro. Los dos son uno, en el deleite poético; uno en el fervor de la palabra justa; uno en el goce del ritmo. Sin embargo, ahora aumenta la reticencia del joven al

² Borges, Jorge Luis, “El otro”, en: Prosa, op. cit., p. 737.

³ Ibid. p. 740.

⁴ Ibid., p. 741.

pensar que irremediablemente terminará como el otro: viejo y ciego. Ambos recurren a autenticar la fecha de su encuentro con el dinero de su época. Borges joven entrega un escudo de plata, y el otro Borges un billete: un dólar en el que el otro cree reconocer la fecha de ese momento, 1969, lo que lo deja horrorizado. El saber y conocer su destino socava su amada libertad; se siente atrapado, incapaz de liberarse de lo inevitable.

Borges trata finalmente de reflexionar sobre este encuentro y piensa que la clave está en que el episodio fue real, pero que cada uno estaba en otra dimensión; el joven permaneció durante la charla en el sueño y por eso pudo olvidarlo, mientras Borges el viejo permanece torturado por su memoria porque ha permanecido despierto. Vuelve así Borges a hacernos pensar que sueño y vigilia se diferencian sólo desde nuestro punto de vista. ¿La vida es entonces un sueño...?

En “El poema de los dones” Borges habla del sueño y el olvido para expresar su percepción de la realidad:

(...) Miro este querido
Mundo que se deforma y se apaga
En una pálida ceniza vaga
Que se parece al sueño y al olvido.⁵

Borges, el escritor, ha trabajado diversas posibilidades del doble. Es un tema que desde su lectura de Stevenson lo apasiona, y el enigma del espejo lo ha perturbado desde niño. La memoria, como el agua de los ríos Charles y Ródano, que les sirve de encuentro, hace el papel de espejo en esta historia, de la misma manera que el mito de Narciso refleja la ansiedad de saber quiénes somos. ¿Pudo encontrar el escritor en los dos Borges la diferencia que marca el tiempo y la misteriosa unidad de la búsqueda de la identidad? Ya había trabajado esta dualidad en el relato “Borges y yo”; esa máscara que existe entre el escritor que ha retomado en sus libros los intereses y gustos del otro, ese ser anónimo, el otro Borges que cruza las calles ajeno a toda publicidad y que ya ni se reconoce en sus escritos, aunque sabe que si llega a perdurar es porque sobrevive en el otro. Lo que le duele es que todo lo que significa para él lo transforma Borges, el escritor, en un juego un poco vano de metáforas o de complicada metafísica para glorificarse él mismo.

El tema del doble lo encontramos también en el poema “El espejo”:

Eres el otro yo el que habla el griego

⁵ Borges, Jorge Luis, “El poema de los dones”, en: Antología poética, 1923-1977, op. cit., p. 81.

Y acechas desde siempre en la tersura del agua
O del cristal sin saber qué somos
Y qué abarca nuestra suerte.⁶

Al confrontar en el relato juventud y vejez, al unir las dos edades en un mismo personaje, Borges nos hace reflexionar en el juego de opuestos: ilusión, escepticismo, memoria-olvido, sueño-realidad. A su vez, ahonda el tema de la decadencia y la vida que empieza, la mutabilidad y lo que permanece. Sin embargo, Borges, *El otro* no sólo maneja el tema del envejecimiento y el deseo narcisista de recrear su juventud, sino que confronta el enigma del espejo, el yo fragmentado, buscando inquirir de nuevo en su eterna ansiedad: la identidad del yo. Retoma ahora las imágenes del río, dándole otra connotación; al referirse al Arte, lo compara con el río:

Pasa y queda y es cristal de un mismo río
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es Otro, como el río interminable.⁷

Al tomar como referente al Arte, Borges elabora otro concepto de los símbolos tradicionales que él mismo ha usado sin cesar. Nos lo presenta ahora en otro giro; ya no es fielmente el mismo río nombrado por Heráclito, pues no se hace énfasis en su fugacidad; el acento está dado en su permanencia, en el río que nunca acaba de pasar. La identidad del yo (sintetizada en Heráclito) queda en suspenso, escindida en su alteridad; “Es él mismo y es otro”.⁸

⁶ Borges, “El espejo”, op. cit., p. 78.

⁷ Ibíd..

⁸ Borges, Jorge Luis, “El otro”, op. cit., p. 745.

LAS RUINAS CIRCULARES*

El profundo idealismo de Borges, expresado tantas veces en sus ensayos y poemas, adquiere en este cuento su máxima expresión. Nos hace ser testigos de la tenaz empresa de un hombre por crear, con la evasiva materia de los sueños, un ser de carne y hueso. No se trata de una fórmula mágica como la hemos percibido en las leyendas y ficciones populares. En este relato vamos a vivir paso a paso el proceso doloroso y arduo de la creación, con sus misteriosos e intrincados vaivenes. Fantástico, casi sobrenatural, es algo mágico, como todos los hechos del espíritu, porque se trata de traer al mundo lo que la mente ha plasmado.

Desde el epígrafe, una frase tomada de *Alicia en el país del espejo* (1872, de Lewis Carroll), cuya traducción es “Y si él se fue soñando contigo”¹, se nos introduce en un juego metafórico que impregna de fantasía el relato, desde su propia iniciación. Al valerse Borges de otra ficción para darle apoyo a su relato, nos envuelve aún más en el ámbito alucinante al que nos quiere llevar. Además, la temática alude a elementos comunes con el cuento que nos va a relatar e introduce al lector en el mundo mágico del sueño y de los espejos, despertando en él la inquietud por reconocer los hilos que los unen. El recurso por involucrar la obra de arte en otra obra de arte aparece en muchas obras literarias. Lo vemos en *El Quijote*, donde en la segunda parte hay muchos personajes de la novela que comentan sucesos de la primera parte; en *La Iliada*, Helena borda un manto que representa el combate entre los aqueos contra los troyanos, acontecimiento que se vive en ese momento en el poema.

* Conferencia pronunciada en el colegio Jefferson, de Cali, en septiembre de 2001. Ha permanecido inédita hasta hoy.

¹ Carroll, Lewis, *Alicia en el país del espejo*, World Publishing, Nueva York, 1963, p. 238.

Iniciemos la lectura. Trataremos de desglosar algunos elementos que inciden en la connotación del relato:

- | | |
|---|---|
| •Unánime noche: | Una sola noche
La noche de todos
La noche absoluta
La única noche que es todas |
| •Se empieza a trabajar a través de términos reiterativos la imprecisión | “nadie vio la canoa”
“nadie ignoraba que el hombre venía del sur”
“su patria era una de las infinitas aldeas que están agua arriba”
“donde el idioma zend no está contaminado de griego”
“donde es infrecuente la lepra” ² |

El espacio está sin precisar. A través de términos que expresan negación, se nos trata de ubicar donde estaba su patria.

“El infinito disminuye y agobia”. “Toda realidad se disuelve con la presencia del infinito”. Estas frases escritas por Borges acentúan la proyección de su pensamiento. Como no se precisa el lugar, todo adquiere un marco de irrealidad que se destaca en la reiteración de términos como “nadie”, “infinito”, “infrecuente”, y en la insensibilidad del protagonista, incapaz de percibir el dolor, lo que en una primera lectura pasamos por alto.

- | | |
|--|--|
| •El recinto circular
Las ruinas circulares
(el título) | Este término enfatiza la imagen circular que no sólo da cuenta del tiempo dando vueltas sobre sí mismo, sino que nos lleva a constatar más tarde la estructura circular del relato |
| •La imprecisión de las figuras | Un tigre o un caballo |
| •La forma cambiante | “Alguna vez tuvo el color del fuego”
(¿Cuándo?) ³ |

Este inicio del relato busca llevar al lector a un espacio impreciso donde sólo se confirman las huellas de un templo en ruinas. Señala también el abandono de un dios desconocido a quien nadie rinde culto. En este momento, el escritor ha logrado hacer

² Borges, Jorge Luis, “Las ruinas circulares”, en: Prosa, op. cit., p. 284.

³ Ibíd., p. 285.

penetrar al lector en un espacio sagrado y difuso.

En este ámbito de vaguedad y poesía se inicia entonces el desarrollo del relato. Al silencio y al espacio sagrado del templo abandonado se une la intención del sacerdote de redimir a un hombre de su vana condición de pura apariencia. El tono mesurado y el carácter fantasmal de la narración gradualmente nos va haciendo penetrar en el umbral de lo irreal con sus misteriosas connotaciones... ¿Cuáles podrían ser?

Así como el mago crea un hombre con el material difuso de los sueños, así el escritor de sus propias ansiedades crea su obra.

Del mismo modo que en la película *El naufrago*, el naufrago crea de un balón que bota el mar “otro ser imaginario” que le permita verbalizar su diálogo interior para liberarlo de su aislamiento, el mago pretende extraer de sus sueños un ser a quien darle vida para incorporarlo en el universo.

Borges sigue muy de cerca el proceso de la creación, incitando a seguir el tenso proceso del escritor para dar vida a sus sueños. Es como si pretendiera recobrar el verso de Shakespeare. “Somos la materia de que están hechos los sueños”, y a su vez la transforma, dándole a los sueños toda la fuerza como creadores de vida, de ser ellos “la materia de que estamos hechos”.⁴

Este proceso creativo no podría realizarse sin que entraran en juego las grandes obsesiones de Borges. El espacio en que sueña el mago es el centro de un anfiteatro circular donde miles de alumnos llenaban las gradas. “Las caras de los últimos tendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar”.⁵ Tenemos aquí las imágenes del círculo y del infinito, tan afines a Borges. Evoca luego las cosmogonías gnósticas. Sueña con la estatua del dios que era a la vez un tigre, un toro, una rosa. Un dios múltiple, cuyo nombre era el fuego. Tenemos la figura del tigre que desde niño desveló a Borges. Su ferocidad y elementalidad siempre lo atrajeron como expresión vital, ajena a la vida intelectual de Borges. El toro, figura mítica, la trabajará en “El Asterión”. La rosa, ser efímero y perdurable, tan cercana a la sensibilidad del escritor, lo inquieta aún en la producción de su última obra: el cuento “La rosa de Paracelso”.

El trabajo del soñador consiste ahora en escoger entre sus caóticos sueños el material para realizar su anhelo. Necesita encontrar un alma que participe en el milagro del universo, que no se entregue con pasividad a su doctrina sino que sea capaz de cuestionarla. El soñador piensa que sólo una larga preparación le puede hacer superar los fracasos iniciales. Explora la selva hasta extenuarse, busca las aguas cristalinas del río para purificarse, se sitúa bajo el disco protector de la luna, pero en vano; ya sus sueños se han dispersado. Sólo el insomnio, con su terrible carga de lucidez, lo acompaña.

⁴ Ibid., p. 286.

⁵ Ibid., p. 287.

Cuando ya su impotencia lo acobarda, acude humildemente al dios: “Pronunció las sílabas de su nombre poderoso y durmió”.⁶ Fue entonces cuando soñó con un corazón que latía. En este momento del relato se nos muestra la calidez poética del escritor. Precisamente es en este momento cuando surge la vida. Borges concentra significativamente en el corazón toda su visión: “Lo sueña latir, siente su latir caluroso y secreto del grandor de un puño cerrado. Lo sueña con minucioso amor durante catorce lúcidas noches”.⁷ El respeto ante la vida que surge es casi sagrado: “No lo tocaba, se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada; lo percibía, lo vivía desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena tocó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón desde afuera y adentro”.⁸ Sueña luego, órgano por órgano, el esqueleto, los párpados, cada hebra de su pelo, en una minuciosa tarea, pero no logra llegar más allá que el Adán rudo y tosco de las cosmogonías gnósticas, quien no logra incorporarse, ni ponerse en pie.

Fuera de esta visión amorosa de la creación, anotamos la forma como Borges maneja expresiones opuestas después del caudal de términos vagos que ha usado, como “vasto colegio ilusorio”, “amorosa alucinación”. Sueña ahora el hijo, detalle por detalle, para darle fuerza a su existencia real. Une así elementos que parecían inconciliables: ambiente difuso y nitidez.

Se ha obrado el milagro al lograr darle vida. Sólo el dios y el soñador conocen el secreto, que es un fantasma soñado. El mago ejecuta las órdenes del dios, realiza los ritos y durante dos años se empeña en ayudarlo a descubrir el universo. Para acostumarlo a la realidad, lo hizo escalar una cumbre lejana e izar allí una bandera. Cuando comprendió que su hijo ya estaba listo, lo envía a otro templo, siguiendo las órdenes del dios, y para que no supiera que no era un hombre como los demás lo hizo olvidar.

En este momento, cuando ya hemos perdido el límite entre la realidad y el sueño, vamos a vernos sacudidos por un acontecimiento inusitado. Unos remeros le hablan al sacerdote de un hombre mágico que no le afecta el fuego. Lleno de temor, conjeturó amargado que algún día su hijo se preguntaría el porqué de este privilegio de ser inmune al fuego, y entonces descubriría que él era sólo la proyección del sueño de otro hombre. Un incendio, precedido de señales premonitorias y trabajado por Borges con deliberada expectación: “Un alba sin pájaros”, el color rosado del cielo, el humo, la fuga desesperada de las fieras, nos va a llevar al encuentro con el tema básico del relato: el tema de la identidad, uno de los más fascinantes temas de Borges. El mago,

⁶ Borges, Jorge Luis, “La rosa de Paracelso”, en: *La memoria de Shakespeare*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 52.

⁷ *Ibíd.*, p. 54.

⁸ *Ibíd.*, p. 54.

al verse acorralado por el fuego, pensó que ya estaba viejo y que ya era justo morir. Pero al caminar por las llamas descubre que él también es inmune al fuego, que no es un hombre, que es el sueño de otro.

Al insertar Borges el epígrafe de Carroll, ya se nos sugiere la relación de la existencia con el sueño. En “Las ruinas circulares” vemos cómo el mago es sólo un simulacro, una proyección del sueño de otro. La inconsistencia de su identidad nos apabulla y nos hace inquirir sobre nuestra propia identidad. Atónitos, vemos desaparecer la realidad en reflejos, sueños, apariencias, y nos preguntamos si es cierta la imagen que proyectamos de nosotros; aún más: si lo que creemos más concreto no es más que una ilusión.

No quiero terminar sin anotar el juego de espejos que aquí se nos muestra: tenemos dos templos, ambos circulares. El muchacho soñado de rasgos afilados repite los del soñador. El acto de adoración al dios lo ejecutan al mismo tiempo, siguiendo el mismo rito como dos espejos situados frente a frente. El inicio se repite después de muchos años, produciendo la misma sensación circular del relato. El mago que planea soñar un hombre termina descubriendo que él mismo es el sueño de otro. El cuento en sí mismo podemos entenderlo como un espejo que nos muestra que vivimos en un mundo de apariencia.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

JUAN RULFO

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

PEDRO PÁRAMO, LAS VOCES DE UN PUEBLO*

Pasaron siglos antes de que alguien se atreviera a romper el silencio para dar salida a la voz de los dioses. Tenían terror de darles voz. Inventaron entonces el Oráculo, como un intermediario. Así se manifestó la voz divina a través del murmullo del agua, de los ruidos del viento, del sonido del castaño sagrado agitado por el aire, siempre a través de la naturaleza.

El mito, “decir prestigioso de los pueblos”, hundido en las raíces de la cultura, va transformándose casi imperceptiblemente con el correr de los tiempos, sensible siempre a la imaginación poética de cada instante, sin llegar a perder su carácter sagrado.

Si en algún momento el mito recogió, al igual que el decir popular, la voz de los dioses o las hazañas de los héroes, cada vez se va afirmando en la expresión de la memoria colectiva. Todo un lenguaje vivo, cuyas raíces se nutren en el pasado ancestral y en la expresión verbal del pueblo. Se llegó así, en la tensión de la historia, a identificar el mito con la palabra, en la medida en que su fuente es el sentir popular.

Rulfo también identifica mito y palabra popular. Él quiere alcanzar no la voz de los dioses, no las grandes gestas, sino la voz de su pueblo. Par ello tiene que penetrar y atravesar la tierra de los muertos, el universo mítico de Comala.

El personaje Pedro Páramo se va construyendo en la novela, a la manera del mito, a través de un proceso verbal colectivo, en las voces y murmullos de Comala. A su vez la tradición oral de las creencias populares, con sus elementos mágicos del México rural, forman el tejido vivo de la novela.

* Conferencia pronunciada en la Pontificia Universidad Javeriana de Cali (marzo de 1995) y en la Cámara de Comercio de Cali (agosto de 1995). El texto fue publicado luego en la Revista Poligramas No. 13, Universidad del Valle, octubre de 1995, pp. 75-94.

LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

Rulfo, tan taciturno y parco en palabras, con su reticencia a hablar sobre sí mismo, hace una confesión reveladora a Elena Poniatowska en una plática sobre los escritores que perduran en el tiempo:

Lo que pasa es que entre el coro de estas voces universales y gloriosas, yo volví a oír la voz profunda y oscura. Tal vez la de un hombre viejo que está a la orilla del fuego volteando la tortilla. “¿Te acuerdas de cuando mataron a la perra?”, y aunque usted no lo crea, esa voz predomina en el coro, y es la del verdadero solista en que creo, porque me habla desde lo más hondo de mi ser.¹

Esa “voz profunda y oscura” que permanece viva en la canción popular y que renace cada día en los viejos oficios es la que Rulfo escucha. Así la oímos en sus relatos, en el laconismo de sus personajes con el tono pausado y receloso del campesino mexicano.

El proyecto de esta charla es intentar seguir estas voces que Rulfo recoge en su relato, buscando penetrar en las raíces que conforman la identidad mexicana. Esa búsqueda se expresa simbólicamente en la novela en el viaje que Juan Preciado hace a Comala en busca de su padre, Pedro Páramo. Visión esencialmente mítica de la realidad mexicana. La magia de la novela consiste en transformar la búsqueda del origen —mito de todos los tiempos— en el seguimiento de la huella de lo mexicano, logrando penetrar en la angustia universal del hombre.

LA ORFANDAD

El relato se inicia con alguien que cuenta. Es una voz en primera persona:

Vine a Coma porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.²

No sabemos quién habla; sólo en la mitad de la novela nos dirá su nombre, Juan Preciado, cuando hayamos realizado junto con él el viaje iniciático por el desolado mundo de Comala. En cambio, conocemos desde el principio el motivo del viaje: la búsqueda del padre. Nos damos cuenta también, desde esta primera frase, de la incierta relación que los une. Juan Preciado sólo sabe de oídas que allí, en Comala, vive su padre; además, la forma despectiva de nombrarlo, “un tal Pedro Páramo”, casi nos

¹ Rulfo, Juan, “Entrevista con Helena Poniatowska”, en: Revista Iberoamericana No. 68, México, 1978, p. 86.

² Rulfo, Juan, Pedro Páramo, p. 6.

adelante lo que más tarde sabremos a través de la voz de la madre:

El olvido en que nos tuvo mi hijo, cóbraselo caro.³

En tan pocas palabras se insinúa ya el gran conflicto del hombre mexicano: su orfandad, la angustiosa búsqueda por afirmar su identidad. Todo el proceso de su historia está signado por el desamparo, por la pérdida de la figura paterna. Lo detectamos desde el comienzo de la historia mexicana, en lo que ellos consideran la traición de sus dioses. Ningún pueblo se ha sentido tan solo como se sintió la nación azteca ante los avisos, signos y profecías que anunciaban su caída. La llegada de los españoles fue interpretada por Moctezuma como el fin de una era cósmica y el principio de otra. En su concepción cíclica del tiempo —una fuerza que se gasta y consume y luego renace—, el pueblo azteca creyó que empezaba otro ciclo y, con él, otros dioses. Por ello Cuauhtémoc lucha como suicida, sin querer aceptar su derrota. Muere solo, abandonado de los dioses, en la orfandad.

Este conflicto se ahonda en el correr de los tiempos, como tan lúcidamente nos lo dice Octavio Paz:

La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, “pocho”, cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día —¿en la Conquista o en la Independencia?— fue desprendido. Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del todo y una ardiente búsqueda; una fuga y un regreso, tentativa de restablecer los lazos que nos unían a la creación.⁴

ESTRUCTURA

La compleja estructura de la novela nos introduce desde el principio en un laberinto de difícil acceso. Cuando se inicia el relato, Comala es ya un pueblo muerto, poblado sólo de rumores, ecos, rezos, canciones lejanas. Se oyen voces femeninas en falsete:

Mi novia me dio un pañuelo con orilla de llorar.⁵

Se siente el rumor de ánimas en pena que vagan por el pueblo abandonado. El

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 13ª edición, 1984, p. 17.

⁵ Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 64.

tiempo se ha detenido. Es el tiempo de la muerte. En la novela, en un total ajuste con esta perspectiva intemporal, todas las convenciones narrativas se rompen; los planos narrativos se dislocan.

En un mundo de fantasmas, el orden cronológico no tiene sentido; sólo fragmentos de tiempo anudados en el no-tiempo de la muerte. Los personajes se introducen intempestivamente en el relato, sin aparente conexión. Se van estructurando en la mente del lector a medida que avanza su lectura con la oscilación de un viaje onírico. Los episodios, extraídos de diferentes hilos de la trama, se alteran sin ligazón justificada. Tampoco hay capítulos; sólo fragmentos. La narración se ofrece como un puro “acto de habla”: continuos cortes, saltos hacia atrás y hacia delante, imprevistas retrospecciones. El narrador omnisciente apenas funciona como una voz que se disuelve para ser absorbido en la inmediatez del monólogo interior. La pluralidad de perspectivas nos da múltiples visiones (por ejemplo la muerte de Miguel Páramo, hijo de Pedro, es mostrada desde varios ángulos narrativos). Las voces, los ecos, los rezos, los murmullos, evocan momentos de la vida del pueblo, desde puntos distantes pero registrados simultáneamente.

La novela se ajusta a la estructura mítica de la búsqueda. El lector participa en ella. Tiene que hacer enlaces, identificar voces, asociar recuerdos, sueños, sucesos. Muchas veces una palabra repetida sirve de pauta en esos diálogos truncos que se reanudan mucho después.

Siguiendo estas huellas fantasmales, atravesaremos con Juan Preciado “este pueblo sin ruido”, este espacio de la muerte, no para quedarnos allí sino para regresar a través del sonido en la vibración de las voces y del silencio:

Ahora estaba aquí en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.⁶ Y de la paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las escarapeladuras. Yo los oía, eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oído.⁷

La novela eleva a niveles míticos el poder de la palabra. Es su presencia la que sobrevive. Las palabras, las voces, invaden el pueblo y, paradójicamente, sostienen vivo este pueblo de muertos.

SINTESIS TEMÁTICA

Como acabamos, la novela comienza con el relato de un personaje sin nombre

⁷ Ibid., p. 50.

que cuenta su llegada a Comala, el motivo de su viaje, y su encuentro con Abundio, el arriero, que resulta hijo también de Pedro Páramo. Su narración es interrumpida por el monólogo interior de Pedro Páramo en su niñez, por la voz de la madre y por el pasado de varios personajes. De estas voces se nutre el personaje Pedro Páramo y su implacable poder.

En la segunda parte, cuando ya sabemos que Juan Preciado también está muerto, su diálogo con Dorotea propicia otros diálogos desde la tumba. Como en un interludio, en intervalos irregulares, detectamos sus voces intercaladas en la narración (pp. 49-55-65-69-79-82-94). Así conocemos a Susana San Juan, su muerte, su delirante amor por Florencio; la extraña relación con su padre; la muerte de Miguel Páramo, relatada varias veces desde distintos personajes; pero sobre todo surge el cacique en toda su crueldad.

Dominan la narración directa, largos monólogos o diálogos de ritmo entrecortado. Sobre este tejido de voces cruzan momentos de la vida mexicana en la historia de Comala. Pasan ráfagas de la revolución: Villa, Obregón, Carranza, la revolución Cristera; gritos que se intentan alcanzar, nombres que se pierden en la nada.

Antes que recuperar la anécdota, antes que descifrar la historia que se cuenta, la clave de la novela está en la red de relaciones poéticas. La imagen en Rulfo es tan importante como la palabra para crear ese clima poético de contenido lirismo y profunda sensualidad onírica. Lenguaje de ritmo cadencioso, lúdico. Significantes repetidos que acentúan el ritmo sugerente de las imágenes.

LA INCOMUNICACIÓN

La búsqueda del padre, que paralelamente implica en la dimensión histórica la búsqueda de la identidad mexicana, está cercada desde el principio por la incomunicación. Juan Preciado parece hablar solo, sin interlocutor. En su recorrido por Comala se cruzan con él seres evanescentes, “voces hechas de hebras humanas”⁸ que desaparecen en silencio. Abundio le enseña el camino, Eduviges, Damiana y Dorotea le guían por su pasado, en la negación del padre. Su monólogo sólo se convertirá en diálogo cuando se revele en la novela que también él, Juan Preciado, está muerto y que todo lo que ha relatado lo ha contado a su compañera de tumba, Dorotea, La Curraca. Sólo en la muerte se rompe su soledad y tienen eco sus nombres. Es entonces cuando Juan Preciado, vencido por los murmullos, deja de hablar en primera persona, deja de ser el único relator y asume la narración una tercera persona colectiva. Es la voz de todos la que cuenta. La novela, en su gestación mítica, cambia de perspectiva.

Si en la primera parte se dio la visión de un Comala fantasmal desde un Juan apa-

⁸ *Ibid.*, p. 53.

rentemente vivo, en la segunda parte —desde la tumba en un diálogo de muertos, que permanece latente hasta el final de la novela—, tenemos la visión de Comala en pleno vigor, sujeta al dominio de Pedro Páramo. Es un proceso invertido, una imagen especular. En la primera parte, una visión de la vida a la muerte; en la segunda, de la muerte a la vida. La muerte de Juan Preciado es una línea divisoria entre estas dos perspectivas.

BÚSQUEDA DEL ESPACIO IDÍLICO: LA INFANCIA - LO SAGRADO

Juan Preciado llega a Comala con la expectativa del encuentro con su padre, pero también subyace en él la ilusión de volver al lugar idílico donde nació, tantas veces evocado por la madre. Así lo dice al iniciar el relato, y al final, en una frase circular que repite su punto de partida:

Vine a buscar a Pedro Páramo; según parece, fue mi padre. Me trajo la ilusión.⁹

Esta ilusión, alimentada por la madre desde la infancia, proyecta a Comala en un espacio sagrado: el espacio sagrado del origen, penetrado por la memoria de la madre. De allí el contrapunto entre el soñado mundo interior y este pueblo muerto, habitado sólo por rumores y ecos.

En la visión de Comala, sus voces se confunden en un monólogo atravesado por la nostalgia (en el texto se detecta el cambio de voces con el cambio gráfico de la letra en bastardilla en la voz de la madre, y por el uso del presente):

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió suspirando por Comala, por el retorno, pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas porque me dio sus ojos para ver “*Hay allí pasando el puerto de los calimotes la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarillada por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala blanqueando la tierra, iluminándola toda la noche*” “y su voz era secreta, casi apagada, como si hablar consigo misma... mi madre.”¹⁰

Entre las desgastadas voces del pueblo surge vibrante, casi luminosa, la voz de Dolores, la madre, evocando amorosamente su tierra:

Llanuras verdes, ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las

⁹ Íbid., p. 7.

espigas, el rizar de la tarde, el olor de la alfaifa y el pan. Un pueblo que huele a miel derramada.¹¹

Comala viva y sensitiva en el presente del recuerdo. La presencia constante de esta voz incita a Juan Preciado a cumplir la promesa que le hizo antes de morir:

Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aún después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.¹²

Los datos que Juan Preciado recoge de estos seres fantasmales precisan la crueldad de Pedro Páramo con su madre:

Abundio: “El caso es que nuestras madres nos parieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo”.¹³

Eduviges: “Ella siempre odió a Pedro Páramo”¹⁴

Damiana Cisneros, la que lo cuidó de niño, caporal de la Media Luna, cubre con su silencio su fidelidad al gamonal y al inquirir por ella no le cuenta nada y lo deja sólo en las calles vacías donde queda sonando el grito desesperado que lo llama. (p. 38):

Doña Dolores ha quedado dueña de todo, U. Sabe: El rancho del En Medio. Es a ella a que tenemos que pagar.¹⁵

Y al concertar el matrimonio, dice Fulgor. “Vaya muchacho listo ese Pedro”, y va repitiendo su recomendación:

“Que no se olvide decirle al juez que los bienes son mancomunados.”¹⁶

Dolores Preciado es la imagen de “la sufrida madre mexicana”. Rulfo maneja con maestría este sentimentalismo característico del pueblo mexicano, que linda tantas veces con la exageración, sin permitirse caer en la sensiblería. Dolores Preciado representa en

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

la novela la imagen típica, mexicana, de la Chingada, voz de procedencia azteca. En su pluralidad de significados, el término Chingada lleva implícito la idea de agresión, de penetrar por la fuerza. La Chingada es la madre violada. La relación de Pedro Páramo con Dolores fue una violación simbólica. El gamonal se casó con ella para poseer su tierra y luego despojarla. Esta imagen de la madre humillada, que tanto afecta a los mexicanos, contrasta a su vez con la afirmación del mexicano en la violenta exaltación del macho, el padre. Conflicto aún no resuelto en la cultura mexicana.

Entre los seres fantasmales que se cruzan con Juan Preciado en su descenso hasta el pueblo, podemos detectar a Eduviges y Damiana. Ambas representan el vínculo materno. Eduviges, porque reemplazó a la madre en la primera noche de bodas. “Pudiste ser mi hijo”, le dice Damiana, que lo cuidó de niño. Se une a este coro de voces maternas la de Dorotea. Su ansiedad por el hijo que nunca tuvo sólo se ve colmada en la muerte, compartiendo con Juan Preciado el pequeño espacio de su tumba, abrazada a él, asentándolo en su regazo.

Juan Preciado ha escuchado todas estas voces, pero no detecta el contacto de ellas. Se pierden, se ahogan sin ruido:

Las palabras que había oído hasta entonces no tenían ningún sonido, no sonaban: se sentían pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.¹⁷

Sólo cuando logra dormir y en el sueño toca el suelo (“se rebulle contra el suelo”) empieza entonces a alcanzarlas.

Y es en el contacto con el cuerpo desnudo de la mujer incestuosa —símbolo de la búsqueda de sí mismo en la sangre—, “en el contacto con el cuerpo de aquella mujer, hecho de tierra, envuelto en costras de tierra¹⁸” cuando Juan Preciado puede oír estas voces.

Ahora Juan, pegado a su tierra, sumergido en el lodo de su tierra —cuyo contacto lo ahoga—, podrá oír más cerca no sólo la voz de la madre sino todas las voces de la infancia:

Allí me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cerca la voz de mis recuerdos, que la de mi muerte si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz.¹⁹

Aquí termina esta búsqueda: en el lugar de origen, de donde fue arrancado. Como

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

en el pasado mítico entre los aztecas, los muertos regresan a Mictlán, lugar de donde habían emigrado, logrando así romper la soledad. Juan Preciado cesa de hablar solo.

Se inicia el diálogo con Dorotea. Entran ahora en juego muchas otras voces. Es Comala vivo, en las voces del pueblo.

LA BÚSQUEDA DE PEDRO PÁRAMO

Casi paralelo a este relato de Juan Preciado, en un nivel narrativo diferente, se cuenta otra historia: la niñez de Pedro Páramo. Son dos odiseas diferentes. Sus protagonistas, entrelazados permanentemente, no se encuentran en el relato. La primera odisea, la de Juan, está constituida en orden cronológico, de la vida a la muerte, mientras que la segunda se nos da fracturada en episodios que recuperamos después de su muerte. Los une a los dos las secretas raíces que sostienen a su pueblo: la insistente búsqueda de la identidad.

La niñez de Pedro Páramo se nos da a través de imágenes. Son imágenes fugaces, intercaladas por la lluvia, una lluvia insistente, rumorosa:

“En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre cántaro. Uno oye. Oye rumores, pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre el suelo mojado”.²⁰

La lluvia es aquí, en la vibración de sonidos, en su presencia vital, un lenguaje cifrado de símbolos.

La mayoría de estos fragmentos, narrados por un narrador omnisciente en tercera persona singular, intempestivamente se convierten en monólogos. Es la voz de Pedro Páramo soñando con Susana San Juan.

Resulta significativo que la presentación inicial del personaje Pedro Páramo se sitúe en la etapa de transición niñez-adolescencia, cuando el muchacho que abandona su niñez se asombra en el reconocimiento de sí mismo, y no se cansa de mirarse, de preguntarse, buscándose.

Agarrado del hilo de la eterna evocación, Pedro Páramo inicia la búsqueda de su identidad. Transcribimos la hermosa metáfora de las cometas:

“El aire nos hace reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba el pájaro de papel caía

¹⁹ *Ibíd.*, p. 72.

²⁰ *Ibíd.*, p. 23.

en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra”.²¹

Pedro Páramo, al igual que Juan Preciado, también queda huérfano de niño. El impacto del asesinato de su padre está captado en imágenes. La lluvia hila ese instante de la muerte en fragmentos separados que nos llegan a través de los sollozos de la madre, en la proyección de su propio dolor:

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta con una vela en la mano. Su sombra, descorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada. —Me siento triste —dijo.

Entonces ella se dio vuelta y abrió sus sollozos que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia.²²

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta oscurecida todavía por la noche, sollozando.

—¿Por qué lloras, mamá? —preguntó, pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre. —Tu padre ha muerto —le dijo. Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí aquella mujer de pie en el umbral, su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. —Han matado a tu padre.²³

La muerte de su padre arrastró otras muertes y otro y otro más.²⁴

Su asaltada identidad, quebrada en plena adolescencia, pretende afirmarse en su insaciable carrera de poder. Es la repetición de un hecho en la larga historia de la violencia mexicana. Rulfo vivió esa misma experiencia. Aunque nunca utiliza la autobiografía directa en su obra literaria, en algunas entrevistas (Luis Hars, Helen Ferro) ha revelado también que él es hijo de esos pueblos arrasados por la muerte, solos por la horrible venganza.

Los Rulfo pierden todos sus bienes en la revolución de 1910. Se desintegra la familia. Sus padres mueren también en la revolución de los Cristeros. Oigamos su propio testimonio:

Una familia que se disolvió muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi madre, fueron asesinados.²⁵

²¹ *Íbid.*, p. 14.

²² *Íbid.*, p. 16.

²³ *Íbid.*, p. 23.

²⁴ *Íbid.*, p. 56.

Y fue en un orfanato llevado por su abuela, único miembro sobreviviente de la familia, donde Rulfo empezó a luchar por encontrar su identidad, escondido bajo el nombre de Juan Pérez. Un peregrinaje doloroso, como el de sus personajes. Igual que Juan Preciado —otro Juan—, sólo recobra su nombre cuando penetra en el barro de su pueblo para dar salida a todas las voces de su pueblo:

“Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta”.²⁶

LA FIGURA DE PEDRO PÁRAMO

Pedro Páramo se genera verbalmente dentro de un proceso colectivo. Es a través de su propia voz y de las voces de Comala como se construye este cacique del terror. Va surgiendo de la memoria colectiva, en un mundo fantasmagórico, desde la penumbra, para luego destacarse nítidamente, inscrito ya en la realidad mexicana. Su valor colectivo no es representar a su pueblo; su presencia tiene un significado vital: ser vivido por todos, como el mito.

Es la única presencia vital de la novela. Aplasta todos los demás personajes, que son sólo ecos de su presencia, fantasmas que viven de un rencor que no pueden expresar, en obstinada contención.

Para definir a Pedro Páramo, Abundio proyecta su propio conflicto y el de todo Comala. Dirá:

Es un rencor vivo.²⁷

En las voces que hemos recogido (Eduviges, Damiana, Dorotea, Abundo) indirectamente se ha ido revelando su carácter, que domina todo el panorama de Comala. Su presencia nos llega en la tensión de voces diferentes, desde retazos de diálogos. Evocación múltiple que termina atrapándolo. El Padre Rentería resuelve por fin su problema de conciencia, aceptando como la voluntad de Dios lo que escucha en el confesionario.

Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo”. “Me acuso padre que tuve un hijo con Pedro Páramo”. “Me acuso padre de que le presté mi hija a Pedro Páramo”. Un aullido se cuela en el silencio —¿Quién será?— pregunta

²⁵ Rulfo, Juan, “Entrevista con Helena Poniatowska”, op. cit., p. 88.

²⁶ Rulfo, Juan, “Diles que no me maten”, en *El llano en llamas y otros relatos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 89.

²⁷ Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, op. cit., 59.

Juan Preciado.

“Ve tú a saber —contesta Dorotea. Alguno de tantos. Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre...”²⁸

Otras voces: Bartolomé San Juan, padre de Susana:

Es, según yo sé, la pura maldad.²⁹

De terror en terror, Pedro Páramo llega a ser el cacique de la comarca. Se apodera de tierras, falsifica escrituras, mueve linderos. La Media Luna, propiedad que era de su padre, don Lucas, prosperó hasta llegara a ser una extensión inabarcable con la mirada. Recojamos algunos diálogos:

Cuando Fulgor Sedano le plantea el problema de las tierras de Aldarete, dice Fulgor:

—Él hizo bien las mediciones. A mí me consta.

—Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado.

—¿Y las leyes?

—Cuáles leyes, Fulgor. La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros.³⁰

Otro diálogo, entre campesinos, más allá de la media noche:

Te digo que a nadie se la he vendido.

—Pues son de Pedro Páramo. Él así lo ha dispuesto. *Requisc at in pax*, cuñado.³¹

Una mujer viene a reclamar por su marido muerto:

—¿De quién se trata?

—Es gente que no conozco.

—No tienes por qué apurarte. Esa gente no existe.³²

Esta figura representativa, casi arquetípica, del cacique no tendría ninguna dimensión trascendente, ningún valor regional, si no proyectara en alguna forma la singularidad del pueblo mexicano.

Nos referimos a los dos planos en que se estructura el personaje. Es allí donde surge

²⁸ *Ibíd.*, p. 66.

²⁹ *Ibíd.*, p. 60.

³⁰ *Ibíd.*, p. 70.

³¹ *Ibíd.*, p. 39.

el conflicto: en la tensión entre la violencia hacia fuera y el hermetismo de su mundo interior, cargado de sensibilidad. El cacique, en su feroz lucha por abarcarlo todo, por poseerlo todo, y su otra faz, el ser enamorado, que sostiene desde el silencio la quimera inalcanzable de un sueño.

De la misma manera confluyen en el mexicano las dos facetas de su personalidad. Paradójicamente es allí —dice Octavio Paz— “donde se afirma y se niega, en el silencio y el alarido, en la melancolía y el júbilo, en el crimen y el fervor religioso...”.³³ “A veces, como las pirámides pre-cortesianas que resultan casi siempre otras, en una sola ciudad, o en una sola alma, se mezclan y se superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes”.³⁴

Otra característica del personaje Pedro Páramo, que lo identifica con su pueblo, es su impasibilidad ante la muerte. Las canciones, refranes, decires populares, manifiestan esa indiferencia. Es un rasgo típico mexicano y una expresión de su cultura ancestral. Dice Rulfo en un reportaje con Ángel Becassino:

A los antiguos mexicanos no les preocupa morir. La vida se prolonga en la muerte, y el tiempo es un balance entre la luz y el sol, y la ausencia del sol, la noche. Así como el sol sale todos los días, las almas vuelven. La muerte no es el fin de la vida, sino fase de un ciclo infinito.³⁵

Obsevemos la actitud final de Pedro Páramo, sentado en un equipal, esperando imperturbable la muerte:

—Es mi muerte —dijo. El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. —Esta es mi muerte —dijo: Con tal de que no sea una nueva noche.³⁶

PROYECCIÓN DE LA MEXICANIDAD EN SUSANA SAN JUNA

Cuando Susana San Juan muere, se preparan en el pueblo muchas ceremonias religiosas. El ruido de las campanas dio la noticia a los cuatro vientos y trajo tanta gente que el duelo se convirtió en jolgorio:

Las campanas dejaron de tocar pero la fiesta siguió. No hubo forma de hacerles

³² *Ibid.*, p. 82.

³³ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 20.

³⁵ Rulfo, Juan, “Entrevista con Ángel Becassino”, en: *Revista Iberoamericana* No. 88, México, 1977.

comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo.³⁷

Aquí Rulfo ha captado una vez más otra singularidad del pueblo mexicano. En esas ceremonias, religiosas o familiares, el mexicano rompe su hermetismo. La fiesta es para ellos un desgarramiento, una ruptura violenta que quiebra su silencio. Su visión de la muerte está atravesada por la doble influencia indígena y española. Para los aztecas, la vida se prolongaba en la muerte; sus ritos de sangre son un alimento para renacer, una forma de participar en la continua regeneración de las fuerzas de la naturaleza. Para los cristianos, la muerte es un tránsito, un salto mortal entre la vida temporal y el más allá. Por eso el día de difuntos en México es una forma de seducción a la muerte, una burla de la vida. Lo celebran con calaveras de azúcar, esqueletos pintados de colores, panes en forma de huesos, cráneos adornando las tumbas, serenatas a los muertos.

Y nos hemos acercado al punto más alto de tensión en la vida mexicana: su fascinación por la muerte. La complacencia en el horror y la familiaridad con la muerte. El personaje que subsume este especial delirio es Susana San Juan. Hay mucho de lúdico en su relación con la muerte. ¿Quién es Susana San Juan? Nos llega en el tono poético de la evocación de Pedro Páramo adolescente. Luego se va construyendo a través de su propia voz. La voz de Susana nos llega directamente; no es una voz confundible con otra, no es un eco como las otras voces que hemos escuchado. Es una expresión plena de su subjetividad.

Para Susana San Juan el tiempo permanece quieto; ella está fuera del tiempo. Primero en su mundo alucinante, en el que Pedro Páramo no puede penetrar, y luego en la tumba, cerca de Juan Preciado. Desde allí intercala sus recuerdos. Son imágenes cercadas por la muerte. Tan pronto Susana es una niña asustada que desciende al interior de una mina en busca de un tesoro, colgada de la soga que sostiene su padre para entregarle en lugar del oro que él desea la calavera que se deshace entre sus manos, como está en la playa desnuda, jugando con el mar sin poder colmar su anhelo de posesión; tan pronto permanece con Justina, su criada, en esos largos monólogos sin respuesta, recordando las sillas vacías que rodeaban el cadáver de su madre o consumida por la pasión se entrega en sueños a Florencio, su amante, mientras el padre Rentería reza las oraciones del bien morir. Susana se entrega a la muerte como se pasa de un sueño a otro sueño.

Este contacto con la muerte impuesto por su padre —violación temprana de su sensibilidad— la hace debatirse entre el horror y el delirio erótico. (Todos los indicios de la novela apuntan a una relación incestuosa, en la que ella permanece ajena..) Celada y codiciada por su padre, en su delirio ve el gato transformado en la lasciva figura de su

³⁶ Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 101.

³⁷ *Ibid.*, p. 107.

padre que la persigue después de muerto, en un asedio constante. O siente una serie de premoniciones que le hacen reconocer la proximidad de la muerte en sus seres queridos. (Supersticiones populares que condensan una ancestral carga de culpa).

Susana San Juan no pudo romper su soledad, permanece aislada. Su voz se oye sola desde la tumba, consumida en sí misma, ahondando en su propia angustia.

La muerte de Susana significó el fin de Comala; Pedro Páramo no pudo perdonar a su pueblo la indolencia ante su dolor. Su venganza fue dejarlo acabar por inanición, cruzándose de brazos. Ésta es, en la novela, otra expresión del olvido, otra forma de orfandad. Un pueblo abandonado. Las plagas invaden a Comala y se sume en la soledad y en la muerte. Es el momento en que Juan llega a su pueblo.

LOS HIJOS DE PEDRO PÁRAMO

Para terminar, nos detendremos un poco en la estructura cíclica de la novela, expresión también del tiempo azteca. En la novela se habla de los muchos hijos de Pedro Páramo, pero sólo tres aparecen como personajes: Juan, Miguel y Abundio. En los tres incide el problema de la identidad y el carácter cíclico del tiempo.

Con Juan Preciado ya hemos compartido su viaje a Comala, su regreso al lugar de origen, para morir, cumpliendo así un ritmo circular. Miguel atraviesa la novela como un réplica del padre. Su muerte, reiteradamente registrada en el texto, desde varios fragmentos, desde diferentes enfoques, despierta en el lector el interés por aprehender la clave que allí subyace. Todas las voces que nombran a Miguel (Ana, el padre Rentería, Fulgor, los chismes del pueblo) lo identifican cada vez más con su padre, el gamonal. Es una afirmación colectiva. Su imagen se va desdibujando, suplantada por la de Pedro Páramo.

Recojamos su propia voz, en el encuentro mágico con Eduviges. Primero, se percibe el trote nervioso, insistente, de un caballo. Miguel, ya muerto, cuenta a Eduviges cómo encontró la muerte: por intentar salvar el obstáculo impuesto por su padre:

Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo.³⁸

Saltar por encima de la barrera impuesta por su padre se puede interpretar como el intento de liberarse de su dominio. El humo (tres veces reiterado) le impide encontrarse a sí mismo, en la dura prueba de romper la imagen heredada. Miguel trata así de destruir el círculo vicioso, la imagen tantas veces repetida. El caballo desbocado

—como ánima en pena— recorre sin tregua el camino que va a La Media Luna. Esta figura del caballo suplanta la imagen del amo. Proyecta al mismo tiempo la imagen de ese mundo del cacicazgo, donde impera sólo una voluntad. Sus pisadas aún retumban en la tierra mexicana.

El otro hijo de Pedro Páramo es Abundio, el arriero, el guía que lleva las gentes a Comala. Abre y cierra el relato. Son pocas las palabras que pronuncia en su encuentro con Juan Preciado. Sin embargo, su reticencia para hablar, su objetivismo lacónico, su tono socarrón, es una recreación del habla popular del campesino mexicano. En esas pocas palabras se hace explícito su resentimiento. Abundio es la expresión del abandono y el olvido del padre. Él cumple la tarea que sus hermanos fueron incapaces de realizar: la reparación simbólica de la violación de la madre. Abundio inicia y termina el ciclo de la novela en un circularidad perfecta.

Recuperemos la última escena de la novela: la muerte de Pedro Páramo. El valor de la escena, una vez más, no es lo que se cuenta sino la convergencia de niveles narrativos y simbólicos. El tiempo se vuelve elíptico como una rueda que ha perdido su eje y los sucesos se cuentan dentro del mismo fragmento antes de que se registren en el proceso narrativo. Abundio se acerca a Pedro Páramo para pedirle “una ayudita para enterrar a su muerta” (se trata de Refugio, su mujer, que espera solitaria, sin velorio en el calcinante sol de Comala). El último gesto de Pedro Páramo es la negativa. La negación está dada antes de la demanda. Abundio trae ya las manos ensangrentadas antes de cometer el crimen, y a su vez los gritos de Damiana atraviesan desde antes los campos:

Están matando a don Pedro.³⁹

Se pone en evidencia la rigidez de esta estructura feudal. Al morir el cacique, eje del pueblo, todo se distorsiona, hasta el tiempo. El pueblo, condicionado a su dominio, no puede sobrevivir solo; su existencia depende de esta única voluntad. A su vez, se acentúa la falta de flexibilidad de esta situación de dominio que no se ajusta a los acontecimientos. Los hechos están inscritos desde antes. La indefensión de Abundio es total. No es sólo la negación del padres; es también la impotencia frente a lo inexorable.

Con la muerte de Pedro Páramo ocurre un proceso similar al del fin de la primera parte. Personajes hechos de tierra que regresan a la tierra. Retomamos el fin de la primera parte, la escena de la mujer incestuosa:

FIN DEL CICLO - SALIR Y VOLVER A LA TIERRA

³⁸ El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra en costras de tierra, se desbarata
Íbid., p. 22.

³⁹ Íbid., p. 42.

como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo”.⁴⁰

Fin de la segunda parte: la muerte de Pedro Páramo:

Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”.⁴¹

No pasemos por alto la doble referencia al nombre de Pedro y a la constitución de la tierra de Comala: seca y pedregosa. Operan aquí, sutilmente, los matices semánticos de las palabras. Las dos escenas están construidas en silencio. No hay voces. Es el rito callado del encuentro con la tierra. El contacto de lo prohibido y lo sagrado, lo puro y lo manchado. La incestuosa, hecha de costras de lodo, hundida en las entrañas de su propia sangre, transgrede lo sagrado pero a su vez se purifica de su culpa en el reencuentro con la tierra, volviendo al lodo del cual proviene.

Pedro Páramo, el cacique impune e impasible, viola todos los límites del horror pero permanece atado a su tierra, engendrando hijos sin nombre, oyendo el mugir del ganado, el silbar del viento contra la tierra seca, mirando la polvareda que se levanta, roto su poder por la fisura de un sueño; muere ahora, desmoronándose, como si fuera un montón de piedra.

En el seguimiento de estas voces que hemos intentado captar, Rulfo ha logrado transmitirnos la dimensión temporal de su novela. Si bien la mayor parte de estas voces narradoras surgen desde la muerte, donde el tiempo no existe, donde se quiebra toda sucesión temporal, esta pluralidad de voces logran crear un espacio especial, como un coro estereofónico, un efecto de relieve, que se proyecta más allá de cada lectura, en una vibración sostenida.

Es lo que espero que recojamos de esta charla.

⁴⁰ *ibid.*, p. 49.

⁴¹ *ibid.*, p. 101.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

JULIO CORTAZAR

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

“LA SEÑORITA CORA”*

Vamos penetrando en cada personaje a través de una voz interior expresada en monólogos o flujo de la conciencia; en el mismo párrafo se dan cambios inesperados, entran otras voces, se pasa de un narrador a otro, de primera a tercera persona, sin ningún guión que indique el cambio. Unas veces habla la madre y otras se habla de ella. Lo mismo sucede con el niño, la enfermera y el médico. Se cuenta lo que acaba de suceder desde otro punto de vista —diálogos con preguntas con o sin respuesta enlazados en la narración.

Así vamos viviendo el proceso de enamoramiento de un muchacho en plena adolescencia que, operado de urgencia, se siente turbado por la belleza de la señorita Cora, la enfermera que lo cuida y quien debe manejar sus temores, sus dudas, sus rabias. Al mismo tiempo, la enfermera pasa de una actitud severa y reservada a un acercamiento con el muchacho; percibe su timidez de niño, su sensibilidad, la tierna seducción que ella le ha inspirado, sus reproches, la manera de esquivar su mirada y hasta el más ligero roce. Entran en juego varios personajes; cada uno se nos hace presente desde su propia manera de ver las cosas. El flujo de la narración se proyecta desde adentro hacia fuera, logrando así la complicidad con el lector, contra la antipatía de la madre con su petulante orgullo, que hace avergonzar a Pablo, mientras que Marcial, el médico enamorado de la enfermera, permanece ajeno a esta situación que se hace cada vez más dolorosa por la gravedad del muchacho.

Si en “Cartas a una señorita en París” vemos cómo Cortázar logra a través de los conejitos objetivizar la angustia, aquí se nos hace perceptible varios niveles de con-

* Este texto surgió de algunas notas de clase (Universidad del Valle), fue reelaborado en 2007 y ha permanecido inédito hasta hoy.

ciencia: la plena adolescencia de Pablo despertando a la seducción femenina, tratando de liberarse de la sujeción de su madre, sujeción que se desplaza hacia la señorita Cora. Cortázar trabaja aquí con mucha sutileza los logros más divulgados de la psicología, sin permitirse encasillarlos; por eso es capaz de expresar sensaciones tan íntimas, llegar al contacto con emociones fugaces, el trance doloroso de la adolescencia con sus zonas inaccesibles. Al final, cuando se nos cuenta que Pablo muere, Cortázar nos permite asimilar esta pérdida como la muerte simbólica de la pubertad.

En este relato el juego del lenguaje se hace más dúctil; rompe con el orden establecido, permite filtrarse en zonas del inconsciente. La señorita Cora finalmente es capaz de entender la sensibilidad del muchacho que está a punto de morir; de captar la callada tensión de esa casi intangible relación entre los dos, saber que él la anhela, y quizá trata de entender cómo la confunde con la mamá, al calentarle su mano cuando él se lo pide.

El afán de Cortázar no es sólo explorar lo real, nombrar las cosas, sino introyectar los objetos y los seres en una exploración poética capaz de lograr apoderarse de lo que nombra. Así, a través de su forma poética, logramos sentir de veras la realidad como si en ese momento la hubiéramos descubierto o acabara de existir.

CORTÁZAR, INSTAURACIÓN DE UN ORDEN: “CARTAS A MAMÁ”*

Una vez más en este relato la presencia de lo fantástico agudiza las situaciones y permite al lector trascender en “estas zonas sagradas” que no logran ser percibidas desde el enfoque realista. Desde la primera frase nos damos cuenta de que hay una circunstancia que impide sentirse libre, que hay una presión que limita la sensación de libertad. Sabemos que hay algo que no hay que nombrar. No es tanto Buenos Aires; es más un nombre que se ha vuelto fantasma. Al llegar la carta que viene de la Argentina, el sobre con la estampilla de San Martín, se da un contacto, una comunicación que se había intentado romper. Este incidente lo maneja el narrador con un cambio de punto de vista; se pasa casi imperceptiblemente de un narrador omnisciente que nombra a Luis a un flujo de conciencia, en la complejidad del yo que desde el mismo narrador nos introduce en la subjetividad de Luis: “Cada carta de mamá...”.¹

Primero se nos dan las preguntas. “¿Por qué tanta desazón por las cartas? ¿Por qué no quería que nombraran a Nico? ¿Por qué ese matrimonio tan intempestivo? Luego, lentamente se van dando las respuestas. Se nos cuenta el pero, pero el por qué se calla.

La ruptura de un orden según lo va conociendo el lector es el azar, tan importante para Cortázar. El encuentro de Laura y Luis, en un baile, la carta de mamá en la que hay una manchita que revela que hay un estado de ánimo de la anciana y luego la noticia —muy natural— de que Nico viaja a París. Esas cartas revelan la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para fuera, de un pacto de silencio que cada vez los alejaba más.

—El complejo de culpa: la molestia por el recuerdo de su voz, las salidas con Laura en

* Este texto surgió de algunos apuntes de clase (Universidad del Valle), fue reelaborado en 2007, y ha permanecido inédito hasta hoy.

¹ Cortázar, Julio, “Cartas a mamá”, en: Los relatos, siglo XXI, Barcelona, 1976., p. 197.

Buenos Aires, mientras él estaba enfermo. La noche de luna en la que poseyó a Laura, el entierro de Nico, la cara de mamá. Después la calma y el silencio. Laura, igual que Luis, sólo obra por inercia; las pesadillas de Laura se callan, lo mismo la ida a la estación. Laura miente (para Luis, miente en cada beso, en los silencios, en la risa). Nico se va apoderando de ellos. Ella misma es Nico.

El relato está contado en tercera persona, pero sigue el punto de vista de Luis, un publicista argentino que vive hace un tiempo en París. Su propósito es condicionar su vida y su relación con Laura a un pacto de silencio para desatar los vínculos que lo lleven de nuevo a su tierra. Para lograrlo, Luis había establecido “un orden” en el que París, Laura y su libertad calcen en su vida con la precisión que él se ha empeñado en construir. La llegada de una carta no sólo trae noticias de Buenos Aires, sino toda una serie de imágenes, calles, olores, amigos, todo el pasado que “rebota como un golpe de pelota”.² Antes, en su casa de Buenos Aires, existía “otro orden”, un orden que él repudia, porque enajenaba a Laura. Cada vez que llega una carta de su mamá con la secreta complicidad de Laura, se instaura de nuevo ese orden, que hace tender de nuevo el puente que él había cortado dejándolo fuera de la circulación.

De allí el empeño de evadir la lectura de la carta que acaba de llegar. La lectura la hace Luis en el tráfico congestionado de París, mientras la relee en el bus frente a un obrero que le habla en francés del calor, o mientras va en camino por el estrecho corredor del metro, estorbando el paso de algún transeúnte. Se nos da una visión vital de la gran ciudad y a la vez el panorama de Buenos Aires, la vieja casona de su madre, su sentimiento de soledad con sus manías y obsesiones.

La carta pasa a ser el escenario simbólico de un desgarramiento: la muerte de Nico, el hermano enfermo que amaba a Laura y que Luis había desplazado en un precipitado noviazgo que termina en matrimonio después de la muerte de Nico, en el rápido viaje a París hace casi tres años. De allí la presión del silencio, el no pronunciar su nombre, como si al negarlo estuvieran negando sus propios sentimientos. A pesar de todo este silencio, el rostro de Laura se ha ido desdibujando y “el aire gris de París le había quitado el color y el relieve”.³ Luis se resiste a mostrar la carta a Laura, quiere destruirla, pero no se decide. En la carta, mezcla de humor e ironía, se nos muestra, en el sencillo lenguaje de la anciana, su rutinario vivir con sus perros y su soledad, pero al final menciona que Nico pronto viajará a París. Más adelante advierte la hora y el día de su llegada.

La atmósfera inicial “en ese simulacro de sonrisas y de cine francés”⁴ se va convirtiendo cada vez en una carga obsesiva; la presencia de Nico va invadiendo ese mundo cotidiano de la pareja hasta romper las fisuras de la normalidad, sin quebrar el orden

² Ibid., p. 199.

³ Ibid., p. 200.

⁴ Ibid.

que Luis había impuesto en su relación con Laura. Ese orden en el que afianzaba su libertad, “una paz traficada en el silencio”⁵, que termina descolocándolo, desplazándolo.

Cortázar juega ahora incisivamente con el poder de la palabra. La libertad de la pareja queda condicionada a una palabra escrita a la ligera, a un paréntesis perdido entre el arsenal de palabras... en el delirio de la anciana. Lo insólito, la presencia tantas veces negada de Nico, ahora está allí frente a ellos. La barrera que acrecentó su incomunicación parece romperse al entrar en contacto con la presencia de Nico aceptando como una realidad el temor de ambos que se habían callado todo el tiempo y que ahora comparten, al asumir la verdad. Tantos silencios donde todo era Nico, tantos angustiosos despertares de Laura en el que Nico había invadido “el territorio de sus sábanas”. Al preguntarle Luis, ahora directamente: “¿A vos no te parece mucho más flaco?”⁶, está aceptando que él existe, dejando al descubierto lo que ambos habían reprimido durante tanto tiempo y que quizás ahora les permita llegar a una relación cierta.

De nuevo Cortázar nos hace penetrar en ese orden absurdo que encasilla nuestras vidas, que permite aislarnos de una verdad que tenemos que asumir, de una presencia que es inútil ignorar. La fuerza persuasiva de este cuento está en su tensión, capaz de permitirnos penetrar en sus vivencias, en el vértigo de una imaginación fantástica y un lenguaje capaz de atrapar el hecho cotidiano.

Es importante detectar que entre una obra y otra hay en Cortázar concentración y complementación de elementos que constituyen su particular cosmovisión, al asaltar la realidad en aspectos desconocidos; conquista que logra con la técnica del lenguaje, con sus preocupaciones esteticistas que tienen que ver con el sistema total en que vive el hombre, y con todo lo que lo limita. Romper esos espacios cerrados, asimilarlos dentro del orden corriente, desconocer la alternancia de un yo al que los demás no tienen acceso, devela el vacío que separa esa “zona sagrada” y el mundo de los otros.

El temor de dejarse conocer como alguien devorado por la angustia, necesitado de arrojar los conejitos que lo ahogan, convierte al personaje de “Cartas a una señorita en París” en víctima de ese orden que se ha impuesto al visitar el bello apartamento de su amiga en París, en ese orden cerrado, “construido con las más finas mallas del aire” “como una revelación visible de su alma”⁷, a la que quizás él quería llegar, pero no en la dolorosa sumisión de su propio ser.

Así mismo, en “Las puertas del Cielo” vemos con el narrador cómo Celia ha abandonado el mundo que le pertenece, el mundo de la milonga con su canallesca atracción, por el amor de Mauro, y que al morir ella, el narrador-amigo lleva al afligido Mauro a recrear su nostalgia al sitio donde la conoció, la milonga de Kasides, y con estupor

⁵ Ibid., p. 201.

⁶ Ibid., p- 202.

⁷ Ibid., p. 204.

comprueba que es allí donde ella vive de nuevo con sus monstruos, entregada a la bohemia, libre de su empeño de ser una señora formal, tomando mate al calor de las tardes de Buenos Aires.

El proceso que realiza Cortázar, al captar la realidad, al querer ubicar a sus personajes dentro de un marco actual y al ubicarlos dentro de una vida moderna, termina identificándolos por la marca de los automóviles como “La autopista Sur”, atascados en la contaminación real. Si el personaje se adapta, como Celia, o pierde la esperanza de lograrlo, como el joven traductor de “Cartas a una señorita en París”, termina destruyéndose.

TERCERA PARTE

LITERATURA COLOMBIANA

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CIENAÑOS DE SOLEDAD, UNA NOVELA CONSTRUIDA SOBRE ESPEJOS*

La razón de ser de una obra literaria reside en ella misma, y antes de buscar su analogía con otra obra, o de dar a sus símbolos un significado comparativo, hay que encontrarla en su propio universo creador. La importancia del símbolo está en su trascendencia; lo que interesa no es tanto su forma como su significado. No podemos sujetar el símbolo a una sola interpretación, ya que se manifiesta en una realidad compleja que asocia varios niveles de significado; ni siquiera podríamos sujetarnos al pensamiento del autor, en caso de que lográramos penetrar en él, puesto que no nos interesa su mundo introspectivo sino la proyección del símbolo en la obra. Por eso en este trabajo sólo se detecta la incidencia del símbolo en *Cien años de soledad*.

Quizá fue el mismo énfasis que García Márquez le dio a la palabra espejo, para intentar salvarla de la “peste del olvido”, lo que hace buscar en ella la estructura simbólica de su obra. *Cien años de soledad* está estructurada con ese afán de asir la realidad por medio del lenguaje, de recuperar a través de él el recuerdo; y aún más: al final de la obra, cuando todo es arrasado por el huracán bíblico, lo único que queda de esa avalancha de seres y de cosas es la palabra escrita en los pergaminos de Melquíades.

Desde que se inicia la obra, cuando José Arcadio Buendía continúa en su éxodo con varias familias a través de la selva en busca del mar para fundar su aldea, hay un signo que lo detiene y lo hace olvidar la ruta que levaba. Sueña que en el lugar donde estaban acampando, cerca de la ciénaga:

Se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué

* Este texto fue publicado como uno de los capítulos del libro Explicación de Cien años de soledad, edición a cargo del Department of Spanish and Portugueses, CSUS, Sacramento, California, USA, 1977.

ciudad era aquella y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para buscar un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea.¹

Esta señal de los espejos no sólo le fue revelada a José Arcadio; también Melquíades la descubrió una noche mientras interpretaba las predicciones de Nostradamus. Junto al destino de los Buendía estaba unido el destino de Macondo:

Una ciudad luminosa con grandes casas de vidrio.²

El símbolo de los espejos, que existió no sólo en la quimérica ensoñación de José Arcadio sino que está consignado también por Melquíades, sirve de base para este trabajo. ¿Por qué esa insistencia de García Márquez con la palabra espejo? ¿Qué identidad simbólica tiene con la obra?

El profundo significado de la “ciudad de los espejos” con que soñó José Arcadio no será nunca descifrado por él. En su afán de descubrir cosas, creyó haber encontrado la respuesta al conocer el hielo que llevaron los gitanos; perplejo e inquieto, pensó que podría construir con bloques de hielo las casas de Macondo y realizar así su visión onírica. Por eso más tarde, cuando Melquíades lo interrumpió en su proceso investigativo en el daguerrotipo para informarle que acababa de captar el destino de Macondo y que la aldea sería

una ciudad luminosa con casas de vidrio³,

José Arcadio, enfurecido, gritó:

Es una equivocación, no serán casas de vidrio sino de hielo como yo lo soñé.⁴

El día famoso en el que José Arcadio conoció el hielo, llevando de la mano al pequeño Aureliano, el gigante del circo con su figura de cíclope destapó el cofre de-

¹ García Márquez, Gabriel, Cien años de soledad, Editorial suramericana, Buenos Aires, 1969. p. 28.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Ibid.*, 27.

⁴ *Ibid.* Es dentro de la misma obra que está la relación establecida hielo-espejo-vidrio. Al identificarlos no sólo hay que dejarse llevar de su total analogía sino porque aquí está expresado claramente.

jándolos deslumbrados:

Dentro sólo había un enorme bloque transparente con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo.⁵

José Arcadio, nuevamente desconcertado, sabiendo que sus niños esperaban una explicación, apenas se atrevió a murmurar:

Es el diamante más grande del mundo.⁶

García Márquez ha logrado captar en esta escena todo un proceso de alquimia: la transformación del hielo en algo mágico. El hielo adquiere aquí características excepcionales; su imagen luminosa ya no es el bloque de agua congelada sino el diamante en el cual se refracta toda la luz de Macondo. Ya no es sólo real sino una imagen sublimada que inicia un proceso ascendente hasta el símbolo. El significado de este símbolo no lo pudo captar José Arcadio, a pesar de la conmoción que le produjo:

El corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio.⁷

Tampoco lo entendió Aureliano, aunque una y otra vez a través de su vida tendría frente a sí esta visión constante. Quizás Melquíades lo intuyó, pero se guardó de expresarlo. La proyección significativa del símbolo está trazada sutilmente en la obra; es a nosotros como lectores a quienes nos corresponde recoger este sentido. El autor se guarda de darnos una significación pre-fijada para dejar que el lenguaje suscite el juego infinito de los espejos.

Sin embargo, el proceso de descubrimiento del efecto mágico del “hielo-espejo” no ocurre sólo allí. La novela precisamente comienza diciendo:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.⁸

Es significativo que la obra empiece utilizando esta frase y que es el leiv motiv que García Márquez va a manejar desde diferentes ángulos de su narración (pp. 9, 23, 115, 149, 229), puesto que la reiteración del símbolo nos hace indagar en otras zonas de la

⁵ Ibid., p. 32.

⁶ Ibid., p. 35.

⁷ Ibid., p. 38.

⁸ Ibid., p. 9.

conciencia, planteándonos una problemática trascendente. Se ha operado la transmutación de un objeto real en algo mítico. La imagen del hielo permanece quieta, detenida en el tiempo mientras se produce todo un proceso de vivencias.

Todo el ciclo de una vida, el nacer y decaer de un pueblo, va pasando a través de un cristal estático, transformándose así el símbolo en un verdadero lenguaje sincrónico, puesto que está fijo en un instante determinado, y diacrónico, dado que cada versión es ligeramente distinta de la anterior; cada vez se repite y crece en un espiral de significados, de acuerdo a su relación con el contexto. La brevedad de la vida que pasa y la perennidad en la conciencia de un instante vivido. La primera alusión se inicia con la obra; nos lleva al Macondo de las veinte casas de barro, donde

el mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre⁹

y la vida brota con la energía y la magnitud de lo telúrico. En la segunda alusión, al final de este primer capítulo, nos enteramos directamente de la impresión de Aureliano al conocerle hielo:

Está hirviendo¹⁰,

dice al poner la mano sobre él. La fijación de este instante lleno de magia y de misterio lo acompañará siempre. Mucho más tarde, en un momento trascendente de su vida, en la madrugada en que iba a ser fusilado, tuvo de nuevo la visión nítida de este instante:

Cuando el pelotón lo apuntó, la rabia se había materializado en una sustancia viscosa y amarga que le adormeció la lengua y lo obligó a cerrar los ojos. Entonces desapareció el resplandor de aluminio del amanecer y volvió a verse a sí mismo muy niño, con pantalones cortos y un lazo en el cuello, y vio a su padre una tarde espléndida conduciéndolo al interior de la carpa, y vio el hielo.¹¹

De la exaltante vitalidad del Macondo de caña brava al Macondo de este instante, el tiempo no ha corrido en vano. La violencia política ha desplazado la paz de la aldea:

Las casas pintadas de azul, pintadas luego de rojo y luego vueltas a pintar de azul, habrían terminado por adquirir una coloración indefinida.¹²

⁹ *Íbid.*, p. 11.

¹⁰ *Íbid.*, p. 49.

¹¹ *Íbid.*, p. 115.

Aureliano es ahora el héroe mitificado por su pueblo; hasta la misma Úrsula se siente cohibida ante su presencia. Su aura de leyenda abarca todo el país y la imagen de Macondo se refleja ya no sólo sobre la Ciénaga Grande, sino que se multiplica en ondas concéntricas unida a la figura mágica de su héroe. Aureliano, embriagado con el resplandor del poder, no había podido recapacitar hasta este instante en la futilidad de su aventura; sólo el enfrentamiento con la visión de su niñez le devela la verdad de su yo íntimo; por eso es más intensa la visión que la dramática realidad del instante. Aureliano se sintió desnudo, desprovisto, mirándose sólo a sí mismo en ese recuerdo lejano de su infancia.

En la página 149, la visión del hielo llegó hasta Aureliano después de

varias horas de rasguñar la cáscara de su soledad.¹³

Encallecido por la guerra, su orgullo lo impermeabiliza de toda sensibilidad. En vano Úrsula había tratado de sacudir esta coraza para salvar la vida de su amigo el coronel Gerineldo Márquez. Extraño a los suyos y aún a sí mismo, aislado en su círculo de tiza, la visión de su recuerdo lo llevó a la conclusión simple de que

los únicos instantes felices, fuera de esa tarde que conoció el hielo, fueron los que pasó en el taller de platería armando sus pescaditos de oro.¹⁴

Encontramos aquí una prolongación en el metal de la imagen repetida, igual que la visión del hielo, transformación del símbolo en un tejido análogo de sugerencias; una visión retrospectiva de sí mismo, de su infancia, que nos arrastra al vacío de su existencia. La percepción del símbolo es más profunda en la etapa final de la vida de Aureliano:

Iba para el patio a las cuatro y diez cuando oyó los cobres lejanos, los retumbos del bombo y el júbilo de los niños, y por primera vez desde su juventud pisó conscientemente una trampa de la nostalgia, y revivió la prodigiosa tarde de gitanos en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Vio una mujer vestida de oro en el cogote de un elefante. Vio un oso vestido de holandesa que marcaba el compás de la música con un cucharón y una cacerola. Vio los payasos haciendo maromas en la cola del desfile, y le vio otra vez la cara a su soledad miserable cuando todo acabó de pasar, y no quedó sino el luminoso espacio

¹² *Ibid.*, p. 146.

¹³ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴ *Ibid.*, p. 235.

en la calle, y el aire lleno de hormigas voladoras, y unos cuantos curiosos asomados al precipicio de la incertidumbre.¹⁵

El hombre ha recorrido toda una vida para terminar encontrándose en la luz de un espejo que le revela su profunda soledad. La existencia del coronel aparece con toda su fuerza vivencial como si sólo en ese instante se hiciera consciente de que al recuperar su infancia encontraría la plenitud de su ser, la plenitud del niño asombrado que se asoma a la vida como a un espectáculo, que ve en el hielo un elemento mágico; al Aureliano insensible y mitificado por la guerra, al anciano que escépticamente ve pasar un circo de la misma manera que ve pasar las imágenes de su vida detenida en el cristal de su conciencia. Hay en todo esto una parábola existencial lograda casi estoicamente sobre el epicentro de un símbolo.

Si se analiza la imagen del hielo podremos darnos cuenta de cómo alrededor de este símbolo se ha volcado todo el andamiaje de la obra. Se ha escogido un momento cualquiera del futuro para recalcar esta imagen y hacerla constante. Inicialmente podríamos confundirnos pensando que el objeto del escritor era revelar el acontecimiento del fusilamiento, pero cuando vemos que este fusilamiento no llega a efectuarse, caemos en la cuenta de que es un juego de García Márquez para darle al hielo todo su valor significativo.

ESPACIO

Macondo aparece como un mundo espejeante rodeado de agua por todas partes. Al sur, los pantanos cubiertos de una nata vegetal y el vasto universo de la ciénaga grande. Esta ciénaga se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes, que fue utilizada por los gitanos como una vía de comunicación. Los otros navegantes no podían llegar seducidos por el hechizo de los cetáceos con cabeza y torso de mujer. La cercanía del mar se hacía más tangible con la presencia del viejo galeón español. A un lado del pueblo corría el río,

un río pedregoso cuya aguas parecían un torrente de vidrio helado.¹⁶

No podemos pasar por alto todo este lenguaje expresado metafóricamente, ni menos aún dejarnos llevar por una captación subjetiva. Son todas estas voces conjugadas, proyectadas a espejos, vidrios y reflejos, el proceso simbólico que nos va acercando a la proyección de la obra dentro de sus propios horizontes.

¹⁵ La novela transcurre en un espacio real mítico. Macondo es no sólo un pueblito
¹⁶ Ibid., p. 244.

¹⁶ Ibid., p. 16.

costanero desarraigado y solo, perdido en la geografía colombiana, sino un espacio en el que se refleja parcialmente Latinoamérica y varios aspectos de su realidad vivencial. Su historia condensa en sus rasgos más salientes la historia de cualquier sociedad subdesarrollada, bien fuera latinoamericana o no. La primera imagen que tenemos de Macondo es la de una comunidad primitiva, casi patriarcal, que se convertirá en un pueblo activo con tiendas y talleres y que tendrá luego una aparente prosperidad, en la etapa de la explotación del banano, para hundirse de nuevo en ese marasmo tropical de abandono y desesperanza. Macondo no existe sólo como “la ciudad de los espejos”, en el sueño de José Arcadio, sino como un espacio vital donde el hombre sueña y padece. Macondo es la condensación de imágenes superpuestas e infinidad de pueblos similares que se achicharran de tedio; una realidad compleja y honda. Macondo es el reflejo espejeante y significativo de nuestra historia.

Pero no paran allí las relaciones de espejos. Hay una extraña, la de “Macondo-Buendía”, similar a la de dos espejos colocados frente a frente. A través de los Buendía descubrimos el proceso evolutivo del pueblo en su siglo de vida. En la historia de Macondo está involucrada la familia Buendía. Las transformaciones de Macondo se detectan en el hogar de los Buendía, en sus costumbres y en sus vidas; de la misma manera los Buendía están ligados al desarrollo alcanzado por Macondo. La casa de los Buendía es una síntesis de las mudanzas de Macondo; los vemos crecer y transformarse en dos planos paralelos, para unirse luego en su parábola de retroceso unido por un solo destino.

ESTRUCTURA

El espejo como expresión simbólica no sólo lo encontramos muchas veces en la obra desde diferentes ángulos de la narración, sino también en su propia estructura. El sueño de los “cuartos infinitos”, que llegó a constituir para José Arcadio un entretenimiento en su vejez, fuera de tener un significado profundo (el encuentro con la realidad), nos revela la técnica del autor para transmitirnos esta realidad a través de un juego de espejos.

Cuando estaba solo, José Arcadio Buendía se consolaba con el sueño de los *cuartos infinitos*. Soñaba que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual, con la misma cama de cabecera de hierro forjado, el mismo sillón de mimbre y el mismo cuadro de la virgen de los remedios en la pared del fondo. De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, cuya puerta pasaba para pasar a otro exactamente igual, y luego a otro exactamente igual hasta el infinito. Le gustaba irse de cuarto en cuarto, como en una galería de espejos paralelos, hasta que Prudencio Aguilar le tocaba el hombro. Entonces regresaba de cuarto en cuarto, despertado hacia atrás, recorriendo el camino inverso, y encontraba a Prudencio Aguilar en el cuarto de la realidad.¹⁷

García Márquez juega con esos laberintos de cristal, repitiendo personajes a través del tiempo, insistiendo en situaciones ya narradas, ofuscándonos con la repetición de nombres hasta llevarnos a la confusión de su identidad, como el caso de los gemelos José Arcadio y Aureliano Segundo. Es tan intencionado todo esto que la misma Úrsula, ya cansada de encontrar situaciones iguales, de percibir a través de su larga experiencia la repetición de los hechos, dice, cuando ve a Aureliano Tiste con los mismos delirios del abuelo entusiasmado en el proyecto del tren para Macondo:

Esto ya me lo sé de memoria. El tiempo está dando vueltas en redondo.¹⁸

Esta tenaz repetición de José Arcadios y Aurelianos, Amarantas y Úrsulas, esta insistencia en frases y episodios ya narrados, como el del pelotón de fusilamiento y el regreso de los gitanos a Macondo, este volvernos a traer desde otras páginas personajes y situaciones reiteradas, terminan por dar la impresión de lo infinito como las imágenes inagotables que se suceden en un juego de espejos. Resulta muy significativo que este sueño de los cuartos infinitos tenga su proyección en otro sueño, de un sentido similar, formándose así un tejido de voces, un sistema de signos que nos revela su profunda trascendencia. Es un sueño del mismo Aureliano en el que se acentúa la repetición obsesiva de imágenes. En el sueño recordó que había soñado lo mismo la noche anterior y en muchas noches de los últimos años, y supo que la imagen se había borrado de su memoria al despertar, porque aquel sueño recurrente tenía la virtud de no ser recordado sino dentro del sueño.¹⁹

Como si este suceder de imágenes iguales no bastara, encontramos en los personajes de *Cien años de soledad* muchos rasgos comunes que los unifican y que determinan su identidad: los ojos abiertos, la mirada clarividente que comparten los Aurelianos, el aire de soledad que es válido para todo Buendía. García Márquez ha logrado encontrar una estructura en la cual se refleja lo individual y lo colectivo, la clave del símbolo de los números transfinitos. Toda la obra es un reafirmar de la teoría de los espejos, de la incursión en la identidad hasta lograr su culminación con los mellizos José Arcadio y Aureliano Segundo:

Era tan precisa la coordinación de sus movimientos que no parecían dos hermanos sentados el uno frente al otro, sino un artificio de espejos.²⁰

¹⁷ *Íbid.*, p. 124.

¹⁸ *Íbid.*, p. 192.

¹⁹ *Íbid.*, p. 128.

Pero no es ajeno al proceso creativo de García Márquez la utilización temática y estructural de la teoría de los espejos. Este tema de la identidad ya lo preocupaba desde su primer cuento, “Diálogo de espejos”.²¹ En el cuento desarrolla la situación creada entre un hombre frente a un espejo y su gemelo muerto situado dentro del espejo. La simultaneidad, manejada desde distintos ángulos de la conciencia, no sólo adelanta la escena de la afeitada que presenciará Amaranta en *Cien años de soledad*, sino que expresa la preocupación del autor por un tema y su afán de conferir al espejo un mayor significado. El retorno de esas imágenes, de esos temas, es uno de los recursos más eficaces de García Márquez para hacer de su obra un espejo que se proyecta hacia el infinito.

ESTILO

La técnica que utiliza García Márquez en su estilo también la podemos incluir en esta estructura simbólica y espejeante. Las imágenes de los personajes de *Cien años de soledad* las vemos agrandadas hasta alcanzar dimensiones fabulosas. Los acontecimientos son narrados en el plano de la exageración; todas las figuras desembocan en una visualización fantástica de la realidad. Esto lo logra, no trastocando la realidad sino exagerándola en el mismo proceso de los espejos de las ferias, como si en lugar de utilizar espejos planos se utilizaran espejos que agrandan la imagen. Resulta un juego de imaginación, una trampa en los mecanismos de reflejar la realidad, un recurso de su técnica para alcanzar la expresión. Mediante este procedimiento de gigantismo se va creando un mundo fantástico en el que no se afecta la realidad sino que se agranda, logrando una visión mágica casi delirante.

Del mismo modo, de la espontánea exageración brota el humor; de una hipérbole nace una anécdota distorsionada. Es por eso que el juego realidad/fantasía nunca es dual: la muerte, el amor, la guerra, la vida social, la sociedad, aparecen tras una imagen hiperbolizada de la realidad.

PERSONAJES

Los mismos personajes de la novela contribuyen a verificar que *Cien años de soledad* es una novela construida alrededor de un juego de espejos. Fuera de su común característica de seres obsesivos, son seres narcisistas. Casi todos permanecen como Narcisos embelesados contemplando su propia imagen. Son seres tremendamente egoístas, para quienes sólo tiene significado ese universo suyo en el que siempre están

²⁰ *Ibid.*, p. 151.

²¹ “Diálogo del espejo” (Cuento), en *El Espectador*, Dominical, Bogotá, 23 de enero de 1949.

contemplándose. Es casi imposible sustraerlos de la imagen que se han formado de sí mismos y en la cual permanecen empecinados. Este narcisismo los conduce a la soledad, a estar aislados dentro del “círculo blanco” que el coronel Aureliano Buendía marcó alrededor de él. Cada uno se ha inventado un mundo arquetípico del cual le es imposible salir, creando una verdadera coraza a su soledad. Remedios La Bella embelesada en su propia belleza; Amaranta cuidando su virginidad; Fernanda del Carpio, sus títulos aristocráticos; José Arcadio Segundo, un reto permanente a la sexualidad.

La expresión más fuerte del narcisismo la encontramos en Aureliano Segundo, el protomacho. No contento con hacer crecer su imagen sexual hasta características casi míticas, construyó un cuarto lleno de espejos donde él y Petra Cotes hacía el amor. Para Amaranta lo importante no es su castidad, sino poder recrearse en su imagen virginal; José Arcadio Buendía llegó a ser un extraño para sus hijos por estar alelado contemplando su propia imaginación. Su asombro de niño no se modificó jamás; para él las cosas tenían el encanto del que las mira por primera vez. Para Remedios La Bella el tiempo no corría cuando estaba embelesada contemplándose; por eso el baño era para ella un rito que prolongaba por horas. Fernanda del Carpio logró enclaustrarse sumergida en su mundo quimérico y ni la torrentosa locura de los Buendía la sacó del embeleso de su linaje. La expresión del narcisismo del coronel Aureliano Buendía es su incapacidad de amar, como lo descubrió Úrsula; por eso nadie penetró en su cariño. Las guerras las hizo por soberbia, no por seguir un ideal; permaneció solo, contemplando su propia imagen, la imagen que él buscaba a través de sus recuerdos dibujada en el hielo.

La captación de este narcisismo se precisa en muchos momentos de la obra. Amaranta y Fernanda del Carpio en el momento de la muerte no pudieron prescindir del espejo para corroborar la fidelidad que habían guardado a la imagen de sí mismas. Amaranta le pidió a Úrsula un espejo y por primera vez en más de cuarenta años vio su rostro devastado por la edad y el martirio, y se sorprendió de cuánto se parecía a la imagen mental que tenía de sí misma.²²

Fernanda del Carpio se vistió de reina para morir:

Cualquiera que la hubiera visto frente al espejo, extasiada en sus propios ademanes, monárquicos, habría podido pensar que estaba loca.²³

A Úrsula no podría incluirla entre los seres narcisistas, pero ella representa un papel significativo en este proceso simbólico. Úrsula es el espejo que repite lo que acontece en torno suyo. Mirando su vida se encuentra la de su familia y la de su pueblo; por eso en ella se puede descifrar el oculto significado de los signos (la olla llena de

²² *Ibid.*, p. 39.

gusanos, el hilo de sangre que le avisó la muerte de su hijo). Ella, como Pilar Ternera, conoció las claves del tiempo, la proyección existencial de sus hijos; ambos vivieron para reflejar todo un proceso de cinco generaciones. A ellas podríamos adjudicarles el símbolo de seres espejos.

CONJUNCIÓN DE ESPEJOS Y SÍMBOLOS

Aparecen en la obra infinidad de símbolos que tienen significados profundos y que a medida que se relacionan entre sí adquieren más valor, creando un conjunto de significaciones barrocas en imágenes en espiral.

Podríamos comenzar con los seres narcisistas que están abocados al incesto y ubicarlos dentro del símbolo de los espejos. Jung interpreta el incesto como un símbolo de la “unción con la esencia propia, la individuación o devenir de uno mismo... Por este motivo, y no porque se trate de casos ocasionales, los dioses primitivos engendran siempre mediante el incesto”.²⁴

Esta ansia, constante en la obra, de encontrarse a través de su propia sangre, tendría el mismo sentido que tiene el buscar la propia imagen ante el espejo: lo vemos además expresado cuando

Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre.²⁵

Este enlace de lo incestuoso y el símbolo de los espejos lo podemos observar insistentemente en la relación entre hijo y madre. La fijación de la imagen maternal corresponde a la imagen de sí mismo que el narcisista busca persistentemente o, como lo expresa Freud, “encuentra su objeto erótico por el camino del narcisismo, considera que la imagen de su madre se confunde con su propia belleza infantil”.²⁶ La insistencia del complejo edípico se presenta en la obra con Úrsula, Pilar Ternera y Amaranta (esta última reemplaza en los sobrinos la carencia de la madre y de la única que participa concientemente en el conflicto). Aureliano sentía en su propia piel el olor de Úrsula y en más de una ocasión sintió su pensamiento interferido por el pensamiento de ella.²⁷

Arcadio se sintió sacudido por una pasión tremenda hacia Pilar, que era su madre. Aureliano Segundo, más conciente de sus vínculos de sangre con Pilar, se refugiaba en su hamaca y más que madre e hijo

²³ *Ibid.*, p. 308.

²⁴ Jung, Carl. *La Psicología de la Transferencia*. Paidós, Buenos Aires, 1961, p. 82.

²⁵ *Ibid.*, p. 350

eran cómplices en la soledad.²⁸

El culto a su propia imagen se confunde en los Buendía con el culto a la imagen de su madre. En esta interrelación simbólica el escritor teje un lenguaje transformado que estamos tratando de develar ajustándonos estrictamente a su lectura. Siguiendo a Freud, este narcisismo trae como consecuencia la fijación de la imagen maternal, pudiendo llegarse a manifestar en forma de pederastia ideal. El caso de José Arcadio, el nieto a quien Úrsula había candidatizado para Papa, nos podría llevar a esta interpretación. Me limitaré a anotar los extraños juegos realizados con los niños, los datos más significativos de su carácter y su permanente evocación de Amaranta:

Los juegos llegaron a tales excesos que en el desorden rompieron la luna de cristal de roca.²⁹

Esto no lo pudo soportar José Arcadio; expulsó a los niños de la casa y, a falta de espejo, se refugió en la alberca a soñar con Amaranta. Allí lo encontró Aureliano,

flotando en los espejos perfumados de la alberca, enorme y tumefacto, pensando en Amaranta.³⁰

Así como la imagen que se refleja en el espejo se devuelve para que el ojo pueda captarla, hay muchas figuras en la obra que dan la impresión de regreso, de retorno a su origen; tal es el caso del hilo de sangre de José Arcadio que recorrió calles y atravesó patios y salones hasta llegar a la cocina donde está Úrsula, el permanente ir y regresar de los Buendía a Macondo, el obsesivo retorno a la infancia del coronel Aureliano y José Arcadio Segundo en el recuerdo del acto de fusilamiento.

La complejidad del símbolo como punto de convergencia entre diferentes niveles de la realidad da lugar a encontrarlo muchas veces oculto, tomando otras figuras de idéntico significado como en un sueño. Así lo encontramos en la descripción de la peste del insomnio, en donde a falta de sueño soñaban despiertos:

Estado de alucinada lucidez, no sólo veían la imagen e sus propios sueños,

²⁶ Freud, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 41-47.

²⁷ *Ibid.*, p. 152.

²⁸ *Ibid.*, p. 135.

²⁹ *Ibid.*, p. 278.

³⁰ *Ibid.*, p. 317.

sino que los unos veían las imágenes soñados por los otros.³¹

Es un verdadero espejismo que expresa el deseo inconsciente de encontrar en la inconciencia la borrada imagen de sí mismo y la de los demás. Cada uno se ve en los otros. La sensación de estar frente a un gran espejo donde se reflejan simultáneamente no sólo los propios sueños sino los de los demás. Es no sólo el espejismo de sí mismo sino la confusión del tiempo, la confusión del límite del ayer y del hoy. Cuando Aureliano Segundo, con la temeridad propia de los Buendía, se decidió a salir de Macondo en busca de Fernanda del Carpio,

se extravió por desfiladeros de niebla, por tiempos reservados al olvido, por laberintos de desilusión. Atravesó un páramo amarillo donde el eco repetía los pensamientos y la ansiedad provocaba espejismos premonitorios.³²

Este páramo alucinante que refracta los pensamientos no sólo guarda una profunda similitud visual con la ciudad de los espejos, sino también una profunda similitud simbólica; ambos reflejan la visión de generaciones distintas, proyectan en la historia el paralelo de épocas diferentes. Dentro de la obra, la unión de los dos símbolos será la hegemonía de Fernanda del Carpio con sus ínfulas de aristócrata en decadencia, tratando de cambiar las costumbres de la casa de los Buendía.

Hay otra visión fugaz casi perdida en la narración que nos entrega una imagen tan fulgurante y significativa como el espejo:

El tren con su suntuoso vagón de vidrio³³,

En el que desaparecieron de Macondo Mister Brown y los altos representantes de la compañía bananera cuando percibieron el olor de la subversión. El símbolo aparece casi con tinta invisible, quizá porque casi todo lo que sucedió después de la huelga quedó sepultado en el olvido. José Arcadio Segundo, el único testigo consciente de la tragedia, se hundió en el delirio, siguiendo el destino irreparable del abuelo. Todo el pueblo cayó en esa idiotez sin pasado:

Nadie tenía el valor de recordar y la realidad habría de fugarse de la misma manera inconsciente como se fugaron los gringos en su tren de “vagones de vidrio”.³⁴

³¹ *Ibid.*, p. 45.

³² *Ibid.*, p. 181.

³³ *Ibid.*, pp. 235-263.

Al analizar la obsesión constante de los Buendía por las barajas, se encuentra una analogía significativa con el lenguaje simbólico de los espejos. La captación simultánea del pasado, el presente y el futuro se logra sólo en el hechizo de una bola de cristal. Sin embargo, Pilar Ternera, en la peste del olvido, logró leer en las barajas

el pasado como antes había leído el futuro.³⁵

Este empeño de lograr recoger un conjunto de imágenes dispersas en el tiempo, en una sola visión transparente, apasiona a los personajes de *Cien años de soledad*. Todos buscan satisfacer ese anhelo en los naipes. El escritor está abocado a esta misma angustia; de allí su constante búsqueda, la simultaneidad del tiempo que pretende captar desde el remoto cuento de los mellizos ante el espejo y que como veremos sólo lo logra al final de esta obra. Es la ansiedad metafísica de lo absoluto, el deseo de permanecer, de resolver el contrapunto del pasado que se escapa pero que paradójicamente siempre está presente.

LA METÁFORA DEL RECUERDO

De manera continua se acude metafóricamente a la imagen repetida del espejo para expresar un recuerdo, un sueño, una visión; el tiempo regresa a una imagen cristalizada de la infancia en donde cada personaje puede verse a sí mismo, como sólo sucede frente a un espejo. No podemos precisar si es un recurso consciente o inconsciente del autor; sólo podemos observar cómo estas continuas relaciones significativas con el espejo dan un proyecto a la interpretación:

Fernanda del Carpio:

Lo que más le inquietó de aquella visión fue que la sintió exactamente igual a ella, como si se hubiese visto a sí misma con veinte años de anticipación.³⁶

Úrsula evocó a rebecca:

Con un recuerdo limpio de impurezas pues la imagen de la criatura que llevaron a la casa con el talego de huesos prevaleció sobre ella.³⁷

Amaranta refiriéndose a Meme:

Se sintió repetida en otra adolescencia que parecía tan limpia como debía ser la suya.³⁸

³⁴ *Ibid.*, p. 311.

³⁵ *Ibid.*, p. 48.

El sabio catalán amigo de Aureliano:

Aturdido por dos nostalgias, enfrentadas como dos espejos, perdió su maravilloso sentido de la irrealidad.³⁹

Aureliano:

Volvió a verse a sí mismo muy niño con pantalones cortos y un lazo en el cuello.⁴⁰

Rebeca a Aureliano Triste:

Y a través de la neblina del polvo, lo vio en la neblina de otro tiempo con una escopeta de dos cañones terciados a la espalda y un sartal de conejos en la mano.⁴¹

Amaranta Úrsula y el último Aureliano:

Se vieron a sí mismos en el paraíso perdido del diluvio, chapaleando en los pantanos del patio.⁴²

Al analizar estas citas podemos observar que se vuelve casi obsesiva la repetición del verbo ver. El recuerdo se convierte en una percepción óptica, como si se tratara de la captación de una imagen. El autor prescinde de transmitirnos el recuerdo por otro medio sensitivo. Utiliza un lenguaje visual, captado por los ojos, alimentado por ondas luminosas, y no obstante que en algunas ocasiones es detectado a través de una percepción borrosa, ésta se va aclarando a medida que el enfoque es más preciso.

Si regresamos a la captación del recuerdo de Aureliano en el momento en que conoció el hielo, podemos observar cómo la evocación se va haciendo más nítida a medida que la ubica en una percepción óptica:

Entonces desapareció el resplandor de aluminio del amanecer y volvió a verse a sí mismo.⁴³

En la última evocación del hielo, cuando el coronel Buendía contempla el desfile del circo, la reiteración de la expresión se convierte en un ritmo mágico, envolvente,

³⁶ *Ibid.*, p. 179.

³⁷ *Ibid.*, p. 191.

³⁸ *Ibid.*, p. 238.

³⁹ *Ibid.*, p. 239.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁴¹ *Ibid.*, p. 190.

⁴² *Ibid.*, p. 344.

que lleva al lector a una visión traslúcida de ese instante:

Vio una mujer vestida de oro en el cogote de un elefante. Vio un dromedario triste. Vio el oso vestido de holandesa que marcaba el compás. Vio....⁴⁴

Vargas Llosa ha encontrado aquí de una manera fugaz la presencia de Borges; la sitúa exclusivamente en el campo formal con la repetición que en el *Aleph* se encadenan las frases con el verbo ver. “Vi un populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América...”⁴⁵ Encuentro una más honda analogía, como si García Márquez hubiera intentado lograr en su obra un símbolo equivalente al Aleph, una revelación igualmente profunda, un cristal que reflejara el universo, el espejo de Merlín, “redondo y hueco, semejante a una mundo de vidrio”. Las imágenes infinitas repetidas en un laberinto de espejos, el recuerdo atrapado en la eternidad de un cristal para salvarlo del olvido, el intento de captar, aunque sólo fuera por un instante, la simultaneidad del tiempo.

Al reflejar la imagen en el espejo se producen dos realidades: la que está afuera y la reflejada. En la dualidad que va a manejar García Márquez en *Cien años de soledad*, el espejo representa ese mundo quieto donde todo permanece: el tiempo mítico frente al mundo cambiante de la historia. El tiempo narracional, a pesar de que lleva en su conjunto una línea de principio a fin, se inicia con la fundación de Macondo y termina con su extinción. No se sujeta en su desarrollo a esta misma linealidad. Los episodios se adelantan muchas veces, la narración se proyecta hacia el futuro para recogerse de nuevo en un pasado que termina dando la impresión de inmovilidad. García Márquez logra captar este movimiento del tiempo haciéndolo cíclico; por eso puede girar hacia atrás o hacia delante. La idea del transcurso está en oposición con la sensación de quietud. El tiempo en *Cien años de soledad* casi siempre va acompañado de un sentido de retorno, de regreso al punto de partida; lo mismo sucede con el tiempo que se adelante hacia el futuro. Frente a este tiempo en continuo movimiento está la quietud del tiempo mítico dando la sensación de eternidad. En ese tiempo mítico permaneció José Arcadio cuando dice que “es lunes” un día martes, y lo sigue afirmando aun el viernes:

El viernes antes de que se levantara nadie, volvió a vigilar la apariencia de la naturaleza, hasta que no tuvo la menor duda de que seguirá siendo lunes.⁴⁶

Pero en realidad no morirá; permanecerá fuera del tiempo amarrado al castaño,

⁴³ Ibid., p. 115.

⁴⁴ Ibid., p. 229.

⁴⁵ Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, p. 170

mientras se sucede todo el desarrollo de su estirpe, como Melquíades sobrevive a los cambios en su cuarto de alquimia. Han sido trasladados al tiempo mítico. Esta transmutación de los elementos históricos en mitos “es la visión esencialista del hombre y la historia”, dirá Vargas Llosa.⁴⁷

La tensión se hace más intensa superponiendo imágenes del pasado y trayendo otras desde el futuro. García Márquez, no contento con este alarde de tecnicismo, termina por incluirse dentro de la obra, como lo hizo Velásquez en sus *Meninas*: el escritor, de observador pasa a protagonista; pasa a ocupar un espacio dentro de la obra. Tenemos ahora un enfoque diferente de la realidad que sólo la podemos captar en un espejo. En su ambición totalizadora, García Márquez ha tratado de unir el tiempo histórico, el tiempo narracional y el tiempo mítico; es el proceso final de la obra. Aureliano, al ver a su hijo convertido en “un pellejo hinchado y reseco” llevado por las hormigas, entendió el epígrafe de los pergaminos de Melquíades:

El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.

Vuelve entonces a los manuscritos y comprende que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante.⁴⁸

Al descifrar los pergaminos, Aureliano no sólo vio su propio origen sino que simultáneamente ve en ellos el instante que está viviendo. Se ha logrado la unión de los tres tiempos. A la expectante plenitud del mundo mítico se ha unido simultáneamente la confusión del mundo histórico, logrando a su vez incorporar el tiempo narracional. Es en este momento cuando se cumple también la estructura simbólica:

Y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a media que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos como si estuviera viendo en un *espejo hablado*.⁴⁹

El símbolo que se inició con el origen de la “ciudad de los espejos”, que se nos transmitió también desde el primer párrafo de la obra, haciéndose cada vez más reiterativo, se hace ahora explícito y cobra toda su fuerza cuando la ciudad es arrasada

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 276.

⁴⁷ Vargas Llosa, Mario, *Historia de un deicidio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 43.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 349.

por el viento bíblico y se convierte en un “espejo hablado”. La estructura simbólica corresponde a la estructura de la obra. El tiempo mítico y el histórico se unen para detenerse en una sola visión única: el espejo.

⁴⁹ *Íbid.*, p. 350.

GUSTAVO ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

EL DIVINO, UNA NOVELA IMPÍA*

Desde el rincón de flores —de orquídeas nada menos— donde Gustavo Álvarez Gardeazábal me ha colocado en su novela, ubicación desde luego segura y placentera, me toca salir para cuestionar desde afuera este juego perverso de imaginación y de audacia en que nos ha introducido con su relato. El hecho mismo de que haya querido escogermme como lectora de su novela *El Divino* es ya una de sus formas de provocación. Parto de un punto de vista que he discutido siempre con el escritor, no obstante haber sido mi maestro y paradójicamente casi doblarlo yo en edad, sobre mi manera diferente de entender la literatura. Es decir, otra forma de mirar lo cotidiano en la insaciable aventura de trascender el misterio de la realidad, cuestionando cada instante, cada espacio vivido.

Desde las primeras líneas en que impíamente emplea el término religioso *Introito* —en lugar de Introducción o Preámbulo— para abrir el relato y luego, en los cortos párrafos de iniciación en los que se nos muestra la imagen sangrante de un hombre asesinado, en el que alguien intenta quitar con un algodón bendecido en contacto con *El Divino* las huellas de sangre que ha dejado el impacto de una bala, debemos ponernos en guardia ante el juego de equívocos, ambivalencia, confusión de nombres e imágenes tendientes a desacralizar (¿únicamente?) la fiesta religiosa que se celebra cada año en Ricaurte, pequeño pueblo vallecaucano.

Es en éste espacio donde se mueve la novela. Aún más, en estos tres párrafos iniciales se concentra, como en el famoso cristal el Aleph, en la narración de Borges, todo el universo novelesco que vamos a penetrar.

* Palabras pronunciadas en el acto formal de lanzamiento de la novela *El Divino*, Cali, 1984.

Respecto de sus novelas anteriores, no es sólo *El Divino* la de mayor logro, por la cohesión de su estructura, el ritmo creciente de la tensión, el clima ardoroso que agarra el pueblo en la celebración de su fiesta, el armonioso encuentro entre el tipo de narradores (mujeres viejas en su mayoría) con el tono sentencioso que domina la narración, sino por el manejo del lenguaje que como gran concesión esta vez se enriquece de imágenes, metáforas y diálogos; también por el sentido del humor que atraviesa juguetonamente todo el relato, y porque su autor —por qué no decirlo— se ha liberado esta vez de su obsesiva actitud de ataque dirigida expresamente contra alguien o contra algo.

El personaje principal, *El Divino*, ¿es la sagrada imagen de Cristo encontrada en un leño, en la torrentosa corriente del río, hace más de doscientos años, llevado providencialmente a Ricaurte para equilibrar con su milagrosa presencia el marasmo y la sequía de tantos años, haciéndole frente a la implacable destrucción del viento que lo azota todas las tardes? ¿O es ese personaje, también llamado *El Divino*, de las entrañas del pueblo, que Ricaurte vio crecer en su sin igual belleza subido en lo alto del bus que hace el transporte con los pueblos vecinos, encargado de recoger los boletos de viaje y que desde adolescente ya tenía en su gráciles movimientos un extraño encanto para conquistar el amor? Encanto y belleza que supo manejar luego para envilecerse en el dinero de la droga que ahora derrama con holgura en el pueblo, creando tantos encontrados sentimientos de admiración y culpabilidad.

En la confusión de este nombre, en las equívocas situaciones que estas dos figuras proyectan en el pueblo, se interceptan las coordenadas de la novela, propiciando una peligrosa dualidad, religiosa o erótica, en la que confluyen el fanatismo y la superchería y/o la ambición y el clímax sexual.

A través de las narraciones, ya en forma de presagios cabalísticos, o ya a través de las severas amonestaciones religiosas de las hermanas Borjas, se va cifrando el descenso del relato. Son cinco las hermanas, y cada una, después de hurgar el movimiento de los astros o interpretar las líneas de la mano, toma la vocería de la narración; bien sea en algún momento Ceres, iniciadora de adolescentes, o bien Brunilda, atormentada en su cerrado mundo religioso. Juego de opuestos en la balanza en que se mueven los personajes. A propósito de los nombres, para poner en alerta a los futuros lectores de la novela, es importante tener en cuenta la relación de los nombres de los personajes con su actuación en el relato. Veámoslo en las hermanas Borjas, ya nombradas. La relación de Ceres, en su orgiástico rito de iniciación con los jóvenes del pueblo, y Ceres, la diosa de la agricultura, conjunción de la tierra y el sol, propiciadora por lo tanto de la seducción erótica. Brunilda acumula su odio contra todos los que ofenden la sagrada reliquia de *El Divino*, realizando así su insatisfacción sexual en la venganza. ¿No tendrá mucho que ver con la famosa walquiria, Brunhilda, heroína de la *Canción de*

los Nibelungos y su implacable y contenida embriaguez de venganza? Así podríamos enumerar unos cuantos nombres muy conocidos en la mitología, en la literatura, o en el santoral eclesiástico: Osiris, Penélope, Benedicta, Epifania, cuya asociación con el relato exigiría un rastreo largo y minucioso que cedo a los críticos norteamericanos, seguidores fieles de la obra de Álvarez Gardeazábal. Relaciones semánticas (¿puedo escribir esta palabra?) que sería interesante articular con el relato.

También se intercalan permanentemente en la narración algunos diálogos entre los personajes típicos del pueblo —modalidad extrañamente desperdiciada hasta ahora, por Gustavo Álvarez, que no es ajeno a su gran dominio de la palabra, veterano urdidor de consejas—. Así derrocha en la novela esa ágil forma de penetrar en los vericuetos más complejos de sus personajes, dejando entrever la posición de cada uno y soslayando maliciosamente el poder que tiene el dinero para trastocarla. Esta forma de diálogo equilibra y aligera el tono sentencioso de sus narradores.

Utiliza además —irreverentemente, diría yo— todo el contexto del repertorio religioso que usan las viejas rezanderas de los pueblos (la juventud de ahora desconoce esta forma de expresión codificada) para ir mostrando a través de la oración el desfase moral del pueblo. Es imperativo resaltar el tono serio de la plegaria con la intención burlona que en ella subyace. Además, es una forma de presentar las debilidades sexuales de sus personajes.

En cuanto al lenguaje, la gran habilidad de Gustavo Álvarez Gardeazábal en el manejo de la fábula es su engolosinamiento en contar anécdotas en frases rítmicamente encabalgadas, lo que a menudo sofoca el logro de instantes poéticos; asimismo, la reiteración excesiva malogra situaciones antes sugeridas que habían establecido una secreta complicidad con el lector por la sola forma del estímulo indirecto, apenas provocado.

Pero donde alcanza un mayor dinamismo de imágenes y metáforas es en la descripción de la relación sexual. Se vale de la música —la sonata de Hayden, por ejemplo, o el ritmo marcial de la banda del pueblo— para narrar la unión heterosexual de las parejas, y, como viejo seguidor de Rabelais, con su misma crudeza, pero también con su fuerza vital expresiva, emplea imágenes de animales, cuando, desbordando toda medida, detalla la unión entre personas del mismo sexo. La palabra, convertida en vehículo del goce, medra el placer poético de la expresión.

Si me preguntaran cuál es el personaje mejor logrado de la novela, respondería sin titubeos que la pareja de homosexuales que protagonizan los extremos opuestos de la mariquería —la comedia y el drama—, situaciones límite en que siempre se mueven los personajes de Gustavo Álvarez. Son ellos: Eurípides, el peluquero de Ricarte, y el atormentado e inexperto hijo del beato Cipriano, seducido con sevicia por los otros maricas, cuya carga de culpa supera su expectativa de goce.

En el caso de Eurípides, en su caracterización se ha logrado no sólo la gracia sutil del humor que brota alegremente en la descripción de sus gestos y movimientos, sino que no deja percibir la dificultad de lograrlo. A su vez, es ésta una forma de penetrar, mordazmente, con audaz auto-ironía, en un terreno peligrosamente deleznable.

El clima de truculencia se hace más tenso al trabarse los hilos del relato en la expectativa de un crimen. El excitante montaje policivo tiende a enredar los indicios en tal forma que el lector seguirá preguntándose cuál es la identidad del asesino.

Quiero poner punto final a esta nota con el tono oracular que Gustavo Álvarez pone en boca de sus narradores —timbre de voz acorde sólo con mi tiempo cronológico— para poner el acento en sus condiciones de escritor: la ductilidad con que Gustavo maneja el lenguaje, el desarrollo casi matemático que logra en la estructura narrativa, la gracia para movilizar las situaciones, su talento para penetrar traviesamente en el cambiante proceso de nuestro pueblo, nos hace esperar —o temer— obras más audaces, de gran alcance literario.

HECTOR ROJAS HERAZO

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

RAÍCES, POLVO, INVIERNO... HÉCTOR ROJAS HERAZO*

Leer a Rojas Herazo es participar con él en su insistente búsqueda del hombre colombiano. A través de sus novelas nos llega la expresión de nuestro pueblo, con sus ansiedades y desesperanzas. Es una visión sacada de la vida diaria que penetra no sólo en el indagar existencial con su carga de angustia sino en la precariedad de los más simples anhelos, en la expresión de los más elementales apremios sensitivos. Personajes nuestros, hechura del abandono que él recupera a través de su intensidad emocional y poética. Rojas recoge las carencias de nuestra gente, sus supersticiones y temores, convocándonos al encuentro con lo nuestro, a la necesidad de reconocernos “confundidos con las raíces, el polvo de los veranos y la humedad de los inviernos”.¹

Es por eso casi increíble la larga etapa de silencio respecto a su obra, eclipsada por otras narrativas cuyo reconocimiento internacional deslumbró a nuestro público y lo cegó para el acercamiento a esta obra tan nuestra, capaz de capturar tan fielmente nuestra memoria.

Trataré de analizar someramente cada una de sus tres novelas. *Respirando el verano*, *En noviembre llega el Arzobispo* y *Celia se pudre*. Retomaré fragmentos que vivencien su expresividad poética e intentaré proyectar las posibilidades de enlace que subyacen entre ella. Es necesario advertir que es una obra densa y copiosa, escrita en forma fragmentada, cuyas relaciones se distienden a lo largo del relato sin aparente ligazón entre sí, y con una discontinuidad cronológica que exige la participación del lector para establecer los enlaces.

* Este texto fue publicado en la Revista Universidad del Valle No. 11, Cali, 1995, pp. 58-68.

¹ Rojas Herazo, Héctor, *Respirando el verano*, Tercer Mundo, Bogotá, 1962, p. 334.

Las tres novelas tienen en común la presencia de Celia, “manojito de huesos” —como la llama tiernamente el narrador—, quien permanece terca y apasionadamente en toda la narrativa de Rojas Herazo. En *Respirando el verano*, Celia aglutina la familia y permanece unida a la casa en una trabazón sagrada con sus vigas y techumbres. En *En noviembre llega el Arzobispo* el protagonista no es ya el grupo familiar, sino el pueblo El Cedrón, que vive la quietud pasiva y absorta del dominio del gamonal. Allí permanece Celia, después de muerta, en su patio encantado oliendo el aroma de las yerbas, el perejil y la hierbabuena, deslumbrada por el espectáculo del mar entre los almendros, “en su fijeza de muerta viva”. Así, viviente, la vemos pasar de una novela a otra como algo que ya es y que ha superado el límite de la fragilidad temporal.

En su última novela, Rojas Herazo penetra en el mundo actual, el mundo cerrado de las oficinas, donde su protagonista, un empleado cualquiera de un ministerio, realiza a través de su memoria un largo recorrido, un viaje casi interminable donde sólo encuentra reposo cuando vislumbra un patio lleno de luz y de olor a naranjas y una voz que lo llama, la voz de Celia, perdida entre el ronquido del mar.

Como posibilidad de análisis encuentro una relación temática que se inicia en *Respirando el verano* y enlaza la narrativa de Rojas Herazo en forma casi imperceptible, estableciendo un tejido de suspenso a través de sus novelas. Se inicia con un incidente ocasionado por el odio entre un hijo de Celia, Jorge, y su cuñado, Andrés. Celia participa de ese odio. Es una escena violenta que se ha ido gestando a través del rencor, acuciado por el calor del verano que precipita la ruptura familiar. El único testigo es el pequeño Anselmo, nieto de Celia, incapaz de registrar la magnitud del problema, problema que permanece latente en toda la novelística de Rojas, y cuya tensión persiste como un enigma en todo el relato, relación subyacente que el lector apenas intuye y que sólo llega a desanudarse en el capítulo final de *Celia se pudre*.

Como constante en sus tres novelas, además de la presencia de Celia, es necesario destacar el lenguaje, nutrido de todo lo elemental, donde la vivencia inmediata y la sensación táctil de un mundo de sonidos y olores es opacada apenas por la presencia de la luz que atraviesa y transforma no sólo los objetos sino la expresión de cada personaje, rompiendo muchas veces la secuencia narrativa para hacernos ver los cambios en que se refracta la luz, en un esfuerzo insaciable de aprehensión. (Es pertinente recordar su visión de pintor, vocación en la que Rojas Herazo se reconoce).

Rojas Herazo nos cuenta en sus novelas nuestra historia, hecha de fragilidad y desesperanza, en un proceso confesional nunca purgado, cuya voz despierta la angustiosa certeza de la propia levedad: penetra en pasajes escondidos de la conciencia, comunicándose por extraños pasadizos con las voces de la infancia. Es por eso que al inquirir un poco más sobre esa íntima trabazón que une las novelas de Rojas Herazo

llegamos a encontrar que el hilo conductor es la angustiosa búsqueda de la identidad, representada en la narrativa del autor en reiterativas formas significantes. Anhelos de identidad cuyas raíces tratan de afianzarse en la figura materna, asumida en la novela en la presencia de Celia, esa abuela tenaz, cuya capacidad vital en la adversidad y en el goce elemental de lo cotidiano sostiene las vidas sin esperanza de sus personajes. Es ella el nudo amoroso que impide su disolución.

Esa urgencia de identificación se vuelca también en la casa, fusionada con Celia, siendo ambas testigo y puntal de la existencia de cada uno y de todos. Así lo siente Valerio, hijo de Celia, al regresar después de una larga ausencia y mirar la casa destruida, el amado patio, al percibir el hálito del mar en los almendros y la luz de ese verano confundido con él mismo, que hará de él un extranjero en todas partes donde trata de arraigarse.

Fue el terror de sentirse vivo, de sentir aquel empuje de eternidad contra su pecho, de sentir la frágil trinchera de sus huesos que no podría defender aquello, el desolado forastero que ahora habitaba su cuerpo y lo empujaba siempre hambriento, siempre aterido, siempre deseoso de un fuego final y de una final afirmación, en busca de otros hospedajes, de otra forma de amar y destruirse. Herido por aquella verdad furibunda... siempre solitario, insosegado, porque en la tierra no hay casa donde reposar... ni en nada puede asentar fidelidad su esperanza...”.²

No es extraño entonces que aún lo anecdótico se constituya en trama secuencial de sus novelas. El episodio de la pelea familiar entre el tío y el padre de Anselmo trae como consecuencia para el pequeño personaje, protagonista clave de esta novelística, la pérdida de la figura paterna, que se desplaza totalmente hacia Celia, haciendo de ella sustancia de su identidad. Es también una forma de expresión de esta búsqueda la incesante fuga del lenguaje hacia lo sensitivo, en el afán de Rojas por aprehender la inmediatez de un presente, o en el regodeo narcisista del recuerdo como fijación de su carencia. Es ésta la forma vivencial de nuestro pueblo.

Esta torturante búsqueda se desplaza en la novela en el gozo del lenguaje, capaz de hacernos recuperar lo instantáneo de las sensaciones, el disfrute pleno de nuestras experiencias sensitivas. Un lenguaje que humaniza la materialidad de las cosas y nos permite trascender el misterio de la realidad colombiana. El lenguaje de Rojas Herazo se nutre de la percepción, apela al deseo, posee la revelación de un universo original que apenas se está gestando en ese momento, y cuyo surgimiento parece más importante

² Rojas Herazo, Héctor, *Respirando el verano*, op. cit., p. 78.

que la deliberada concatenación de todo lo que se pueda contar. Detrás de esa euforia casi lúdica de la expresión hay algo más: el trabajo insistente en el encuentro de la palabra, el afán por lograr vencer la rebeldía, la opacidad de la materia expresiva, sin tener que acudir a ninguna abstracción. Toma los elementos más simples del ambiente del trópico o del paisaje marino a través de imágenes sujetas a la vivencia de cada día, a la subjetividad del anhelo.

Antes de iniciar el análisis de cada una de sus novelas, queremos insistir en esa búsqueda de la identidad, realizada en cada una de ellas desde diferentes perspectivas.

En *Respirando el verano* se marcan las raíces en que se funda esa deseada identidad: Celia, la casa, la familia, el mar.

En *En noviembre llega el Arzobispo* se hace presente la dolorosa falta de afirmación del pueblo, cuya identidad anulada por el abuso del poder, se expresa en la novela a través del temor y la desesperanza. En el relato se asume en forma simbólica, mediante el conflicto de Esteban, hijo del gamonal, Leocadio Mendieta. Fijados en un pequeño espacio, el desolado pueblo El Cedrón, sus personajes permanecen atados, incapaces de arraigarse en alguna parte, olfateándose a sí mismo en el recuerdo o vislumbrando su imagen refractada en sus vivencias. El recuerdo se convierte, por lo tanto, en un momento inalcanzado, porque lo que se busca es una carencia.

Celia se pudre es el deseo de un personaje anónimo de encontrarse a sí mismo a través de un largo peregrinar en nuestra historia. Al final, la voz viva del pasado se identifica con su propia voz. Se hace evidente entonces la presencia de Celia como memoria colectiva.

Respirando el verano —su primera novela publicada en 1962— tiene como centro el grupo familiar, y es Celia, con su carácter y su capacidad vital, quien recoge la fuerza casi telúrica de esas mujeres nuestras de finales del siglo XIX y principios del actual, atadas al poder de la tradición y a la convicción de mantener unida su tribu. “Sentía que desde abajo, desde la tierra, le subía ojos de muertos, palabras llenas de raíces que, trepando por olvidados cráneos y rotas fibras, mojaban sus nervios y cerraban sus puños”.³ (Así reacciona Celia cuando percibe que su yerno se atreve a desmembrar su familia.)

Cuando llega a El Cedrón, Celia sólo tiene 16 años; está recién casada con su tío, el abogado Domínguez. Desde ese momento se identifica con la casa:

Entró por la calle real —rubia y sólida— bajo el sombrero de cabuya, mirando más allá de los árboles, temblándole los senos bajo la camisa de liencillo y se dirigió sin preguntar, como guiada por un olor, a la casa de paja que quedaba bajo los dos almendros en un ángulo de la plaza. Desmontó y penetró allí y

³ Rojas Herazo, Héctor, *Respirando el verano*, op. cit., p. 114.

allí se quedó por espacio de setenta y siete años en el transcurso de los cuales parió once hijos y sufrió siete velorios, entre ellos el de su esposo Milciades Domínguez.⁴

Esa percepción sensorial, que guió a Celia en forma tan inusitada a una casa que no conocía, nos inicia en una realidad más compleja, quizás más intensa, situándonos en una dimensión vivencial que nos hace descubrir relaciones misteriosas entre los seres y las cosas (como contraste, es precisamente en este capítulo donde el lenguaje es más concreto, más preciso en datos y referencias, revelando una serie de indicios antes apenas esbozados). Sentimos entonces que se inicia una ligazón entre Celia y las paredes de caña-brava, los horcones y los techos. Ella y la casa se vuelven un solo cuerpo. Casi niña pisó su umbral por primera vez. Tenían entonces, la casa y ella, la misma edad; crecieron al unísono. En los buenos tiempos, la casa recién encalada era un eco de ruidos y de risas. Sufrieron luego el despojo de la guerra, la tortura de la hipoteca, la ausencia de los hijos y al final, nos dice el narrador, “quedan marcadas con idénticas cicatrices”:

La casa se desprendía a pedazos y las vigas caían en la noche como los costillares de un cadáver podrido. La abuela, con los ojos irascibles y duros, pareció reunir todo el ímpetu que quedaba en su alma y, con una tozudez casi heroica, como si una fuerza insospechada entre aquel manojito de trapos y aquellos huesecillos de pájaro la atornillaran al caserón destruido, se opuso a todo razonamiento, a toda insinuación de abandonar los zozobrant despojos.⁵

Su actitud es un reto a la devastación y a la ruina. Celia (al igual que Úrsula Iguarán pero antecediéndole en el tiempo) crece en la adversidad, como si la afrenta que le otorga el destino provocara en ella una reacción de rebeldía que la liberara de sus amarras. La casa se transforma entonces en símbolo de identidad, no sólo del grupo familiar conformado por Celia y los suyos, sino que su carga emotiva expresa el sentir de todos.

El clima de la novela es ese inagotable sopor, ese permanecer en el agotamiento del calor de ese verano que nunca termina. Es un calor que hace más desesperante el hastío, más hondo el rencor y que permanece vivo en las imágenes más lejanas, capturadas en el recuerdo. Por ello en el título de la novela, *Respirando el verano*; la significación está dada en la forma verbal del gerundio, que establece la prolongación del acto de respirar, en una forma ininterumpida, inacabable. Seguiremos algunas escenas claves

⁴ Ibid., p. 29.

⁵ Ibid., p. 624.

en la novela dejándonos penetrar de ese ambiente.

En el ardoroso correr de los días, Julia, la hija mayor de Celia y quien permanece soltera, pasa las horas rumiando la ausencia del padre, abanicándose en la hamaca donde él permanecía tantas horas leyendo *La Iliada*. Sufre silenciosa su hastío, sofocado sólo por el fantasma que la busca en las noches. (Es importante destacar las intrincadas relaciones psicológicas que provocan estas escenas, enlaces soterrados que se comunican a través de largas pausas.):

Entonces ella señaló la ventana y transfigurada, llena de un furor sobrenatural, habló de él, de su desnudez y de su olor a hojas de almendro quemadas. Estaba desnudo, dijo, y tenía su sombrero en la mano. La llamó por su nombre. Pero ella sabía que no eran las palabras lo que la habían sacudido. Tampoco el acento, por lo demás muy natural, con que las había pronunciado. Era el horror de saber que entre ella y el fantasma desnudo no podía existir ni siquiera el recurso de fraguar una aparición. No, en ningún caso se trataba de eso. Lo único que realmente la destruía era donde los sentidos eran los primeros defraudados. Porque él había estado allí rebasando su destrucción, su límite para hablar y regir sus gestos, para llamarla por su nombre y oler, como siempre había ocurrido en lo que ahora ella recordaba como su vida, a hojas de almendro quemadas y la había mirado (sus ojos eran iguales al día en que le hizo la propuesta obstinada) y había amagado dar unos pasos hacia ella.⁶ Desde entonces la poseyó una convicción de irrefutable soltería. Encerró sus deseos y olvidó su sexo como un pájaro al que hubieran matado a palos entre sus piernas. A veces lo sentía pudrirse, quejándose y extendiendo tímidamente sus alas, bajo su corpiño de seda. Ella lo olía indiferente, sentada en taburete de cuero, bajo los almendros, con su ancho rostro vuelto de espaldas a la luz; sus senos, planos como los de una monja, flojos y destruidos, sin otra función que la de colgar en su pecho; pidiendo, con la misma timidez de su sexo, su jabonosa ración matinal, para resistir, al igual de sus caderas que ya empezaban a escurrirse sobre las piernas amarillas, la ominosa travesía de horas y días y meses y años entre la grasienta reverberación del comedor y del patio”.⁷

La identidad del fantasma se desvanece en las conjeturas del lector; su presencia se afirma sólo en el deseo de Julia. La reiteración de lo que se pudre, “el sexo que se pudre”, “Celias se pudre”, etc. en la expresión poética de Rojas tiene una connotación de proceso vivencial, como todo ciclo de destrucción y de recuperación de la existencia. Asimismo en la ruina o en la destrucción es donde los personajes de Rojas Herazo se

⁶ *Ibíd.*, p. 240.

⁷ *Ibíd.*, p. 249.

agarran más fuertemente a la vida.

Y recojamos ahora la escena (ya citada) en la que el único testigo es el pequeño Anselmo:

Entonces fue cuando sintió el ruido metálico, un simple chasquido apenas, que venía de la hamaca. Se volvió rápidamente y vio de pie a Andrés apuntándole con el revólver. Detrás del revólver, agazapada en los ojos negros, había una decisión —una única, fría y alucinada decisión que hirió a Jorge mucho antes que el relámpago que vomitó el arma”.⁸

La persistencia de la luz del verano se detiene en un pequeño objeto (un moñito rojo), y atraviesa la escena donde se recogen dos imágenes distantes en el tiempo. Cada escena es un momento del regresar. Cada imagen sintetiza una etapa y condensa la intensidad de un instante. La primera, más lejana, recoge la imagen del fin de la guerra y el regreso de Jorge a su hogar a la amada casa de Celia, destruida por la guerra, y la segunda, un día cualquiera en el transcurrir del verano, cuando Jorge regresa después de una larga ausencia (cinco años, se nos dirá en el primer capítulo de la novela):

Porque esta sofocada brisa, entre las hojas, era idéntica a la de aquel marzo lejano, hacía veinte años, cuando Zoila —con la cabeza atestada de rojos moñitos, ardiendo sobre el brocal del pozo, bajo el cerezo, como un llama de sangre— lo había llamado a gritos:

—¡Corre, Horacio, corre que ya viene Jorge!

Y él —tropezando con las piedras, rozando las hojas había borrado, en un solo instante, el horror, la fatiga y las lágrimas de aquellos días amargos que estrujaron la casa— había borrado los soldados masticando en las alcobas, entre los caballos, y los muebles hendidos a machete y la madre herida en el brazo por la bala que había rebotado en uno de los arcos del comedor. Y la prisión del padre, a quien trajeron de la hacienda arrastrándolo de la garganta con una cuerda y los sollozos de Julia sobre los despojos del piano repleto de comestibles. Todo aquello se fundió en una alegría súbita que lo empujaba, dentro de sus pantaloncitos almidonados, por la playa llena de sol, corriendo en la arena, mojando sus zapatos, al lado de Zoila que —huesuda y voluntariosa—, llevando de la mano al pequeño Valerio, hundía en el viento sus rojos moñitos señalando un grupo de jóvenes con fusiles que caminaba bajo los cocoteros. Y después la risa de Jorge, sobre el rostro amarillo y esquelético azuleado por la barba. Y la pregunta de él —erecto, con sus guedejas flotantes, sus puños cerrados y los húmedos zapatos hundidos en la arena.

—Jorge, ¿ya se terminó la guerra?

⁸ *Ibíd.*, p. 122.

La ingenuidad de unos moñitos rojos sirve de enlace al reencuentro familiar sostenido en la ternura del recuerdo. A su vez, vivencia momentos de la infancia de los hijos de Celia (Jorge, Zoila y Valerio) y la atormentada adolescencia de Julia, la mayor. Aún más, condensa el horror de la guerra y evoca nuestra infancia.

Todos estos sucesos se cuentan en pequeños fragmentos a partir de una pluralidad de enfoques, desde un tiempo retrospectivo y oscilante que va conformando la historia de la saga familiar, en un período cerrado a los cien años. (Se registran en la novela hechos que suceden en el país, como la Guerra de los Mil días, las peleas de Peralonso, la presencia en la costa del general Rafael Uribe y el establecimiento de los frigoríficos cerca de Tolú). Sólo la presencia del niño, el pequeño Anselmo, testigo desde su cuna del incidente de odio entre su padre Andrés y su tío Jorge, nos sirve de puntal para el discurrir de los acontecimientos en su situación inmediata porque todos los demás —en los que él no participa— se nos dan desde la perspectiva del recuerdo. Así, el pequeño delimita el presente; es su eje referencial y, paradójicamente, nada sabe sobre el enigma que destruye su familia. Los continuos desplazamientos del narrador siguen la técnica de la narración indirecta. Al comienzo del párrafo quien está contando es el narrador omnisciente desde un punto de vista lejano, pero luego se va acercando a su personaje, va penetrando en su subjetividad desde una perspectiva tan íntima que nos crea una situación ambigua. ¿Quién es el que habla? Sigamos el proceso en un instante de Celia, divagando sobre la muerte:

Algo dentro de ella indagaba sin sentido, la llenaba de pavor y deseo, le daba golpes en los pezones hundiendo un alfiler en cada poro de su cráneo.

Entonces vio el patio y se vio a sí misma con sus dos acompañantes. “Así debe ser la muerte”, pensó. Como un patio donde oímos eternamente el silencio, como ramajes alzados ante los muros, como si la tierra fuera gigantesca abeja sacudiendo sus élitros bajo la luna. Pareció despedirse del limón y del pozo y sintió la humedad de un sollozo.⁹

Al cerrarse las comillas, y con ellas la designación gráfica de la voz del personaje, no podemos identificar de quién es la reflexión que continúa, pero podemos pensar que lo dice el personaje a quien el narrador ha seguido desde una perspectiva tan cercana. Este procedimiento que permite una mayor elasticidad de la narración lo maneja Rojas en sus otras novelas con mayor audacia. No vacila —como otros escritores actuales— en mezclar voces de diferentes narradores, no sólo en el mismo párrafo, sino en una misma frase. Un esfuerzo por reproducir esa totalidad que el conjunto novelesco trata

⁹ Rojas, H., p. 141.

de alcanzar, narrándolo desde varias perspectivas. A su vez es un intento por acercarse más a Celia, por aprehender ese momento de rara intensidad en que ella se pregunta por la muerte. Expresión valiosa en la búsqueda de la identidad, muy propia de la narración oral de nuestra cultura popular.

Continuemos esta lectura de la narrativa de Rojas Herazo en la novela *En noviembre llega el Arzobispo*, publicada en 1967. Rojas logra allí aunar en una sola voz la problemática del poder. La relación del pueblo con la figura represora del gamonal, Leocadio Mendieta, lo va condenando cada vez más a una alineación progresiva. Este conflicto se expresa en la primera parte de la novela en la historia de cada uno de los personajes del pueblo, contada en forma fragmentada, desde diferentes ángulos de la narración. Todos hablan de una deuda pluralizando su angustia:

Clementina dice. “¿Estaremos pagando algún pecado?”

Y el padre Escardó: “Es el miedo a ser destruidos el que en realidad nos mata”.¹⁰

Retomemos un fragmento de la novela para analizar a través de él las claves del conflicto. Esteban, el segundo hijo del gamonal, asume la tortura de la castración que vive el pueblo y la suya propia al hacer la reclamación a su padre. Se aglutina en esta escena, como en las tragedias griegas, toda la carga colectiva del conflicto. La escena va adquiriendo características inusitadas por la brutal agresividad del gamonal y la vinculación manifiesta con que Esteban relaciona su problema de la deuda con el problema del pueblo. Recoge la pluralidad del deseo colectivo en esta frase:

No me asustas. Nos estás debiendo a todos en esta casa y en este pueblo.¹¹

Con premeditado sadismo, Mendieta responde a la demanda del hijo con una afrenta. Pretende destruir los soportes de su identidad y así castigarlo por su osadía:

El hombre con su risueña calma aplicó la imputación a los oídos, a la conciencia del hijo. Dijo en voz baja, suave como si murmurara una caricia:

—Tú no eres mi hijo, por eso hasta puedes matarme. Tú eres el hijo de Ángel María Domínguez.¹²

La tensión acumulada en esta escena se prolonga a través de la descripción de un serie de ruidos que se hacen cada vez más amenazantes a medida que se van apagando. ~~La connotación del conflicto~~, y la expectante ansiedad de su desencadenamiento, se

¹⁰ Rojas Herazo, *En noviembre llega el Arzobispo*, Lerner, Bogotá, 1967, p. 45.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

detecta en la transmisión sensorial del sonido, como antes, en *Respirando el verano*, a través del calor:

Sentenció con un rugido: ¡me lo pagarás! La voz era grande, solitaria. Y el padre la sintió fundir en todos sus sentidos. Después oyó el portazo en el pañol, y, a partir de ese momento, intentó descifrar el significado de cada uno de los ruidos que se sucedieron, sin que ninguno fuera posterior al otro sino unísonos y sin embargo aislados y amenazantes: la tranca contra la puerta, el arrastre y el amontonamiento de objetos pesados, el encontronazo de la silla contra el escaparte y la súbita suspensión del tintineo de las espuelas. También oyó, más leve, otro ruido de algo que gime y muere. Y después aquel silencio seco, total, aumentado por el jugueteo de la brisa con una saliente palma del alar, de algo temible que se detiene esperando.¹³

Aquí termina este fragmento dejándonos en suspenso. Para desglosar las claves, para descubrir “ese algo temible que se detiene esperando”, necesitamos hacer una lectura retrospectiva, volver a páginas iniciales de la novela donde se nos cuenta la historia de la familia Mendieta.

Es Esteban, el segundo, el de los ojos de venado, quien una tarde, después de una violenta disputa con el padre, fue al pañol y trancó ruidosamente la puerta. Dos horas después cortaban la cabuya con que se había ahorcado a la cabecera del lecho materno.¹⁴ Esteban quiso regresar a la madre para afirmar su identidad, no reconociendo más ligaduras que la de ella, en un intento por saldara el castigo impuesto por la castración. No es mi intento valorar esta historia por su contenido psicoanalítico. Pretendo acen-
tuar su valor semántico en el contexto de la novela, destacar la manera indirecta como confluyen todos los elementos temáticos; observar que no obstante la discontinuidad narrativa que interrumpe el avance temporal, el proceso semántico en el interior de la novela sí conserva su marcha progresiva. Desde este momento cada fragmento no está dedicado ya a seguir un personaje; son fragmentos totalizantes en los que está inserta la problemática general del pueblo. Se gestaron primero las expresiones individuales: el temor, el odio, la culpa, la inercia psíquica que ocasiona el poder para aglutinarlos luego en una sola voz que recoge el sentir colectivo.

Este cambio en la novela es una escisión que desgarrar no sólo su estructura significativa, sino su enfoque narrativo (escisión del yo en que se basa la problemática

¹² *Ibid.*, p. 88.

¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

psíquica que plantea la novela). Desde este momento el interés del relato se desplaza a aspectos y sucesos que inciden directamente en la vida del pueblo. Lo que se connota no es la problemática aislada de cada habitante de El Cedrón, sino la carga trágica de un dominio.

Es significativo además anotar la posición central de este episodio en la novela. La escena de la reclamación de la deuda está precisamente en la mitad (página 185 en un total de 365 páginas). La articulación formal guarda también correspondencia con la función semántica que hemos analizado.

Asimismo, Rojas recoge la forma encantatoria como nuestro pueblo mitifica sus ansiedades, en una charla de pescadores entre mamá Talla la Bemba y su nieto Oliverio. Es una voz nativa que capta en su original forma fonética toda la carga afectiva inconsciente del pueblo. Es una voz que viene de muy lejos como las leyendas, confundida con la elementalidad del paisaje, el ruido del mar, el olor pegajoso del agua, el sabor salino de las olas. Es interesante observar las características de este anodino personaje: una anciana negra, mujer y madre de pescadores, curtida en las labores del mar, que asume en su lenguaje elemental las supersticiones y ansiedades del pueblo. Instigada por su hijo a soltar la lengua con el “Cuéntame, cuéntame, mamá Talla, qué ha pasado”, se instala como si fuera a celebrar un rito, fuera del tiempo. “Sí, se murió esta mañanita, pero podría muy bien haber sido en la tarde, pero yo sé que no se murió sino que siempre se lo llevó el malino”¹⁵, repitiendo el mismo movimiento rítmico “en su columpiar poquito a poco en las bisagras del esqueleto”¹⁶ para suscitar el encantamiento de las palabras. El suscitar, después de haberlo provocado, el rompimiento de las inhibiciones, la hace sentirse aterrada, y, como defensa, confina su culpabilidad a fantasmas artificiales; “Es el viento el que me mete estas discurrideras en la cabeza”.¹⁷ El mismo viento, a quien le ha conferido el poder mágico de destruir al gamonal y a sus hijos: “Y te juro y rejuro que se vino un viento que no era de este mundo y se metió en la finca del dijunto y a poco los toros y vacas y terneros y hasta las mismas cosas se volvía nada”.¹⁸ Se evoca la presencia oculta del deseo colectivo, que llega sin saber de dónde convertido en lenguaje a través de la cascada voz de la anciana, como si fuera un oráculo o un aparato del destino. Es la búsqueda de la consolación en la palabra, en la función mágica del lenguaje.

Tratar de hacer un análisis detenido sobre *Celia se pudre* es una tentativa vana. Su densidad sobrepasa nuestras limitaciones. No es sólo un libro para leer lentamente sino, como ha dicho un crítico literario, “un libro para instalarse y habitar en él”.

¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹⁶ *Ibid.*, p. 188.

¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

Intentaré detenerme en el último capítulo, donde se conjugan los elementos más importantes de la novela, para seguir al escritor, hundiéndonos en su huella, como hace el niño en el camino de la playa, siguiendo a su abuela Celia, apretando su mano en la suya, con el temor de perderse en ese vasto arenal: “Hundo un pie donde ella acaba de sacarlo y hundo el otro en la nueva huella, apresurado, casi corriendo, corriendo con toda mi fuerza, alcanzándola.”¹⁹

Seguir la huella de la anciana es ir hasta el pasado, hacia el origen, recuperar una imagen perdida en el inconsciencia infantil. Una escena que ya conocemos desde *Respirando el verano*: el niño en su cuna, testigo insensible de un hecho delirante cargado de odio que ocasionó la ruptura familiar, la ira de Celia que significa para el niño la pérdida del padre. Dicha pérdida lo atará para siempre a esa anciana-abuela, receptora de todas las voces del pasado quien ejerce sobre él su tierno e implacable poder matriarcal, hasta que logra que su voz y su gozo sensorial se confundan con los de ella. . El diálogo interminable de toda la novelística de Rojas Herazo llega a fundirse en esta escena final en una sola voz. Ya no hay distancia entre uno y otra; la conjunción de voces es total (así lo podemos registrar en el texto). Después de años de penosa elaboración, el escritor ha logrado recoger el clamor del pasado y el balbuceo existencial de este momento.

El recorrido de la abuela y el nieto en la presencia del mar, en la presencia del viento, casi enceguecidos por la arena, los lleva a una casa solitaria en la playa donde muere el padre del niño. Celia se precipita con todo el ímpetu de su furia, embriagada en su venganza para presenciar esa muerte; y el niño la sigue, agarrado a ella, casi arrastrado por ella. Es una casa de muchos cuartos, de muchos patios y corredores habitada por todos los fantasmas que han convivido en la novela:

Y atravesamos cuarto y más cuartos (los retratos nos miraban angustiados, sonreídos, expectantes. La flaca doncella ardió un segundo en su llama de aluminio; el músico, con cuello y peinado de paje, nos mostró el rumbo con su flauta; el encomendero con cráneo y facciones de calavera se debatió entre las garras de su bicornio, escupiendo contra sí mismo en los encajes de su casaca amarillo; Santa Aniselda Urrucáurte, con los ojos alzados llenos de lágrimas, nos pidió o musitó algo parecido a un perdón; el bobo arriador de agua se columpiaba en los zapatos del general Rafael Reyes que, en pleno ascenso transfigurativo, era sostenido por dos ángeles de madera con alas de latón; la loca de la alberca, con su dedo irradiante convertido en el único y ensangrentado dedo de Dios, nos dibujó una señal en el aire) y patios y corredores lentísimos.²⁰

¹⁸ Ibid., p. 194.

¹⁹ Ibid., p. 808.

Ya este recorrido lo hemos hecho en la novela, siguiendo al protagonista al dejar su pueblo, con una maleta en la mano que inútilmente trata de cerrar, porque en ella se apretujan todos sus recuerdos, para encontrarlo luego, en un ascensor de hotel, “ocupado por personas que se turnan y desaparecen sin hablar, sin mirarlo siquiera, mientras el vehículo continúa su quejumbroso recorrido ante cuartos sumidos en penumbra”²¹ y que desemboca en un espacio oscuro, que lo lleva por un cabalístico itinerario a lugares de vasta putrefacción, de hojas y maderas podridas, de cadáveres “cuyos esqueletos, al ser pisados, se deshacen con asquerosa docilidad”.²² Logra salir a un arenal brillante e inabarcable bajo las estrellas. Percibe un olor, un olor de naranjos; es el olor del patio de su casa, el mismo olor del patio de Celia.

Este viaje interminable ya lo hemos hecho también siguiendo a Mahoña en el momento en que la matriarca deja su tranquila casona de veinte cuartos y su hacienda llena de esclavos, subida en su tarima, cargada por seis anderos para ir en busca del azar, para perderse en los arenales encantados de la Guajira “donde todo tiene el encanto y el color del sueño y el temor mágico de nuestras leyendas”.²³ Perduración mítica del pasado que recogemos en la leyenda del Cancamán avanzando en el mar o en la lujuria del “Mohan” seduciendo a la virgen.

Ese recorrido interminable ya lo realizamos, perdidos en “Lura”, el velero en ruinas, en su viaje desolado. Y en las imágenes de Emu, pintadas a la vista de todo Cedrón “mural clave cifrado sobre el destino”²⁴, anunciando premonitoriamente por Omaña, cuyos rostros de ángeles se convierten en formas diabólicas al repetirse tantas veces y al repetir una y otra vez los rasgos y facciones del pintor, con su mágico poder de permanencia —según las consejas del pueblo—, pues entre más las lavan más se pegan a sus muros. Proceso inagotable que nos lleva a enlazarlo con el del mismo escritor, con su temeraria obsesión de repetir las mismas imágenes, los mismos olores, las mismas historias de los personajes de Cedrón, de mostrar una y mil veces su rostro, todos los ángulos de su rostro, fragmentándolo tanto que ya no es él sino nosotros los que nos vemos retratados en él.

Otra imagen desdoblada de sí mismo es el escritor del pueblo, don Clodomiro Ulises Tuñón, viajero, como su tocayo homérico, no por mares desconocidos sino por el eterno mar del Cedrón, garrapateando incansablemente en papeles y papeles el

²⁰ *Ibíd.*, p. 811.

²¹ *Ibíd.*, p. 235.

²² *Ibíd.*, p. 342.

²³ *Ibíd.*, p. 375.

²⁴ *Ibíd.*, p. 187.

testimonio de su pueblo.

Ese recorrido interminable lo hemos hecho en la novela en un clínica de pasillos alargados bajo el efecto de algún sedante, con enfermeras de pasos silenciosos. O en un prostíbulo,²⁵ donde se hace más reconocible la indefensión y la soledad del personaje.

O en un baño turco donde hay que bajar muchos, muchísimos peldaños, y luego cruzar pasillos y pasillos donde encontramos hombres desnudos, entre ellos un obispo que se pierde en el voluptuoso aparecer y desaparecer de su gordura sudorosa entre el humo. Viajes donde no se manejan las nociones convencionales de tiempo y espacio, donde no hay afán de individualización, recogidos por diversos narradores; voz del pueblo que se oye con su dejo como un canto, impregnándolo todo con su gozo poético. Viajes interminables de pesadilla, de regodeo con el horror, explotados con brillo grotesco a lo Rabelais, en una dislocación de lo vulgar a lo poético. Virtuosismo deslumbrante que no perdona ni la burla irónica de sí mismo –sombra que persigue su propia sombra en el espejo- y que después de hacernos habitar en ese infierno de pestilente morbilidad, chapoteando en aguas profundas y humillantes, nos deslumbra con la luminosa presencia del patio de Celia, siempre oloroso a naranjos, fustigado por el mar.

Ese recorrido casi interminable lo hemos seguido también en otro laberinto de cuartos donde los pies del personaje se pierden en otra serie de salas con olor a muebles viejos, también vigilados por retratos de prelados y guerreros, afiches y rostros y más rostros, hasta que ya casi desesperado se encuentra a sí mismo caminando lentamente por un pasillo de un ministerio donde se halla incrustado en la pared el retrato del general Reyes (ese retrato es una irónica forma de situarnos en este espacio de la oficina) y donde lo espera implacable su jefe, el doctor Estroncio.

¿Estamos frente al mismo personaje? ¿El niño, el nieto de Celia y el empleado de oficina son la misma persona? La respuesta la podemos encontrar ahora, en el último capítulo que vamos a retomar. Y se nos había mostrado tácticamente en un insignificante cambio de pronombre en un fragmento anterior y sugerido en otro fragmento donde el protagonista, un empleado de oficina, caminando por un largo pasillo de un ministerio, oye la voz de Celia que se pierde en susurros, llamándolo cada vez más distante. Volvamos a la escena del mar:

Cuando salimos, la noche era brillante y tibia, con un olor de ave, como si la hubieran herido. No se me quede ahí, le repito, véngase para acá y no me recoja más caracuchas. Pero ya no regañona sino casi rogando. Ahora caminaba despacio, contando sus pasos, apretando mi mano entre la suya con algo que debió ser el resto de su ternura o la inercia de su cólera. De

²⁵ *Ibid.*, p. 231.

pronto se detuvo, haciéndome parar bruscamente y tropezar con una de sus piernas. Respiró con fuerza (Ma Joña con un seco ademán a mi recuerdo, detuvo a sus anderos. También el venteo del gran abanico de Malutí. Quedó pensativa mirando fijamente la sólida brasa del crepúsculo que chirriaba al hundirse en el lago. Entonces supe que el *viaje insensato, el de todos*, la inútil y destructiva obsesión, había llegado a su fin) con sobra de angustia, como si acabara de culminar una cuesta. Se dio vuelta y miró la casa, que también la miraba con sus ventanas ardidas, apacibles, iracundas, entre el polvo de las olas. Parecieron, en el vasto arenal, como los animales que se midieran, oliéndose mutuamente agradecidos, la extensión y el hedor de sus almas. Yo alcancé a entender, como si formara parte de ella, de su odio. Las olas, al fondo, cercándola de espumas, enlutaban, aún más, sus lisiadas maderas y su rota techumbre. Entonces ella alzó su mano derecha. La retuvo en lo más alto posible en el aire lleno de mugidos, con los dedos juntos, tiesos. Luego, partiendo en dos el viento, bendijo la casa, la casa maldita, el hombre maldito dentro de la casa maldita. Y vi el brillo de sus ojos ante el brillo de las olas en un rostro que no perdonaba. Entonces me dije “*dentro de un momento iré y le compraré dos calilitas de Ambalema*”. Se oía el rasguño de la pluma del doctor Estroncio, borrando, escribiendo, garabateando algo sobre su escritorio. Alzó la cabeza —*sentí entonces en toda su agobiadora cantidad, el ímpetu y el sufrimiento del mar, su forcejeo de sediento animal, su espesura pulmonar, tratando de zafarse o romper sus orillas de hierro*— y me señaló el confesionario que devoraban las olas, iluminado por sus tubos y avisos de neón. Ahí se las venderán, me dijo, sin que yo le hubiese formulado ninguna pregunta. “Sí, ahí debe ser” me convencí, dirigiéndome a la cabina del capitán del “Lura” por uno de los interminables pasillos del ministerio.²⁶

Toda la novela ha sucedido en un solo instante de la memoria, en un solo espacio: una oficina de un ministerio donde un hombre cualquiera, escapando un momento de los miles de folios y papeles que lo ahogan, recorre los interminables pasillos de su conciencia.

Hemos analizado, desde perspectivas muy distintas, en *En noviembre llega el Arzobispo* y en *Celia se pudre*, el proceso literario de aglutinar en una sola voz la forma de expresión novelesca. Ambas obras enuncian hechos diferentes; ambas realizan un papel revelador, totalizante.

Si en *En noviembre llega el Arzobispo* se arribó a esta conclusión a partir de una problemática colectiva, donde la interioridad, acallada por la represión, es incapaz de expresarse en brotes individuales y sólo tiene salida el peso de la totalidad, en *Celia se pudre* se muestra, a través de un personaje anónimo, la situación del individuo contem-

²⁶ *Ibíd.*, p. 780.

poráneo en el caos, el desconcierto, el aislamiento. Ese ser anónimo sólo logra hallar una identidad cuando la voz viva del pasado se identifica con su propia voz. Ambas son una épica, nuestra épica.

LA NARRATIVA DE ROJAS HERAZO *

Quiero agradecer el llamado que ustedes me han hecho para participar en este homenaje a Rojas Herazo. Devoción iniciada hace ya muchos años —no digamos cuántos—, en los salones de un colegio de Cali cuando irrumpió Rojas con la arrogante presencia de su voz a inquietar nuestro ingenuo mundo juvenil ya comprometido con la lectura de su poesía pero inusitadamente sacudido con esta experiencia que se nos brindaba no de ser espectadores sino partícipes del acto poético que se gestaba en ese momento, cuando surgían sus palabras y se enlazaban las imágenes en riesgosos y casi inalcanzables juegos de la imaginación. En este acto creador que nos convoca Rojas a participar —en una comunicación tácita que suscita una secreta complicidad tanto con su lector como con su oyente- es que quiero invitarlos, especialmente a los no iniciados, a través de una lectura de su obra narrativa. Hablo de iniciación, porque escuchar o leer a Rojas Herazo es quedar atrapados en la magia de su palabra.

Antes de detenerme en un somero análisis de su novela, quiero hacer énfasis en el empeño logrado por Rojas Herazo en la búsqueda del hombre colombiano, en la expresión justa de este pueblo nuestro que vive y que sueña entre la orfandad y el asombro. Porque no sólo está en juego su capacidad de artista sino también su integridad humana para hacer realidad este anhelo de intercomunicación subjetiva, para acompañar a este hombre nuestro y decirle (con sus mismas palabras) que no está solo, que no sufre solo, que su inocencia y su castigo terrestre (incluyendo sus contadas pero profundas alegrías terrestres) son compartidas.

Por eso la visión de sus personajes es una visión humana totalizante, sacada de

* Ponencia presentada en Cartagena, Universidad Jorge Tadeo Lozano, en 1985. Ha permanecido inédita hasta hoy.

su vida diaria, que penetra no sólo en el indagar existencial con su profunda carga de angustia en personajes como Valerio, en *Respirando el verano*, o el padre Escardón, en *En noviembre llega el arzobispo*, sino en la precariedad de los anhelos del hombre sencillo colombiano, en la expresión de sus más elementales apremios sensitivos, como lo vemos en Brigida Lambis al orinar:

Agarrada a un horcón de la cocina, se agachó con lentitud, dolorosamente, con un suspirante traqueteo de huesos, hasta quedar en cuclillas con las manos colgantes al extremo de los rectos brazos que ahora descansaban sobre las rodillas. Cuando, por varias oscilaciones, comprobó que se tocaba los talones con las nalgas, reunió toda la saliva acumulada alrededor de su lengua y escupió lejos, tratando de atinarle al pollo que escarbaba y picoteaba en un montículo de afrecho de coco. El salivazo, esquivado nerviosamente por el pollo, se redondió lleno de tierra y partículas blancas. Y Brigida Lambis, entornando los párpados al aflojar todo su cuerpo en una corriente de delicia, oyó el rumor de su orín en el polvo.¹

O en la misma ternura con que analiza la insulsa beatería de Aurlistela, personaje nuestro, hechura del abandono. Así mismo, Rojas Herazo recoge la expresión mágica de nuestro pueblo mitificando sus ansiedades, como esa bella charla de pescadores entre mamá Talla la Bemba y su nieto Oliverio. Es una voz nativa que parece recoger en su original forma fonética toda la carga afectiva inconsciente del pueblo. Es la voz que parece venir de muy lejos como las leyendas, confundida con la elementalidad del paisaje, el ruido del mar, el olor pegajoso del agua, el sabor salino de las olas. Es interesante observar las características de este anodino personaje: una anciana negra, mujer y madre de pescadores curtidos en las labores del mar, que recoge en su lenguaje elemental las supersticiones y ansiedades del pueblo. Instigada por su hijo a soltar la lengua con el “Cuéntame, cuéntame mamá Faya, ¿qué ha pasado?”², —se instala como si fuera a celebrar un rito fuera del tiempo. “Sí, se murió esta mañanita, pero podría muy bien haber sido en la tarde, pero yo sé que no se murió sino que siempre se lo llevó el malino”³, repitiendo el mismo movimiento rítmico “en su columpiar poquito a poco en las bisagras del esqueleto”⁴ para suscitar el encantamiento de la palabras. El suscitar, después de haberlo provocado, el rompimiento de las inhibiciones, la hace sentirse aterrada, y como defensa confina su culpabilidad a fantasmas artificiales; “Es

¹ Rojas Herazo, Celia se pudre, Alfaguara, Madrid, 1968, p. 38.

² *Ibíd.*, p. 189.

³ *Ibíd.*, p. 190.

⁴ *Ibíd.* 213.

el viento el que me mete estas discurrideras en la cabeza”.⁵ El mismo viento, a quien le ha conferido el poder mágico de destruir al gamonal y a sus hijos: “Y te juro y rejure que se vino un viento que no era de este mundo y se metió en la finca del dijunto y poco los toros y vacas y terneros y hasta las mismas cosas se vuelvían nada”.⁶

Se evoca la presencia oculta del deseo colectivo, convertido en lenguaje a través de la cascada voz de la anciana, que llega sin saber de dónde, como si fuera un oráculo o un aparato del destino. Es la búsqueda de la consolación en la palabra, la forma de condensar en la función mágica del lenguaje. O de condensar la duración: Celia en su patio encantado, sintiendo la vida a través de sus sentidos con la intensidad emocional que caracteriza todos los personajes de Rojas. La vida la penetra a través de la percepción de la luz que atraviesa la rama de los almendros, en el olor de las yerbas de su patio y hasta en su dolor de espaldas. Así, viviente, la vemos pasar de una novela a otra, como algo que ya es y que por lo tanto ha superado el límite de la fragilidad temporal y ha entrado ya en el tiempo mítico —el único que permanece, y quizás, el único cierto—.

El goce de todos los sentidos sin omisión alguna como reconocimiento de la propia identidad en el reencuentro de lo instintivo lo encontramos en toda a obra. Tomamos al azar un fragmento:

Descubrió con rabioso estupor la culminación de la tarde. Giró sobre sí mismo gozando el roce de la arena en sus talones y en sus dedos, embriagado por aquella sangre que, uniforme y fina, goteaba de las nubes. Sinténdose perdonado, emprendió la marcha con alegría. Caminaba frente al crujido de la sal, sobre la piel leonada de la orilla, gozando con todos sus sentidos, el cosquilleo de la espuma entre los pies.⁷

Iniciemos ahora un breve análisis de su técnica narrativa. Podemos apreciar que hay un factor común en ambas novelas, *Respirando el verano* y *En noviembre llega el Arzobispo*: el protagonista es el Cedrón, pueblito costero colombiano. El ámbito de *Respirando el verano* es la casa, la vieja casa, refugio, templo, útero materno, con su patio encantado oloroso a toronjil y hierbabuena donde no acaba el narrador de mostrarnos como en un acto sagrado su trabazón con los horcones, las vigas, las techumbres. En *En noviembre llega el Arzobispo* es el Cedrón con su plaza desolada y la cercanía exultante del mar. Espacio cerrado, en donde el pueblo vive la quietud pasiva y absorta del dominio del gamonal todo esto se nos da a través de un lenguaje poético nutrido de todo lo elemental, donde la vivencia y la sensación táctil de un mundo de sonidos

⁵ Ibid., p. 221.

⁶ Ibid., p. 224.

⁷ Ibid., p. 334.

y de olores, es opacada sólo por el permanente crujir del mar. En donde se escucha el “Gorgoteo de los sentidos” en una inextinguible recreación de la palabra, en un esfuerzo insaciable de aprehensión. Así, mientras el clima de su primera novela es ese inagotable sopor, ese permanecer en el agotamiento del calor, del verano que nunca concluye, la casa que se derrumba, la terca figura de Celia empeñada en permanecer unida a ella, en la otra novela se ha perdido ya todo anhelo, toda esperanza: el pueblo se encuentra sumido en una eterna remembranza, afincado sólo en la tortura del temor. La significación está dada desde el mismo título. En *Respirando el verano* es un gerundio el que establece el suceder, así éste sea un progresivo decrecer de la vida, como algo que no termina de extinguirse, pero en el que aún está implícita la vida. Quizá en la ruina es donde más se agarra a vida. Así lo siente Valerio al regresar, después de una larga ausencia y mirar la casa derruida, el amado patio, el hálito del mar en los almendros y la luz de ese verano confundido con él mismo, que hará de él un extranjero en cualquier parte que trate de arraigarse:

Sentía el tiempo atravesando sus cabellos, lamiendo solamente sus pómulos, destruyéndolo como destruía los ramajes, los alambres, las camisas colgando, los flecos con que la luz, desgarrada, descendía por el palpitante varillaje de los árboles. La tarde penetraba en el patio como un dulce mugido. Absorbió el relente y miró con tristeza el balcón de la casa consistorial donde el Alcalde, el secretario y los dos alguaciles contemplaban apaciblemente la tarde deshaciéndose al otro lado del mar. Y se vio a sí mismo, confuso y lleno de preguntas bajo los árboles. Sintió su alma forastera, el terrible dolor de haber sido encendido, de sentir su sangre, sus hambrientas arterias, su llegada y su instalación en sus vísceras de ahora, su necesidad de salvación y de amor, su búsqueda de una seguridad —no para su cuerpo sino para ese algo más, mucho más antigua que la familia, que la tierra, que el tiempo, que ahora había escogido sus brazos, sus ojos, su cuerpo entero, para arder en una minúscula fracción y luego reemprender su oscuro y desolado viaje dejándolo a él —lo que ahora era él— destruido, con los veranos y la humedad de los inviernos, como un acorde más en la impasible sinfonía de destrucción y de muerte que miraba y escuchaba en las dulces bocinas con que el hálito del mar embestía los almendros y derramaba sobre sus cabellos un tinte de invisible desgracia. Fue el terror de sentirse vivo, de sentir aquel empuje de eternidad contra su pecho, de sentir la frágil trinchera de sus huesos que no podría defender aquello, el desolado forastero que ahora habitaba su cuerpo y lo empujaba, siempre hambriento, siempre aterido, siempre deseoso de un fuego final y de una fina afirmación —en busca de otros hospedajes, de otra forma de amar y destruirse—, herido por aquella verdad furibunda. Entonces sintió lo extraño de todo tacto, la enemistad de todo objeto, la invencible distancia que lo separaba de cada rostro. Sintió el monstruoso castigo de una soledad

en la que Dios mismo se sentiría acongojado.⁸

El énfasis dado no sólo en el título sino desde diferentes momentos de la narración a la llegada del Arzobispo es sólo una mascarada, una burla satírica que deja al pueblo en su misma inmovible postración, pues la grotesca figura del prelado, completamente indiferente a la problemática del pueblo, no responde a la más mínima expectativa. Por eso no se usa en el título el futuro (en noviembre llegará el Arzobispo), pues el futuro es el tiempo de la esperanza.

Leer a Rojas Herazo es no sólo disfrutar con él el goce del lenguaje en su euforia casi lúdica, de permanente gestación, es no sólo atrapar el enlace de los significantes en una cadena inagotable de metáforas, sino encontrar con él el valor de lo inexpresado, el secreto ritmo de los silencios. Forma de significación manejada desde una técnica literaria que rompe con toda preceptiva realista a través de enunciados dispares sin aparente relación entre sí y que exigen del lector una participación permanente para establecer los enlaces a través de la fragmentación: el trastrocamiento del tiempo, la presentación esporádica de los personajes, la discontinuidad de la narración, la multiplicidad de focos narrativos. Para acercarnos a su técnica narrativa, voy a retomar la escena de los perros inserta en la novela en cuatro fragmentos. A través de estos fragmentos se puede analizar la relación de Mendieta con sus hijos desde la visión de diferentes personajes de la familia, en distintos momentos de su vida y presentada en la novela sin ninguna continuidad. Lo registramos en las páginas 55, 86, 186, 350. La primera visión está dada por el mismo narrador cuando sigue de cerca la historia personal del gamonal:

A veces se paraba y los perseguía en silencio, bajo los árboles con el palo que ponía sobre la mesa para golpear a los perros. Ellos trotaban hacia los chiqueros, hundiéndose en el fango, tropezando con los cerdos, rasgándose los rostros con las armas bajas de los guamachos erizados de púas. Entonces llamaba a Nerón o a Tamerlán y los azuzaba contra los hijos. El perro gozoso, grande como un burro, se metía en el fango ladrando con los ojos ensangrentados, esperando una orden para destrozarlos. Él se contentaba con mirarlos, parado al otro lado del lodazal, con el palo en la mano, no sonreía, ni siquiera mostraba placer con aquellas horribles bromas. Se contentaba con prolongarlas, saboreando los residuos que habían quedado entre sus cajas dentales. Ellos estaban contra la cerca, flacos y duros hundidos hasta los tobillos en el lodo, desafiándolo, sin saberlo, con sus ojos de pájaro.⁹

⁸ Rojas Herazo, *En noviembre llega el Arzobispo*, op. cit., p. 125.

La escena tiene todas las características de una castración, pero su valor connotativo se va acrecentando en cada nueva presentación, enriquecida con nuevos elementos y articulada dentro de un contexto diferente. Es importante percibir cómo se logra el acercamiento a cada uno de los protagonistas de esta escena, a través del gesto: la fijación de una mirada, el paladeo de los restos de comida, una manos de uñas sucias que se alzan ansiosas, la vibración súbita de los cabellos en la nuca ante la proximidad de un aliento. El misterio de estos gestos encubre y descubre esa intimidad tan celosamente resguardada de sus personajes ante el drama que protagonizan.

La segunda versión de la escena del chiquero surge en Rodolfo en un momento de extraña confusión, cuando siente sobre él la mirada de la madre —mirada acariciante que lo devuelve a su infancia, desatando en él la ternura hacia sí mismo. El niño indefenso, bonito y nalgoncito, a quien su madre quería tanto:

Tenía miedo de estar vivo, de oler, de respirar, de oír la muerte esperándolo en un recodo de sus sentidos (se soñaba dentro de una camisita corriendo por el patio él —el niño bonito, rosado, nalgoncito a quien su madre quería tanto—). ¿Y los perros? ¿Quién azuzaba los perros? ¿Y aquel hombre, grande, abultado, con las manos apretando un palo contra sus muslos que lo miraba con horrible paciencia chupándose las encías del otro lado del chiquero? ¿Los gigantescos animales le ladraban en los puros oídos, ya casi le mordían las orejas, quería huir, saltar el lodazal, los árboles, el pueblo, el mar? Llevar a lo profundo de él, donde no hubiera más miedo, donde no existiera la muerte.¹⁰

La tercera versión es desde Etelvina, la madre, en el momento en que se narra la agonía del gamonal. Es un momento de extraña comunicación entre hijo y madre en esa casa donde todo está vedado:

Rodolfo estaba ahora detrás de ella, tan cerca que su aliento le hizo vibrar la raíz de los cabellos en la parte baja de la nuca (...) era extraño, se había acostumbrado a mirar a su hijo como si otra mujer lo hubiera parido. Ella sintió que de muy hondo subía la compasión. (Una sustancia húmeda podía paladiarse por el hijo). En ese instante recordó el parto y los penosos meses en que lo había amamantado en el pañol. Después lo vio, con su rostro adulto sobre sus pantalones y su camisa de niño, en el chiquero, frente a los perros mirando fijamente a su padre. Se sintió inundada por una caridad parecida al

⁹ *Ibíd.*, p. 55.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 331.

remordimiento. Extendió las manos de uñas mugrosas. Quiso tentarlos por dentro, hermanarse con él, en una confusa ansiedad.¹¹

La última versión de esta escena se da cuando ya ha muerto Leocadio, desde el recuerdo de Rodolfo:

Rodolfo Mendieta sintió que lo inundaba una helada expectación, como de ira, de terror y de angustiada esperanza, idéntica a la que —poseyéndolo de niño, al borde del chiquero, cuando su padre azuzaba contra él y sus dos hermanos a los perros hambrientos— no le impedía sin embargo que anhelase fieramente conocer un final, aun cuando ese final significara par él el odio total o la total destrucción.¹²

Terminada esa visión de los cuatro fragmentos distendida a todo lo largo del relato, podemos ver cómo se hace necesaria nuestra lectura cuidadosa para establecer los enlaces, cómo nos hacemos copartícipes de este proceso de significación donde el significado se dispersa, en permanente renovación. Ahora no será fácil percibir el énfasis dado en la novela a la tensión de un instante, a la fugaz tentativa de acercamiento entre estos seres incomunicados por el temor, o al énfasis dado a una palabra que no alcanza a pronunciarse. Así lo podemos detectar en la pregunta que hace Auristela al iniciar la novela, y cuya respuestas sólo se contestará al final. Es una pregunta trivial: “Primita, ¿puedes hacerme un favor?”, y quedará abierta durante toda la novela, dejando en suspenso la respuesta. Una respuesta con otra pregunta: “¿Qué favor?”¹³ El relato ha quedado aprisionado en el espacio cerrado de un discurso, en el corto intervalo de una respuesta, también banal. Paradójicamente la pregunta vacía posibilita el cuestionamiento, propicia la percepción de la inercia del tiempo, en el perenne suceder que nada transforma. La futilidad de los acontecimientos acentúa este permanecer estático sin ninguna posibilidad de cambio. Cuestionamiento articulado en la negatividad de cambio. Cuestionamiento articulado en la negatividad del lenguaje. Intermitencia del discurso, espacio suspendido, sentido vacío, que desencadena la fuerza semántica de la novela.

Otra expectativa que permanece traumáticamente fija en todo el ocurrir de la misma es la muerte de Mendieta, el gamonal, que también se detecta desde ángulos diversos de la narración, pero que al asumir su hijo Rodolfo el dominio heredado, sólo representa para el pueblo un toque a la rueda que sigue volteando, impulsada por su propia inercia. Es precisamente en la mitad de la novela, cuando Esteban hace a su padre

¹¹ *Ibíd.*, p. 358.

¹² *Ibíd.*, p. 445.

¹³ *Ibíd.*, p. 166.

el gamonal el reclamo de una deuda, cuando el personaje individual se transforma en un personaje colectivo. Una situación aparentemente enfocada desde el conflicto familiar del gamonal y sus hijos cubre el trauma psíquico de todo el pueblo. En la deuda que Esteban reclama a su padre se aglutina, como en las tragedias griegas, la angustia colectiva, cuyo contenido latente se constituye en la intrincada red en que se construye la novela. La deuda aparentemente se refiere a un dinero, pero en forma inusitada se transforma en un reclamo de todo el pueblo, al involucrarlo en este grito desgarrado de Esteban: “No estás debiendo a todos en esta casa y en este pueblo”¹⁴, reclamo que le cuesta la vida. Hasta este momento han ido desfilando, uno por uno, los personajes que constituyen el engranaje de la novela: Gerardo, Celia, Auristela, los niños, el padre Escardó, Delina, Vitelia. Pero ahora se va a operar una escisión que desgarrar no sólo la estructura significativa de la novela, sino su enfoque narrativo. El interés del relato se desplaza desde este momento hacia aspectos y sucesos que inciden directamente en la vida del pueblo. Lo que se connota no es ya la historia de los personajes, sino la carga trágica de un dominio, pero ahora se va a operar una escisión que desgarrar tanto la estructura significativa de la novela como su enfoque narrativo. El interés del relato se desplaza desde este momento hacia aspectos y sucesos que inciden directamente en la vida del pueblo. Lo que se connota no es ya la historia de los personajes sino la carga trágica de un dominio. Esto implica un sacrificio para el lector, que anhela seguir el hilo de la historia, penetrar con el narrador en el estudio psicológico de los personajes, en el gusto de la fábula. Pero es una ruptura necesaria, deliberadamente buscada para que sólo queden perdurando los lazos comunes que acentúan reiterativamente la conflictiva relación colectiva con el gamonal, el temor, la inercia psíquica que ocasiona su poder. Y es en el interior del mismo texto como se va conformando este personaje colectivo a través de su discurso en forma plural. Así:

Clementina: “¿Estaremos pagando algún pecado?”

El Padre escardó: “Despertemos de una vez y matemos la culpa”. Alandete:

“Es el miedo —el miedo a ser destruidos— el que en realidad nos mata”.¹⁵

El mismo narrador introyecta los sentimientos de pueblo, en un esfuerzo por integrarse a él, a través de un juego de asociaciones. Como en un vértigo, salta de un elemento a otro, sintetizando su angustia:

Porque el pueblo era un ímpetu, un ala agitada, un deseo frente al mar. Casa
por casa y las hamacas, algunas con la curva de sus durmientes colgadas entre

¹⁴ *Ibid.*, p. 188.

¹⁵ *Ibid.*, p. 405.

los horcones, y un designio (el flautista abatido, la flacuchenta mujer de ojos azules contemplando el dedo de Dios, llamándola, subiendo en la luz como una espalda de sangre desde el agua de la alberca, las trinitarias calcinadas por el rojo verano sobre las tumbas, la terquedad del pulmón para respira y de los labios para decir te quiero, me molestaba ese olor a mierda de gato en el rincón, cuánto vale esta yegua) y luego —árbol o mujer o varón— eruirse, tener derecho a preguntar o a responder, tener un frenético deseo de perduración y aún de fuerzas par sacudir sus raíces o levantarse del mecedor y gritar: “Maldito pueblo, te odio, te odio, con todo lo que soy, pero de aquí no me sacas ni muerto”. Y hacer crujir la madera del púlpito o los extremos de la pata de la cama con su peso de enfermo, de parturienta, de verraco animal solitario y puro y radiante que distiende su sexo lleno de iluminación, como un ángel de alas múltiples y sin embargo victorioso, en un destierro que recuerda el amor, la desdicha, la minuciosa putrefacción de los elementos que hacen posible una blancura susurrante, que sangra ocultamente, inmutable al padecimiento, al castigo, a la misericordia, a la hediondez, al suplicio”.¹⁶

En un intento por aglutinar y nivelar todos los elementos —árbol, mujer, varón, flautista, cura, vendedor, parturienta, enfermo—, la elementalidad del hombre con las cosas primitivas quiebra toda identidad, toda diferencia, en una sola voz que condensa y se hace manifiesta en el grito retenido: el odio, el deseo, el miedo, la culpa. Constantes que semánticamente constituyen un haz de funciones que van conformando la estructura de la novela. No se trata de borrar el sujeto, sino de favorecer su valor de conjunto. Cada personaje es el héroe de su relato, pero cuando este relato queda fracturado se quiebra no sólo la continuidad de la historia, sino la identidad particular de cada personaje para integrarlo en un contexto total. De esta manera se sacrifican la estructura psíquica de cada personaje y surge en cambio la base inconsciente común a todos. Sintácticamente se opera también en este fragmento un desdoblamiento. Todo está desconstruido; se mezclan frases, adjetivos, formas verbales, rupturas de construcción, de subordinación, en una cascada de palabras que subvierten la solidaridad de la forma narrativa, las limitaciones de la expresión estructurada y hasta la misma armazón de la sintaxis para designar, a un nivel semántico, la pérdida, la disolución del personaje como representación individual en la novela. Desde este momento, cada fragmento no está dedicado ya a la historia de un personaje. Son fragmentos totalizantes en los que está inserta la problemática general del pueblo.

Quisiera retomar ahora un acercamiento realizado en otro momento a nivel psicoanalítico. Desde la visión de varios personajes del pueblo podemos detectar la reiteración

¹⁶ *Ibíd.*, p. 513.

de una imagen en que parece concentrarse el elemento torturante que ocasiona su angustia: la figura de un caballo. Esta obsesión o fijación traumática la podemos percibir por ejemplo en Don Arsenio, el boticario querido por todos en el Cedrón; también en el Padre Escardó; y especialmente en Don Demetrio, antiguo comandante del ejército en la guerra civil, alistado en las filas del General Domínguez, veterano del pueblo. En sus interminables añoranzas, muchas de ellas convertidas en tremendas pesadillas, don Demetrio termina dominado por una obsesión: el poder de un caballo que lo arrastra hacia un oscuro lodazal.

La obsesión por el caballo, que inicialmente se da en la novela desde el nivel aislado de algunos personajes, va a terminar presentándose como una visión colectiva detectada por todo el pueblo del Cedrón. Figura imaginaria en la cual se ha desplazado toda la carga psíquica del pueblo: su temor al gamonal.

Ahora bien, desde *Respirando el verano* conocemos la relación del pueblo con la lectura de Homero, propiciada desde la escuela por el patricio del pueblo, Don José María Domínguez. Esta relación permanece tan viva que Doña Clarisa de Navarro, cuando ve el gran caballo de madera construido en el pueblo en la época de carnaval, exclama: “Dios mío, si es el caballo de Ulises”.¹⁷ De esta relación aparentemente insignificante surge en la novela el juego ambivalente, al integrarse en un mismo contexto dos isotopías diferentes. La leyenda del Caballo de Troya, aprendida por todos en la escuela, y acrecentada por el pensamiento mágico del pueblo, y la leyenda que el temor ha creado alrededor de Mendieta, representada alucinadamente.

Desde otros personajes se detecta la visión de este caballo fantástico: Juan, el bobo del pueblo, lo divisa en compañía de Celia, la abuela nonagenaria y del Arzobispo. Chencho, el sacristán, en pleno delirio en el carnaval, creyendo que ya ha muerto el gamonal, se ha disfrazado con sus botas y espuelas. Cuando todos, entre alegres y perplejos, celebran el disfraz, aunque asustados de tanta osadía, aparece un jinete montado en un briso corcel. Todos reconocen a Leocadio Mendieta. Así mismo, llega un momento en que el gran caballo de madera, en cuyo interior alguien del pueblo ha creído ver a Ulises con todos sus soldados, se va a hacer presente a la vista de todo el Cedrón: “Los hombres lo vieron avanzar sin que nadie empujara la tarima en que se hallaba enclavado, colosal y destructor, mondando los dientes. Toda la casa, todo el pueblo, la tierra toda, olió a orines y cojón de caballo”.¹⁸ (Rojas Herazo no puede representar ningún ser viviente sin hacer presente sus signos vitales.)

El Caballo de Troya proyecta el sentimiento colectivo de liberación. Sintetiza su carencia, que gravita como una defensa en el inconsciente del pueblo. Pero, y éste es

¹⁷ Rojas Herazo, Héctor, *Respirando el verano*, op. cit., p. 89.

el fin de la novela, la figura represora de Mendieta es superior a su callado anhelo de liberación.

Cuando todos miraban al caballo de madera, aparece el gamonal vestido de Aquiles cambiando sus espuelas y su látigo por la armadura del heroico guerrero y oyen su voz que retumba en todo el espacio cerrado del pueblo: “Todos los que toquen el caballo de Ulises, sean hombres o mujeres, morirán de parto”.¹⁹ Ya el gamonal se ha apoderado de la fantasía del pueblo, y, en posesión de su dominio, da órdenes sobre él. Es evidente la relación del caballo de Troya con el parto, al guardar y expulsar de su vientre a los soldados griegos. Los habitantes del Cedrón han volcado su utópico anhelo en este caballo de madera, único que puede dar vida. El gamonal no sólo los ha aniquilado, destrozando su realidad, usurpando sus derechos, sino que se ha apoderado de sus símbolos.

Por último, quisiera hacer aún más énfasis en el proceso de significación que se da en la novela; en la forma como se enlazan sus elementos para propiciar el juego semántico. El enlace de estos elementos no sigue un orden establecido; se maneja desde relaciones siempre distantes que se comunican soterradamente, como lo pudimos apreciar en la relación de las dos novelas. Desde *Respirando el verano* nos llegan no sólo personajes que perduran —como Celia asentada ya fuera del tiempo o Doña Clarisa de Navarro o el viejo General Domínguez—, sino que nos llega también la conformación de ese anhelo colectivo de liberación, latente desde las primeras lecturas en la escuela. Así mismo, el espacio donde se sitúa lo fantástico está limitado por los falsos límites del carnaval, fisura entre realidad e irrealdad, que propicia el juego ambivalente en la novela. Además el lenguaje de Rojas, en su aprehensión insaciable de lo sensitivo, es un forma de sustituir la búsqueda del deseo, de expresar una carencia nunca colmada. La insulsa pregunta de Auristela, distendida hasta el final de la novela como un largo resuello retenido, propicia, en la misma forma que la expresión fantástica, un cuestionamiento que abarca no sólo el pueblito costero del Cedrón —ya pegado a nuestra ternura—, sino también a toda voz acallada por la violencia.

Dejemos que sea Octavio Paz quien nos ayude a encontrar las palabras finales de este encuentro con la narrativa de Rojas Herazo:

Cada época escoge su propia definición; la de nuestro tiempo es ésta: El hombre es un emisor de símbolos. Entre estos símbolos hay dos que son principio y fin del lenguaje, su plenitud y su disolución, el abrazo de los cuerpos y la metáfora poética.²⁰

¹⁸ *Ibíd.*, p. 90.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 92.

²⁰ Paz, Octavio, *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 17.

ANÁLISIS DEL TIEMPO EN *EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO*^{*}

La novela se desarrolla en el espacio cerrado del pueblo, en la quietud pasiva y absorta de su propia frustrante contemplación. Ni la muerte de Mendieta, ni la llegada del Arzobispo, a pesar de la opresiva y fatigosa espera, reiterada desde distintos ángulos de la narración, ni la ansiedad de diferentes personajes, logran alterar la inmovilidad del pueblo, así como tampoco trastocar su lento ritmo. La parálisis del tiempo podemos connotarla en la interrogación que hace Auristela en las primeras páginas de la novela y que sólo se contesta al final.

LA PREGUNTA DE AURISTELA. TIEMPO CÍCLICO

La linealidad de la temporalidad narrativa se recobra en este momento, al darse respuesta a la ingenua pregunta que Auristela formula: “Primita, ¿puedes hacerme un favor?”, “¿qué favor?”, contesta Adelina con otra pregunta que retorna al punto de partida. La interrogación ha quedado abierta durante toda la novela, dejando en suspenso la respuesta que al retomarse ahora nuevamente da cuenta de la estrechez del tiempo transcurrido en la inmediatez del tiempo de la palabra que está enunciando y que reemplaza al tiempo histórico de la enunciación narrativa, estructurándose así

^{*} Este texto inicialmente era un capítulo de mi trabajo de grado en la licenciatura en Literatura de la Universidad del Valle. El título de la monografía es “La Represión en la Novela de Rojas Herazo”, y se trata de un análisis crítico de *En noviembre llega el Arzobispo*. Germán Vargas sugirió la publicación del texto, en forma de artículo, en Futuro Año 2, No. 3, enero-marzo de 1985, U.J.T.L., Seccional del Caribe.

el doble juego de la temporalidad en la novela. Aprisionado el relato en el espacio cerrado del discurso, el suceder queda reducido al corto intervalo de una respuesta, a la contestación de una pregunta sin trascendencia. Connotación trágica que acentúa la futilidad de los acontecimientos, en la inercia del tiempo detenido y en el perenne suceder que nada transforma. Todo permanece estático, no hay dialéctica, ni ninguna posibilidad de cambio.

Paradójicamente, en el proceso de lectura la pregunta interrumpida dispersa en fragmentos posibilita la apertura, propicia el cuestionamiento. El sentido irradia en varias direcciones, impulsado, como el deseo, en una carencia. Su fuerza semántica se articula en la negatividad del lenguaje —intermitencia del discurso, espacio suspendido, sentido vacío—.

Ahora bien, esta percepción del tiempo detenido llega a convertirse en un sentimiento interiorizado manifestado por todos los personajes de la novela y reiterada continuamente por el narrador: “Aquí nunca pasa nada”¹, dice el padre Escardó, queriendo sacudir sus largos días de modorra. “Aquí nunca pasa nada”,² asegura pomposamente al Alcalde Emilio Morante.

Vitelia “oía pasar el tiempo confundiendo los años, los días y las horas como si anidara en el estuche de una ostra”.³ “Conformaba así el apacible, cotidiano ritmo de un quehacer inalterable, casi amado”.⁴

EL TIEMPO QUIETO

El tiempo quieto confunde todo en la misma elementalidad: los seres y las cosas:

En cambio de aquello, la lentitud, las hojas brillando en el tiempo polvoriento, las tozudas beatas masticando trisagios, credos y avemarías en la penumbra de la madrugada o del crepúsculo, la tos, el abandono sufriente con la piernas extendidas en el taburete y, de ser posible, en las tardes, durante las treguas concedidas por el zarandeo de los bronquios, las lecturas en el corredor contestando: “Igualmente, saludes a toda la familia”, o las partidas de ajedrez con el general Limógenes o con Fabricio Lúa. Lluvias, veranos, lluvias, veranos, polvo sobre las recuas, calor moroso, espeso, reptante, aplastándolos a todos contra la tierra, comiéndose la carne, las ropas, la madera, las intenciones, las bisagras”.⁵

¹ Rojas Herazo, Héctor, En noviembre llega el Arzobispo, op. cit., p. 210.

² *Ibíd.*, p. 226.

³ *Ibíd.*, p. 225.

⁴ *Ibíd.*, p. 227.

⁵ *Ibíd.*, p. 137.

TIEMPO SUSPENDIDO

El tiempo suspendido revierte en un transcurrir inmensurable e indiferente donde todo es igual, el ahora o el mañana, sin proyección:

“Ahora (¿cuántos segundos o cuántos años después?)”.⁶

Los hermanos la miraban: dos años o dos días o dos horas, después en el comedor. “Y llegaba octubre inmediatamente después de un enero y cruzaba su sueño sin entenderse”.⁷

Se sentó con su calma de siempre, la misma de martes y de lunes: “Sí, se murió esta mañanita (pero podía muy bien haber sido en la tarde)”.⁸

“(Hoy es 22 de junio ó 16 de septiembre)”.⁹

El devenir nunca transformado se convierte en angustiosa destrucción:

De aquel áspero y fugitivo acontecer (tal vez las voces o la contumacia del tiempo sobre los muros blancos por unos días o unos meses, y luego al unísono con la voz o el tejido, o el simple o único gesto de aire en un patio a la luz del sol o la luna, es el cambio que después del exclusivo segundo impuesto a su duración, se torna en vetustez, en testimonio de que ya todo ha transcurrido) quedaba únicamente esa techumbre destruida, tenaz, al final de un horcón, como estandarte de un navío que flamea desesperadamente sobre el abismo de un naufragio”.¹⁰

DESORDEN CRONOLÓGICO

Los acontecimientos no aparecen ordenados cronológicamente ni se articulan en una realidad inmediata. Incidentes posteriores se presentan en los fragmentos que registran otros sucesos, como lo observamos en el caso de Juan Pichurria, y de Esteban, o como cuando Demetrio pregunta: “¿Tú no fuiste el que mató a Cirineo Olascuaga en la alcaldía?”.¹¹

El acontecimiento del asesinato se narra posteriormente en la página 226. Este mismo suceso se había registrado antes en el recuerdo de Alberto Enrique (p. 208). El

⁶ *Ibíd.*, p. 156.

⁷ *Ibíd.*, p. 297.

⁸ *Ibíd.*, p. 331.

⁹ *Ibíd.*, p. 137.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 218.

¹¹ *Ibíd.*, p. 222.

niño, único testigo del asesinato (p. 231) revela en su recuerdo la fijación traumática que la violencia del hecho le ha dejado.

Igualmente, las palabras se retienen y sólo después de muchos años logran expresarse. Afloran años después, inusitadamente, en un momento de semi-vigilia o a través de un diálogo insólito, descargando la afectividad reprimida en un detalle mínimo que se convierte en necesidad angustiosa. Así lo podemos denotar en el pequeño incidente del pajarito en la escena del retrato¹² entre Leocandio Mendieta y la señora Etelvina. La candorosa pregunta: “¿Viste el pajarito?” sólo tendrá respuesta veintidós años después cuando Leocadio Mendieta se está muriendo. En el delirio de su agonía recupera el incidente, dándole una importancia desmedida al animal, y se percibe en un nivel inconsciente un intento de comunicación en la ternura de ella: “La que había atesorado en el suplicio, en el desprecio y en el silencio,”¹³ o en la confesión de él, justificada inmediatamente para acallar el sentimiento de culpa.

He sido malo.¹⁴

Ningún hombre es responsable de lo que le ocurre.¹⁵

Este intento de comunicación, eludiendo el nivel consciente, se detecta en muchos otros momentos de la novela.

Todo este proceso que hemos señalado en la estructura remite a un proceso primario, similar a la elaboración onírica (condensación, desplazamiento, temporalidad suspendida). Es interesante observar la relación de estos procesos con la conformación semántica de la novela. Ésta se estructura en varios planos, constituidos por relatos yuxtapuestos, cuyas secuencias narrativas se articulan diacrónicamente con otras secuencias a través de largos intervalos, en un continuo distanciamiento que trae como consecuencia la opacidad del relato. Contribuye además la temporalidad, donde se quiebra toda ilación y se pierde una conexión inmediata con “la realidad” anecdótica, operando en cambio un proceso de significación a través de la cadena de significantes, posibilitado por los enlaces metonímicos. Es una estructura de evasión en “forma de fuga”; el signo fracturado distiende o suspende su significado en varios significantes, distantes unos de otros, reteniéndose el sentido en un juego casi lúcido de escamoteo que permite que aflore y se oscurezca la significación, estimulando los resortes del lenguaje.

SIMILITUD DEL MECANISMO DE LA REPRESIÓN Y EL PROCESO SIGNIFICANTE EN LA

¹² Ibid., p. 232.

¹³ Ibid., p. 239.

¹⁴ Ibid., p. 241.

¹⁵ Ibid., p. 242.

NOVELA

Proceso similar al mecanismo psíquico de la represión: un deseo inconsciente no satisfecho que permanece “oculto”, tratando siempre de vencer la resistencia por medio de representaciones sustitutivas que hacen las veces de significantes inscritos en la cadena del discurso.

Ahora bien, es en el interior del mismo texto como se va conformando este personaje colectivo, y es a través de su discurso, que, como una sola voz pluraliza sus afectos, centrados en las relaciones conflictivas con un mismo objeto.

Es significativo observar que a pesar de la discontinuidad narrativa en la que no se tiene en cuenta el avance temporal, el proceso semántico en el interior de la novela sí conserva su marcha progresiva, desde ese momento, en relación con el análisis psicoanalítico del reclamo de la deuda. Cada fragmento no está dedicado ya a la historia de un personaje (con excepción del de Iriarte que ya lo hemos analizado como figura condensatoria y el de rosa Angelina que incide también sobre el pueblo); son fragmentos totalizantes en los que está inserta la problemática general del pueblo.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CUARTA PARTE

LITERATURA COMPARADA Y TEORÍA LITERARIA

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

INCOMUNICACIÓN Y SILENCIO EN LA ESCRITURA: KAFKA Y RULFO*

Intento acercar dos cuestionamientos separados por culturas y espacios diferentes, pero afines en la percepción de la angustia y la soledad del hombre de hoy. No deja de ser atrevido unir la visión atormentada de Kafka, desde la civilizada Europa, cercado por la lógica y el progreso, el raciocinio y la técnica, con la visión de Rulfo, summa esencial de la peculiar cultura mexicana, punto de convergencia de la concepción española y la mitología indígena precolombina.

En su cifrado mensaje poético ambos escritores han desdeñado las leyes de la causalidad para penetrar más hondamente en el ser del hombre, logrando acercarse a la angustia esencial de la incomunicación del mundo actual. Tendremos que anotar, además, que mientras la obra de Kafka tiene un acento casi profético en su visión implacable de la vida, cada vez más cercana a este final del siglo XX, Rulfo ahonda su cuestionamiento del México ancestral en las raíces profundas de la existencia. Así se encuentran, porque desde perspectivas diferentes Kafka y Rulfo asumen con inquietante insistencia la abrumadora pregunta sobre la condición humana en el dramático desgarramiento del hombre moderno, cada vez más alejado de sus propios intereses por dar respuesta a las demandas laborales de eficiencia, en su ininterrumpida carrera de horarios y expectativas de éxito.

Tanto Kafka como Rulfo padecieron el desdoblamiento de su existencia entre un trabajo burocrático y su anhelo de escribir. Espacio cerrado de las oficinas, folios de archivos, formas codificadas donde cada empleado es un instrumento despersonalizado de un poder anónimo.

* Este texto fue publicado en la Revista Poligramas No. 13, octubre de 1995, pp. 61-74.

Franz Kafka nace en Praga el 3 de julio de 1883. Se gradúa en Derecho, y durante muchos años trabaja en una compañía de Seguros contra Accidentes de trabajo, que sólo le permite disponer de la noche para escribir. Igualmente Rulfo nunca pudo conciliar su trabajo en la Secretaría de la Gobernación de Ciudad de México o en el Instituto Antropológico, con las exigencias de su vocación literaria. Padecen, pues, la problemática de la obligación íntima no cumplida, al no poder realizar su verdadera aspiración. Esta situación, unida a tantos factores dolorosos de su existencia refracta en sus obras la impenetrable malla de incomunicación que ahoga a sus respectivos personajes.

En Kafka, tenemos las injustas exigencias y la permanente actitud de rechazo del padre, su extrañeza y la de la generación judía de su época en la dolorosa transición de abandonar el checo y su medio rural para integrarse a una sociedad ajena, el imperio Austrohúngaro. A esto habría que agregar que escribir en otro idioma, dejar su lengua materna, el checo, por el alemán, lengua oficial, hace más difícil su exigente tarea en la búsqueda de la justa expresión. De allí el manejo austero de su escritura, ajeno a toda complacencia o euforia del lenguaje. Lenguaje seco, cuya fuerza de impacto obedece al vigor y dureza de la expresión. Kafka busca obsesivamente desenmascarar la verdad de la expresión, forzando esa lengua para él ajena a su más simple literalidad, a su propia transparencia. Es imposible no anotar también las circunstancias históricas, la guerra del 14, el desencadenamiento absurdo de una violencia ciega y total. Kafka asiste a esa “fiesta de la guerra”, desfiles y aparatosidad bélica, con el extrañamiento de quien ve en ese despliegue una ampliación más de la agresividad del poder. Opresión del poder que le hace desconfiar de toda maquinaria y que lo hace dudar de la expectativa del momento: la Revolución rusa y la aparición de nuevas máquinas burocráticas: capitalismo, fascismo, stalinismo. Vive la apabullante experiencia de las dos burocracias, la del viejo Imperio Austrohúngaro y la de la Nueva República Checa.

Kafka se cierra cada vez más en su silencio; no realiza ninguno de los tres proyectos de matrimonio con las mujeres que amó. Cada vez es más intenso su aislamiento, muere muy joven, antes de cumplir los 41 años, de la enfermedad que desde niño lo atormentó: la tuberculosis.

Por su parte, si analizamos la vida de Rulfo, encontramos en ella la huella de la desolación. Los Rulfo pierden todos sus bienes en la Revolución Mexicana de 1910. Se desintegra la familia. Sus padres mueren también en la Revolución de los Cristeros. Oigamos su propio testimonio: “Un familia que se disolvió muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi madre fueron asesinados”.¹

¹ Rulfo, Juan, “Entrevista con Helena Poniatowska”, op. cit., p. 86.

Fue llevado a un orfanato por su abuela —único sobreviviente de la familia— donde Rulfo empezó a luchar por encontrar su identidad, bajo el nombre de Juan Pérez. Un peregrinaje tan doloroso como el de sus personajes. Rulfo sólo recobrará su propio nombre cuando penetre en su pueblo, confundido con él, en el tono pausado y receloso del campesino mexicano. Paisajes desolados de su infancia, cielos borrosos, campos resecaos, donde no se encuentra de dónde agarrarse. Mundo rural. Clima de soledad. ¿Cómo lo expresa Rulfo? En forma indirecta, fragmentaria. A través de un lenguaje alusivo, de imágenes transparentes. Significantes repetidos que acentúan el ritmo sugerente de las imágenes, red de relaciones poéticas. No se trata de mostrar una realidad escueta, fría, descarnada, sino de captar ese espacio interiorizado a través de un lirismo retenido que potencia la magia de la descripción a través de un realismo complejo, poético, atormentado.

Tanto Kafka como Rulfo han descrito en sus relatos relaciones que evocan el mundo de hoy, donde se desvanecen las relaciones verdaderamente humanas, en un ámbito impersonal, frío, distante. ¿Cómo llegar a la representatividad de ese universo caótico, sin asideros? Para ambos escritores la necesidad de franquear esos límites inaccesibles de la soledad actual lo proyectan en un espacio alucinante, de profunda sensualidad onírica. En la economía de un lenguaje cada vez más austero; en la estructura laberíntica de sus novelas. Es así como intentan ahondar en esa oscura realidad del ser.

En su novela *Pedro Páramo*, y en algunos cuentos como “Luvina”, Rulfo recurre a ese espacio intemporal de la muerte, donde convergen las dos culturas de su pueblo: el sincretismo indígena-español, donde las almas siguen vagando de modo intemporal, bien sea en el inframundo indígena o en el más allá cristiano.

La ambigüedad es la forma de la existencia de Kafka:

Judío - checo - alemán

Empleado - escritor

Burgués - crítico de la burguesía

Rebelde - dominado por la autoridad

Ateo - ansioso de Dios

Familia de comerciantes - interés sólo por la cultura.

La ambigüedad es la forma de la escritura de Kafka. “Me acerco a todas las cosas con vacilación²”, dice. Las tensiones son para él un acicate en la realización de su escritura, plena de relaciones abiertas a la significación que posibilitan esa riqueza

² Kafka, Franz, “Cartas a Milena”, en: Correspondencia. 1902-1924, Schocken y s. Fischer, Frankfurt, 1950, p. 138..

asociativa, peculiar de su obra. Paradójicamente lo expresa a través de un lenguaje hecho de negaciones, reticencias, alusiones, silencios, reiteraciones.

Esta forma de expresividad corresponde también a la escritura de Kafka. En relación con su existencia, la escritura representa para él una forma de afirmación. Lo integra a los demás al penetrar críticamente en los conflictos de su generación. Lo salva de la inmersión permanente en sí mismo al mantener un diálogo aunque silencioso con la gente de su época, en el compromiso de ser “una memoria viviente”,³ como lo expresa en una carta a Milena, en uno de los momentos menos escépticos sobre su oficio de escritor.

A su vez, la escritura es una forma de negación de su vida, porque su obsesiva entrega lo sustrae de los suyos, le hace incapaz de asumir una relación constante con las mujeres que amó, en el deseo de preservar su trabajo literario de cualquier otro compromiso.

Kafka tenía una identificación muy profunda con la tradición judía sobre el vínculo familiar. La ansiedad de formar un hogar, nunca colmado, unida a sus carencias, a su falta de integración en una comunidad: ni judío (su pensamiento estuvo siempre ajeno a la ideología judía), ni alemán (penetró en su cultura pero era sólo un asimilado), ni checo (el confuso momento histórico que le tocó vivir unido a su sentimiento de desarraigo no le permitió afirmarse en su nacionalidad checa); todo esto se traduce en su obra como una amenaza latente que acosa a sus personajes.

Sentimiento de culpa muchas veces manejado con ironía o transformado en serias bromas a través de sutiles elementos oníricos. Son comunes en los relatos kafkianos las relaciones arbitrarias entre las cosas; la alusión a la ley en un juego de desplazamientos; el unir situaciones de intenso dramatismo con los más pueriles sucesos cotidianos; el darle a un gesto insignificante un énfasis desconocido; el convertir la imagen en la mayor fuerza expresiva, móviles desplazados que propician el extrañamiento.

Su oculto anhelo de comunicación lo expresa desde muy joven en una carta escrita en 1903:

Los hombres están unidos entre sí por medio de cuerdas; mal asunto si se aflojan las cuerdas que le enlazan a uno y uno se hunde un poco más que los otros e n el vacío; pero aún es más horrible que las cuerdas se rompan y que uno acabe por caer. Por eso uno debe sujetarse a los otros.⁴

Y tres años antes de morir, escribe en su Diario: “Esta tierra fronteriza entre la soledad y la comunidad la he cruzado en muy contadas ocasiones, me he establecido en ella incluso con más arraigo que en la soledad misma...”.⁵

³ Ibid., p. 154.

⁴ Kafka, Correspondencia, op. cit., p. 23.

Kafka juega con el concepto de la lógica, bordeando los límites entre realidad e irrealidad hasta tocar las fibras de nuestra confusión para provocar nuestro cuestionamiento.

Gregorio Samsa —transformado su cuerpo en un insecto, afanosamente se ocupa de sortear todas las dificultades de su nueva situación para cumplir con un horario y poder seguir siendo el vendedor de una casa de comercio. No hay asombro. Ningún cuestionamiento sobre su nueva realidad.

Lo mismo sucede con el agrimensor de *Es Castillo*, perdido entre la nieve, cada vez más hundido en su confusión; sólo tiene aliento para gritar: “Soy el agrimensor”. Única defensa y afirmación de su ser.

En *El Proceso* nos muestra lo absurdo del misterio de la condena por jueces desconocidos, sin aclararnos el por qué de ese proceso invisible. Todo parece ser real y sin embargo carece de sentido. Es absurdo, como son tantos hechos en el mundo actual. Kafka nos lo hace visibles, con una luz nueva que nos encandila inicialmente, pero que luego nos permite ver la absurda realidad con que hemos asumido nuestra existencia.

La aceptación de una imposición es una característica común tanto en los personajes de Rulfo como en los de Kafka.

En los de Rulfo es más una aceptación pasiva, humilde, ante lo inevitable, fatalismo primitivo que los encierra en un obstinado laconismo; mientras que Kafka apunta a una forma de aceptación, incluso de lo absurdo, por temor a desequilibrar un ritmo ya trazado. Sus personajes deambulan en un callejón sin salida, apabullados ante el poder, con la cabeza baja, como lo observa Joseph K. en *El Proceso* al llegar al sucio granero a donde ha sido citado. Allí no sólo el auditorio sino los aparentes jueces tienen la espalda encorvada contra el techo.

Esa atmósfera agobiante de silencio, de incomunicación, se rompe de golpe inusitadamente, con un sonido intenso, penetrante, que puede ser un chillido o un grito de desesperación. Un grito interrumpe el discurso de Joseph K., echando a perder la atención lograda en el único momento que se estaba haciendo oír en su defensa. Así mismo, el graznido ininteligible pero penetrante de Gregorio Samsa con que desesperadamente trata de excusar su tardanza ante el Principal.

En Rulfo podemos escuchar también ese grito angustioso que retumba en las calles vacías de Comala en el final del diálogo de Juan Preciado con Dorotea, cuando se da cuenta de que ha estado hablando solo y Dorotea se ha esfumado como las demás ánimas en pena.

En este intento de encontrar coordenadas afines, en la disimilitud expresiva de los dos escritores, no quiero pasar por alto el total ajuste de ambos entre esta perspectiva

⁵ Kafka, Franz, Diario, 1910-1923, Schocken y s. Fischer, Frankfurt, 1950, p. 548.

temática de la incomunicación y la cerrada estructura narrativa de sus novelas. Desde el principio se nos introduce en un laberinto de difícil acceso que exige del lector una constante atención para no perderse en abstracciones desligadas del texto. La gran paradoja consiste en que ese mundo brumoso, casi delirante, signado por la ambigüedad, tiene la agudeza de mostrarnos el rostro de la realidad precisamente en los espacios en donde se agudiza la percepción de las sombras.

El desarrollo temático de los relatos de ambos escritores tiene una connotación diferente a su intención aparente. Vivencia introspectiva de sus personajes cerrada al orden exterior, que sin embargo trasciende como la proyección de una conciencia colectiva. En los relatos de Rulfo encontramos personajes sin nombre, escondidos en ese “Uno” que los abarca a todos. “Entonces uno los oye rasguñando al aire”.⁶ Muchas veces en esos largos diálogos entrecortados por el monólogo interior nos preguntamos: ¿Quién habla? ¿Con quién? Rulfo no se molesta en darnos nombres. Tampoco se detiene en describir rasgos de la fisonomía de sus personajes; desconocemos su rostro, nada sabemos de su pasado.

En Kafka, cuya imprecisión minuciosamente calculada y su perversa reserva en descubrir detalles sobre el físico y la vida anterior de sus personajes, nos remite a esa forma actual codificada que borra los perfiles individuales y donde se han ido perdiendo los rasgos personales.

Luego de este intento por detectar rasgos comunes en los dos escritores en su anhelo por descifrar la extrañeza del hombre actual, trataremos de acercarnos a dos de sus obras: *El Proceso*, de Kafka, y *Pedro Páramo*, de Rulfo. En ambas obras, sus personajes, Joseph K. y Juan Preciado, emprenden una estéril búsqueda que finalmente los lleva a la muerte.

Joseph K. intenta ser oído para justificar su inocencia, pero en vano se mueve por espacios apiñados buscando un tribunal que lo juzgue porque nunca podrá verle la cara a un juez o a un representante de la justicia que le aclare su extraña situación de culpado sin saber de qué se le acusa.

Juan Preciado descenderá hasta el Valle de la Muerte, Comala, en busca de su padre pero sólo encontrará murmullos y almas en pena hasta ser atrapado él también por la muerte.

En ambas obras se vive la defraudación de una búsqueda; los personajes se van cerrando en el silencio. La búsqueda de ambos personajes tiene un objetivo evidente; la de Juan Preciado es la búsqueda del Padre: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”.⁷ Con esta sencilla frase se inicia la novela.

⁶ Rulfo, Juan, “Luvina”, en *El llano en llamas y otros relatos*, op. cit., p. 49.

En *El Proceso* no es el mismo protagonista el que nos da cuenta del problema que quebrará la tranquila vida del banquero Joseph K. y cuyo anhelo, la búsqueda de la justicia, será el tema que ocupará toda la novela: “Se había calumniado a Joseph K., pues sin haber hecho nada malo fue detenido una mañana”.⁸

Sin embargo, en la simpleza de la frase con que se inicia *Pedro Páramo* al decir “un tal Pedro Páramo”, ya está implícita la incierta relación entre el hijo y el padre, el problema de la orfandad, el desconocimiento del padre que Rulfo manejará en su relato, proyectándolo en el pueblo mexicano. Conflicto que se inicia desde el comienzo de la historia mexicana, en lo que ellos consideran la traición de sus dioses. “Oscura conciencia de Orfandad” que los separa angustiosamente de su origen. Rulfo ha recogido en su novela las voces de su pueblo buscando penetrar en las raíces que conforman la identidad mexicana. Para hacerlo tiene que penetrar en el oscuro ámbito de la muerte, y la voz de Juan Preciado que se nos detecta tan clara en esta primera frase es ya la voz de la muerte. Hemos seguido un diálogo entre muertos. Sólo lo sabremos en la mitad del texto cuando la voz de Juan Preciado (apenas en este momento conocemos su nombre) intenta una respuesta de su interlocutora, en un grito angustioso que retumba por todo Comala. “¿Dorotea está viv... a?”⁹ Nadie contesta. Entonces, ¿ha estado hablando solo? ¿Era sólo un monólogo ese indagar sobre su origen?

La incertidumbre marca también todo *El Proceso*. Volvamos a la frase inicial: “Se había calumniado a Joseph K.”¹⁰. Tampoco es una expresión tan inocente. Ese “se” no responde a ningún testimonio directo; es una voz perdida en el anonimato. Voz que responde, según Freud, al pasado prehistórico acumulado en el hombre. Esa acusación impersonal e indeterminada atormentará a Joseph K. hasta lograr desestabilizarlo por completo. La maquinaria invisible y absurda que lo acusa medra su estabilidad en el banco. Joseph K. resiste impasible el atrevido despojo de su intimidad, al penetrar los emisarios de la justicia en su alcoba con el pretexto de informarle lo de la acusación. Su voz se oye perdida entre el apiñamiento y vonciglería del extraño tribunal que pretende juzgarlo, sin perder el ánimo, pero todo se va al suelo cuando el proceso interfiere su actividad en el banco. Toda su estabilidad se funda en su trabajo. Es allí donde se reconoce y afirma su identidad. Su ser real es para él su ser burocrático, en el que ha permanecido hundido, ahogando toda pulsión personal de vida, siempre distante de los seres con quienes les toca compartir, ya sea en el banco, en la pensión donde vive, o con las mujeres que le atraen, la señorita Burstein, por ejemplo, y la joven del

⁷ Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 7.

⁸ Kafka, Franz, *El proceso*, op. cit., p. 7.

⁹ Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 76.

¹⁰ Kafka, Franz, *El proceso*, op. cit., p. 8.

Café, Elsa, con quien comparte la cama una vez por semana. Todos sus pasos han sido siempre metódicamente medidos sin que en ellos se produzca un cambio de ritmo, una aceleración vital que gire su existencia.

Lo que Kafka nos presenta en Joseph K. es un ser tan absorbido por su trabajo que sus relaciones humanas son cada vez más distantes, más formales, más irreales. Por eso sólo se inmuta cuando el proceso se involucra en el banco. Así la visita del Tío Leni —preocupado por el buen nombre de la familia— si llega a perturbar a Joseph K. es porque el pobre viejo habla demasiado alto y pueden escucharlo otros empleados del banco. El cerco se va cerrando Joseph K. comprende que no hay nada que no depende de la justicia. El pintor, el abogado, las chiquillas que juegan en la buhardilla, el industrial, la enfermera, el sacerdote de la catedral; todos están subordinados a la justicia (todos nombrados por su oficio más que por su nombre propio). Ahora, impotente, tiene que rendirse a otra maquinaria tan deshumanizada como el mundo burocrático al que se ha entregado: la burocracia de la justicia. Sólo que esta nueva malla es invisible, como la sentencia dictada contra él por un tribunal que jamás podrá conocer.

Adolfo Sánchez Vázquez —crítico mexicano— analiza ese final lleno de horror e ironía con que Joseph K.¹¹ asume su muerte en esa cantera desierta, en poder de dos desconocidos vestidos de riguroso luto, en un falso ritual de venias y ceremonias, preguntándose un vez más si había aún alguna esperanza. Preocupado por mantenerse lúcido hasta el final, participando él también en ese absurdo aparato de su muerte, se pregunta una vez más si habría aún alguna esperanza. ¿Había todavía un recurso? ¿Existían objeciones que no se habían planteado todavía? ¿Dónde estaba el juez que no había visto nunca? ¿Dónde la corte a la cual no había llegado?

Al recibir las puñaladas en el corazón, Joseph K. alcanza a cobrar consciencia del carácter inhumano de su muerte: “Como un perro —dijo— y era como si la vergüenza debería sobrevivirle”.¹²

Joseph K. muere sin llegar a ser consciente del carácter inhumano de su propia vida, y por eso consideraba indigno ese fin de una existencia como la suya, que siempre había considerado auténtica. La base de la problemática es, pues, según el análisis de Sánchez Vázquez, el desconocimiento de la alienación de su existencia y la forma inconsciente como la asume hasta el final.

Sin embargo, en la escena inmediatamente anterior podemos encontrar que Joseph K. siente el vacío de su vida, la necesidad de un amigo, la nostalgia de una solidaridad, de una fusión con los demás. El mismo Kafka nos da la clave: pierde su hermetismo, se hace elocuente en la expresión de la causa que ha aniquilado a su personaje y lo hace

¹¹ Vázquez, Sánchez

¹² Kafka, Franz, *El Proceso*, op. cit.

consciente de su falta de haber tomado su vida sin el hálito de lo vital, con la frialdad de una representación, ajena al encuentro con los demás. Retomamos esas líneas que lo expresan abiertamente:

Sus miradas cayeron sobre el último piso de la casa que tocaba a la cantera. Como si surgiese una luz, las dos batientes de una ventana se abrieron en lo alto; un hombre —muy delgado y débil a aquella distancia y a aquella altura— se inclinó bruscamente hacia fuera, lanzando sus brazos hacia delante. ¿Quién era? ¿Un amigo? ¿Un alma buena? ¿Alguien que tomaba parte de su desdicha? ¿Alguien que quería ayudarlo? ¿Era uno solo? ¿Eran todos?¹³

Salgamos de este laberinto de incomunicación en que nos ha introducido Kafka, absortos e inquietos ante tanta ansiedad inquisidora, para penetrar ahora en otro laberinto desolado, poblado de rumores y de ecos, donde el tiempo se ha detenido. Es el tiempo de la muerte. Atravesemos junto con Rulfo este universo mítico de Comala, para intentar escuchar el encuentro del escritor mexicano con las voces de su pueblo.

La tradición oral de las creencias populares, con sus elementos mágicos del México rural, forman el tejido vivo de la novela. El personaje Pedro Páramo se va construyendo en el relato a la manera del mito, a través de un proceso verbal colectivo en las apagadas voces de Comala. La magia de la novela consiste en transformar la búsqueda del origen —mito de todos los tiempos— en el seguimiento de la huella de lo mexicano, logrando penetrar en la soledad universal del hombre.

La novela comienza, como ya dijimos, con el relato de un personaje sin nombre que cuenta su llegada a Comala, el motivo de su viaje, el encuentro con Abundio, el arriero, que resulta también hijo de Pedro Páramo. Su narración es interrumpida por un monólogo interior de Pedro Páramo en su niñez, por la voz de la madre y por el pasado de varios personajes. De estas voces se nutre Pedro Páramo y su implacable poder.

En la segunda parte, cuando ya sabemos el nombre de Juan Preciado, y también que está muerto, se da su diálogo con Dorotea, otro diálogo desde la tumba. En el interludio, en intervalos irregulares, detectamos sus voces intercaladas en la narración (p. 49, 55, 67, 79, 82, 84). Así conocemos a Susana San Juan, su muerte, su delirante amor por Florencio, la extraña relación con su padre, la muerte de Miguel Páramo relatada varias veces desde distintos personajes, pero sobre todo surge el cacique en toda su crueldad. El ámbito de soledad e incomunicación que Rulfo quiere transmitirnos logra un total ajuste con esa perspectiva intemporal de la muerte, donde todas las convenciones narrativas se rompen y los planos narrativos se dislocan.

En un mundo de fantasmas, el orden cronológico no existe; sólo fragmentos de

¹³ Kafka, Franz, *El proceso*, op. cit., p. 136.

tiempo anudados en el no-tiempo de la muerte. Los personajes se introducen intempestivamente en el relato sin aparente conexión. Se van estructurando en la mente del lector a media que avanza en su lectura con la oscilación y ambigüedad de un sueño. Los episodios son extraídos de diferentes hilos de la trama sin ligazón justificada. Tampoco hay capítulos; sólo fragmentos. La narración se ofrece como un puro “acto de habla”: continuos cortes, saltos hacia atrás y hacia delante, imprevistas retrospectivas. El narrador omnisciente es como una voz distante que se disuelve al ser absorbido en la inmediatez del monólogo interior. Pluralidad de perspectivas, largos monólogos o diálogos de ritmo entrecortado, nos dan múltiples visiones de este mundo alucinante.

Sobre este tejido de voces —perdido en la niebla del recuerdo— se cruzan momentos históricos de la vida mexicana; pasan ráfagas de la revolución: Villa, Obregón, Carranza, la Revolución Cristera, nombres que se pierden en la nada, tan fugaces o intangibles como los murmullos que de vez en cuando se escuchan.

En la primera parte de la novela se da la visión de un Comala fantasmal desde un Juan aparentemente vivo; en la segunda, desde la tumba en un diálogo de muertos que permanece latente hasta el final de la novela. Tenemos la visión de Comala en pleno vigor sujeta al dominio de Pedro Páramo. Es un proceso invertido, una imagen especular. En la primera parte, una visión de la vida a la muerte; en la segunda, de la muerte a la vida. La muerte de Juan Preciado es una línea divisoria entre estas dos perspectivas.

Es interesante detectar que cuando Juan Preciado, ahogado por los murmullos, deja de hablar, asume la narración una tercera persona colectiva. Es la voz de todos la que narra. La novela, en su gestación mítica, cambia de perspectiva; asume otra dimensión más totalizante, en la expresión de la memoria colectiva. Tratemos de detectarlo en dos fragmentos donde se percibe el cambio a través del deambular de Juan Preciado por esta comarca de la muerte.

Al iniciar Juan Preciado su entrada al pueblo percibe sólo sus pasos perdidos en ese espacio del silencio. Su preocupación narcisista se concentra en oírse a sí mismo:

Ahora estaba aquí en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.¹⁴

Luego al final, antes de morir, Juan Preciado oye las voces de su gene y penetra en su pueblo a través de la vibración de estas voces, escuchando su silencio. Entonces Juan Preciado recupera su nombre, logra su identidad:

Y de las paredes parecen destilar murmullos como si se filtraran entre las

grietas y las escarapeladuras. Yo los oía: eran voces de gente, pero no voces claras sino secretas, como si murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos”.¹⁵

Desde antes de conocer Juan Preciado a su pueblo, proyecta a Comala en un espacio sagrado. El espacio sagrado del origen, penetrado por la memoria de la madre. Juan Preciado no sólo busca a su padre; tiene también la ilusión de volver al lugar idílico donde nació, tantas veces evocado por su madre antes de morir. De allí el contrapunto entre el soñado mundo interior y este pueblo muerto habitado sólo por rumore y ecos.

Sus voces —las de Juan Preciado y Dolores, su madre— se confunden en un monólogo atravesado por la nostalgia. (En el texto se detecta el cambio gráfico de la letra en bastardilla al entrar la voz de la madre; además la voz de ella está en presente). Oigámoslo:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre: de su nostalgia entre retazos de suspiros. Siempre suspirando por Comala, por el retorno, pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar; traigo los ojos con que ella miró estas cosas porque me dio sus ojos para ver “*Hay allí pasando de los calimotes una vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala blanqueando la tierra, iluminándola toda la noche*”, y su voz secreta, casi apagada, como si hablar consigo misma... mi madre.¹⁶

Sólo en esta unión idealizada con la madre percibimos el acento cálido de la vida. La voz de Dolores, la madre, surge vibrante en el presente eterno del recuerdo, contrastando con las desgastadas voces que rondan el pueblo.

Casi paralelo a este relato de Juan Preciado, se cuenta otra historia: la niñez de Pedro Páramo. Son dos odiseas diferentes. Sus protagonistas, entrelazados permanentemente, no se encuentran en el relato. Los une las vivencias secretas, comunes a su pueblo: la soledad de la orfandad. El impacto del asesinato del padre del gamonal está captado en el texto a través de imágenes, en fragmentos separados. La lluvia hila este instante de la muerte entre los sollozos de la madre. Es la proyección de su propio dolor:

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta con una vela en la mano. Entonces ella se dio vuelta y abrió sus sollozos que se siguieron oyendo

¹⁴ Rulfo, Pedro Páramo, op. cit., p. 10.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

confundidos con la lluvia.

Su sombra descorrida hacia el techo, larga, desdoblada, y las vigas del techo la devolvía en pedazos, despedazada... Entonces ella se dio vuelta y abrió sus sollozos que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia.¹⁷

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta oscurecida todavía por la noche, sollozando:

¿Por qué lloras, mamá?, pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre. Tu padre ha muerto —le dijo—. Afuera en el patio los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, aquella mujer de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día, dejando asomar a través de sus brazos regueros de luz, una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado con lágrimas:

—Han matado a tu padre.¹⁸

Es entonces, después del asesinato de su padre, cuando se construye este cacique del terror. Rulfo recoge las voces que lo evocan dominadas por el miedo. Pedro Páramo no es sólo la figura arquetípica del cacique; su dimensión trascendente está en que proyecta la singularidad del pueblo mexicano. Nos referimos a los planos en que se estructura el personaje: la tensión entre la violencia hacia fuera y el hermetismo de su mundo interior.

A este respecto, dice Octavio Paz, refiriéndose a su pueblo mexicano.

Paradójicamente es allí donde se firma y se niega en el silencio y el alarido, la melancolía y el júbilo, en el crimen y el fervor religioso.¹⁹

El cacique en su feroz lucha por abarcarlo todo, por poseerlo todo, y su otra faz, el ser tierno y sensitivo que sostiene desde el silencio la quimera inalcanzable de un sueño. Sin embargo, nada puede romper su soledad; permanece aislado, agarrado al hilo de la eterna evocación del amor de su infancia, Susana San Juan. Siempre ausente. Buscándola siempre, sin poseerla jamás. Cuando la hizo suya, destruyendo todo lo que impedía su deseo, ella ya estaba lejos, entregada en su locura a otro amor. La muerte de Susana trajo la muerte de Comala. Pedro Páramo no pudo olvidar jamás cómo convirtieron en jolgorio las ceremonias religiosas de su muerte. Su venganza fue dejar acabar el pueblo por inanición, cruzándose de brazos. Esta es otra forma de orfandad.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 23.

Un pueblo abandonado, como tantos pueblos mexicanos perdidos en la resequedad y el abandono.

Si la muerte de Joseph K. nos dio pautas para detectar uno de tantos cuestionamientos que Kafka nos propone en *El Proceso*, detengámonos en la muerte de los dos personajes que hemos tratado de captar en la novela de Rulfo para acercarnos a su visión inquisidora sobre el silencio de su pueblo.

Juan Preciado muere ahogado por los murmullos. Su contacto con el cuerpo desnudo de la mujer incestuosa, “hecho de tierra, envuelto en costras de tierra”²⁰, lo compenetra con el lodo de su pueblo y le permite escuchar no sólo la voz de su madre, no sólo la voz de su infancia, sino las voces de su pueblo. Allí termina su búsqueda, en el lugar de origen, compenetrado con su pueblo. (Como en el pasado mítico entre los aztecas los muertos regresan a Mictlan, lugar de donde habían emigrado, para romper su soledad). Juan Preciado deja de hablar solo. Entran ahora en jugo muchas otras voces; son las voces que Rulfo recoge de la memoria colectiva en su búsqueda de la identidad de su pueblo. Pedro Páramo, sentado en su equipal, impasible, espera la muerte. Piensa en Susana San Juan. Impune, ha violado todos los límites del horror, pero permanece atado a su tierra, engendrando hijos sin nombre, oyendo silbar el viento contra la tierra seca. Roto su poder por la fisura de un sueño, se ha quedado quieto, viendo morir a Comala. Ahora, muere él también, desmoronándose como si fuera hecho de piedra. Ambos personajes, Juan Preciado y Pedro Páramo, vuelven silenciosamente a la tierra convirtiéndose en su propia materia: lodo y piedra.

A propósito de la estructura laberíntica en la obra de ambos escritores, es importante detenernos en este enfoque. Mientras las obras de Kafka, especialmente *El Proceso*, nos muestran un laberinto cerrado, de puertas y pasillos interminables, de oficinas y archivos impenetrables, laberinto desolado construido por el hombre, las de Rulfo nos introducen en la vastedad inconmensurable de la muerte, donde la dimensión de laberinto nos está dada por su misterio, por la infinitud de su silencio en la incapacidad que tenemos de aprehenderla. Misterio de la soledad aún no superado por el hombre actual, cuyos pasos se pierden en este silencio a medida que avanza la técnica moderna en el logro de la inmediatez de la comunicación. Es en estos senderos de sombras por donde se mueven los personajes de Kafka y de Rulfo.

¹⁹ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 36.

²⁰ Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 87.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

RELACIÓN LITERATURA Y PSICOANÁLISIS*

Con cierta reticencia he aceptado esta charla con ustedes esta noche. Mi conocimiento del psicoanálisis es muy precario; me alienta sólo el interés que siempre ha despertado en mí, y una experiencia muy valiosa que voy a compartir con ustedes. Al fin de mis estudios de literatura en la Universidad del Valle, hice mi trabajo de grado sobre la represión en la novela *En noviembre llega el Arzobispo*, de Rojas Herazo. Esto significó un año más de estudio, en el logro de un mayor acercamiento al tema de mi monografía. La novela propicia enfoques analíticos desde diferentes planos. ¿Por qué escogí trabajarla a través del psicoanálisis? Porque encontré en esa novela la intensa percepción de nuestra identidad, las creencias de nuestras gentes, su abandono y desesperanza, y una forma especial de convocarnos al reencuentro con nuestras raíces. Allí están en forma latente nuestras supersticiones y temores, los más simples anhelos y apremios sensitivos, que Rojas Herazo recupera a través de su intensidad emocional y poética. Su voz despierta la angustiosa certeza de nuestra levedad, comunicándose por extraños pasadizos con las voces de nuestra infancia.

El argumento de la novela es el dominio de un gamonal, Leocadio Mendieta, en un pequeño pueblo colombiano. Dominio que lacera también a su familia, con la agresividad y sevicia del poder. La relación del pueblo con la figura represora del gamonal lo va condenando cada vez más a una alineación progresiva. Todos hablan de una deuda que pesa sobre ellos; se sienten culpables. Esteban, el segundo hijo del gamonal, asume la tortura que sufre el pueblo y une la angustia colectiva con la suya propia. Logra

* Ponencia presentada en un Encuentro de la Asociación Nacional de Estudios Lacanianos (Anel), Cali, febrero de 2003.

vencer su temor y hacer frente a su padre para exigirle sus derechos. Abiertamente le reclama: “No me asustas. Nos estás debiendo a todos en esta casa y en este pueblo”.¹ Y es entonces cuando Leocadio Mendieta se muestra con toda su crueldad. En voz baja, como si murmurara una caricia, le dice: “Tú no eres mi hijo”.² Busca destruir los soportes de su identidad. En efecto, dos horas después cortaban la cabuya con la que se había ahorcado en la cabecera del lecho materno. Esteban quiso regresar a la madre para afirmar su identidad, no reconociendo más ligaduras que la de ella, en un intento por saldar el castigo impuesto por la castración. Para desglosar las claves de este episodio tuvimos que hacer una lectura retrospectiva y recuperar en páginas iniciales el desencadenamiento del conflicto. Esto es sólo un pequeño fragmento.

La novela propicia un trabajo investigativo serio que logré realizar con detención y especial entusiasmo. Sin embargo, cuando mi monografía fue enviada por Gustavo Álvarez Gardeazábal al mismo Rojas Herazo, sentí un pavor terrible, temiendo que mi interpretación de los comportamientos de los personajes, sus opresoras relaciones y carencias, el indagar en sus anhelos, produjeran un rechazo del escritor. Su solo título, “La Represión En La Novela De Rojas Herazo”, era un compromiso tenaz, en especial si se tiene en cuenta la compleja discontinuidad del texto, escrito en fragmentos sin aparente ligazón, para encontrar las posibilidades de enlace que subyacen en él. La agonía de la espera (dos largos meses) tuvo la más gratificante respuesta. En la carta Rojas Herazo habla del lector como cocreador de la obra y en un apartado dice: “Usted me ha enseñado mucho sobre mí mismo, sobre el misterio de mi trabajo”.³ Ese misterio, el indagar sobre la condición humana, tan bellamente expresado por Rojas Herazo, es lo que une literatura y psicoanálisis. De esta experiencia lo más maravilloso fue la amistad que surgió después de este encuentro: una estrecha relación que se proyectó no sólo con el contacto de su obra al comprometerme en la presentación de su última novela, *Celia se pudre*, en Cartagena, sino con un intercambio de cariño casi familiar.

Iniciemos el desarrollo de nuestra charla. Desde sus pasos iniciales, existe una estrecha relación entre psicoanálisis y literatura. Freud, estudioso y amante de la literatura (no en vano se le concedió el premio Goethe por su culto a la lengua alemana), encontró desde muy pronto los lazos sutiles que unen literatura y psicoanálisis, así como el misterio de la interacción entre escritor y lector.

Ya Aristóteles en su análisis de la tragedia nos hace ver el impacto que estas obras producen en el público, no sólo por su ligación legendaria con sus ancestros, su pro-

¹ Rojas Herazo, Héctor, En noviembre llega el Arzobispo, op. cit., p. 188.

² Ibid., p. 212.

³ Al final de este libro, a manera de Epílogo, aparece el texto completo de la carta de Rojas Herazo (p. 249).

porción y grandeza, sino por el reconocimiento que la escena terrible produce en el espectador, conjugándose en él sentimientos de “compasión y temor” que lo llevan a la catarsis y/o estados emotivos de “asentamiento o sosiego”.

A través de todos los tiempos, los grandes escritores han trabajado temas como los impulsos incestuosos, la agresividad, la angustia, los traumas de represión, la culpa, la importancia del sueño, el anhelo de poder, etc. Pero es en la interpretación psicoanalítica donde las obras literarias logran analizarse desde una dimensión más profunda para lograr así una lectura que penetre en el oculto significado de la trama y en el desarrollo de los personajes, encontrando múltiples niveles de significado.

Nos podemos remontar a obras muy antiguas o acercarnos a novelas actuales donde ya el psicoanálisis ha ejercido su influencia.

Creo que no hay una expresión más intensa de la carga de la culpa que en *La Orestíada* de Esquilo: el pavor de Orestes, perseguido sin tregua por las Erinnias después de haber asesinado a su madre Clitemenstra. Sólo él las ve: “Miradlas allí, un grupo de mujeres que parecen gorgonas, con sus túnicas negruscas y enmarañadas de serpientes. No, yo no me quedo aquí”.⁴ Es la tremenda fuerza oracular de la voz de Esquilo en “Las Coéforas”, al expresar el asedio de la culpa. Por algo Freud, cuando fue aclamado como descubridor del inconsciente, rechazó el título diciendo: “Los poetas y los filósofos descubrieron el inconsciente antes que yo; lo que yo descubrí fue el método científico para estudiarlo”.

El sentido de la capacidad idealizadora de los sueños la expresa Homero en la palabras de Príamo, al referirse en *La Iliada* a su amado hijo Héctor, muerto ya, por la mano vengadora de Aquiles. Era para él tan perfecto que a veces cree que lo ha soñado. “¡Así era mi hijo!, si no ha sido un sueño que haya existido.”⁵

No intento acercarme a la *Antígona* de Sófocles, cantera inagotable para el análisis, cuya belleza y diafanidad atraviesa el límite de los tiempos, en ese gesto suyo en el camino hacia el patíbulo donde va a ser enterrada viva; está en el límite entre la vida y la muerte. La bella niña, que ha recorrido los caminos de Grecia acompañando a su padre ciego, asciende ahora serena, sola, libre de temor o compasión, triste por no volver a ver la luz de Tebas, sostenida sólo por el valor único de su ser, en la mira de lo que considera justo, en lo que ha afinado su firmeza, las leyes indecibles que no están escritas y que gobiernan la interioridad del ser.

Ahora nos preguntamos: ¿Por qué esos antiguos mitos griegos tocan nuestro yo y contribuyen a darle sentido a nuestra existencia? Esto lo han intentado responder grandes escritores y filósofos como Göethe, Hegel, Kant, Shelling, Hölderlin, y, desde

⁴ Esquilo, “Las Coéforas”, en: *La Orestíada*, Panamericana, Bogotá, 1944, p. 223.

⁵ Homero, *Iliada*, Aguilar, Madrid, Buenos Aires, 1962, Canto 24.

el psicoanálisis, Lacan por ejemplo, en *El brillo de Antígona*.⁶

Trataremos de continuar el seguimiento del cuestionamiento de la identidad a través de la visión especular, condensada en apartes, en algunas obras literarias, trabajadas por mí más detenidamente en otros momentos.

Es quizá Thomas Mann el escritor que nos ofrece una relación más íntima entre psicoanálisis y literatura. Su acercamiento a la obra de Freud va más allá de su contacto con los mitos o con su creación ensayística o poética. Fue escogido como orador en el homenaje de los ochenta años de Freud el 8 de mayo de 1936. En su discurso, “Freud y el Porvenir”, señala la proximidad entre el artista y el analista, “en la unidad misteriosa del mundo y del yo”.⁷

Me referiré brevemente a una de sus novelas más conocidas: *La muerte en Venecia* (1913). En ella entra en juego dialéctico la estricta disciplina del artista y la embriaguez dionisiaca de lo erótico. Gustav Aschenbach, el artista es el personaje principal de la novela, es una especie de sacerdote del arte, por su dedicación y tenaz concentración en su labor creadora. Ha sido elegido como representante de la cultura humanística en la sociedad alemana. Sin embargo, poco a poco va perdiendo su audacia juvenil para encontrar nuevos temas y matices en su escritura y con los años —ya cumplió 50— se va atrincherando en su soledad; una aguzada fatiga mental lo hace buscar en Venecia el refugio para su estado de ánimo. Su infatigable búsqueda de la belleza lo lleva a encontrar en Tadzio, bello joven polaco, la máxima expresión de su anhelo. Aquí, en la cercanía del mar, surge una pasión que revela su naturaleza homosexual y que como un conjuro demoníaco lo lleva de la exaltación erótica a la fascinación de la muerte: Eros y Tánatos manejados con la sutileza y profundidad de que sólo Mann es capaz.

El manejo de la imagen especular se da en la novela desde el principio, cuando Aschenbach, en un estado semionírico, semidelirante, ve un paisaje de ríos fangosos, una región pantanosa que amenaza atraparlo por su agresividad latente. Otra imagen que perturba a Aschenbach al subir al vapor que lo lleva a Venecia, es un viejo disfrazado de joven. Todo en él es postizo; con terror encuentra cierta afinidad entre esa máscara y su propia situación en busca de aventura. Es una visión premonitoria, también especular. La presencia de Tadzio lo perturba cada vez más; se da cuenta de que se está convirtiendo en una obsesión erótica. Trata de concentrarse en su trabajo de escritor, lee el *Fedro* de Platón y mientras mira en la playa la prodigiosa figura del muchacho, la identifica con la imagen idealizada de la belleza platónica. Suplanta en una mistificación poética ese cuerpo adorable con la imagen de los efebos griegos, con el mismo Fedro; “mi pequeño

⁶ Cf. Lacan, Jacques, Seminario VII, La ética del psicoanálisis, Siglo XXI, México, 1987.

⁷ Mann, Thomas, “Freud y el Porvenir”, en: Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Bruguera, Barcelona, 1984, p.215.

Fedro” se le escapa. Siente una especie de íntima culpabilidad. En un engañoso juego especular une las dos imágenes tratando de sublimar el ímpetu de su deseo. Thomas Mann lo maneja con sutil ironía, acomodando inclusive la lectura del texto a las circunstancias confusas de Aschenbach. Más tarde el escritor se hace rejuvenecer por el peluquero. En esa mirada suya en el espejo observa “sus canas, su rostro cansado y sus facciones duras”.⁸ Ya no le importa la defensa de su cuidada dignidad; prima en él su deseo. Desde su llegada a Venecia, la peste asedia en forma callada, convirtiéndose en otro espejo de la problemática del artista: su vacío existencial.

Cuando el muchacho, asediado por la mirada de Aschenbach, le responde con una sonrisa, nos dice el narrador. “Era la sonrisa de Narciso, inclinada sobre el espejo de las aguas, su deseo de besar su propia sombra... Una sonrisa coqueta y fascinadora”.⁹ Incapaz de resistirlo, Aschenbach tiene que huir buscando la oscuridad del parque, y ahí es capaz de expresar la lucha que lo agobia: “Imposible ya, absurda, infame, ridícula, y sin embargo sagrada y respetable: te amo”.¹⁰ Compleja y contradictoria es la expresión del deseo, con su carga represiva de condenación y exaltación.

Al final, la figura de Tazio se adentra en el mar, “en el umbral de ilimitadas brumas”.¹¹ El mar ya no es un paisaje. Es, como dice Thomas Mann, “la experiencia de la eternidad, de la nada y de la muerte, un sueño metafísico”.¹² La muerte llega; ha de ser aquel espejo oscuro que habita en el abismo.

La imagen especular que apunta a la problemática de la identidad también ha sido trabajada incesantemente por los escritores contemporáneos. García Márquez, en *Cien años de soledad*, nos muestra desde la frase inicial de su novela, la transparencia de un instante, capturado en la mirada de un niño al conocer el hielo, instante que permanece quieto en el tiempo y que sólo recuperará muchos años después, antes de morir. Nos presenta luego un juego metafórico de imágenes espejeantes, en el que se condensa el vértigo de la colectividad, que recoge la historia de nuestro país; no es sólo en la sucesión de nombres, en esa lista inacabable de Aurelianos y José Arcadios, Rebecas y Amarantas, sino también en la circularidad de un tiempo repetido que sólo se logra captar al final del relato, en el espejo de unos manuscritos descifrados cuando todo ha terminado. También ha trabajado en la novela la mirada narcisista en el regodeo de la propia imagen, recogida en esos seres obsesivos, tremendamente egoístas para quienes sólo tiene significado ese universo suyo en el que siempre están contemplándose. El

⁸ Mann, Thomas, *La muerte en Venecia*, Casa editorial El Tiempo y Mediasat Group, Bogotá, 2001, p. 28.

⁹ *Ibíd.*, p. 131.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 190.

¹¹ *Ibíd.*, p. 195.

¹² Mann, Thomas, *El artista y la sociedad*, Guadarrama, Madrid, 1975, p. 44.

coronel Aureliano Buendía se encerró en el círculo blanco que marcó alrededor de él; muere contemplando su propia imagen, la imagen que él buscaba a través de su recuerdo cuando conoció el hielo. Aureliano Segundo, el protomacho, construyó un cuarto lleno de espejos donde él y Petra Cotes hacían el amor. Para Amaranta lo importante no es su castidad, sino poder recrearse en su imagen virginal; al morir, pide un espejo para cotejar su imagen con la que tenía de sí misma. Remedios la bella olvidaba el tiempo embelesada, contemplándose en el ritual diario de su baño. Fernanda del Carpio al morir quiso contemplar su imagen de aristócrata, y se vistió de reina y se miró largamente en un espejo.

En otra visión, llena de actualidad, en *La insoportable levedad del ser*, Kundera trata de atrapar a través del espejo un sin fin de sentimientos encontrados, en su búsqueda de la identidad. Sabina es uno de sus personajes más excitantes. En su afán de vivir en el presente el elusivo instante actual, ella responde al goce de la vivencia inmediata, despojando de su vida toda expresión lírica o romántica. Huye de todo lo que la ate: lo convencional, las tradiciones, los afectos. Libre de toda carga que la obligue a no ser ella misma, junto a Tomás ha logrado el clímax de su liberación, al aceptar su relación sin ataduras; sabe que él está enamorado de Teresa, pero esto no le impide disfrutar de su sexualidad. Junto a Frank, otro amante, Sabina mantiene el reto de afirmarse en la discrepancia. Frank es perfeccionista y su rigidez moral difiere de la liberalidad de ella; con él nunca pudo participar en el juego erótico que seducía a Sabina, quien permanece de pie, desnuda ante el espejo, con sólo un pequeño sombrero hongo, mientras él se siente extraño, callado, sin entender qué busca ella en ese gesto. No así Tomás, quien conoce el significado de ese pequeño objeto que mantiene viva la presencia del padre y de la vieja Praga. Ambos comparten las diferentes connotaciones que surgen con su contacto; los dos conocen los símbolos que se condensan en el pequeño objeto; viven escenas de rito, de teatro, en donde ellos mismos son actores y espectadores. El pequeño sombrero negro se convierte mágicamente en un objeto erótico. En un acto de mimesis, que pasa de lo ridículo a lo excitante, se ven a sí mismos delante del espejo con el sombrero puesto intentando acercarse al abismo narcisista de su nostalgia. Evocar la imagen de los viejos alcaldes de los pueblos checos, que para Sabina es también la imagen del padre —vulnerable talón sentimental— que quiere rescatar de la voracidad del tiempo, de la voracidad del exilio, y que ahora ambos intentan transgredir con la excitante violencia de profanarlo.

Para terminar, me acercaré al relato “Las ruinas circulares”, de Borges, que también incide en el manejo de la visión especular. El profundo idealismo de Borges, expresado tantas veces en sus ensayos y poemas, adquiere en este cuento su máxima expresión. Nos hace ser testigos de la tenaz empresa de un asceta hindú de crear con la materia de

los sueños un ser de carne y hueso. No se trata de una fórmula mágica como la hemos conocido en las leyendas y cuentos populares; en este relato vamos a vivir paso a paso el proceso doloroso y arduo de la creación con sus misteriosos e intrincados vaivenes. Se trata de traer al mundo lo que la mente ha plasmado e integrarlo a la realidad.

A través del lenguaje Borges logra introducir lentamente al lector en un mundo alucinante, de vaguedad e imprecisión. Al tono poético y medido se une el carácter fantasmal, casi sagrado, de la narración; gradualmente nos hace penetrar en el umbral de lo irreal con sus misteriosas connotaciones. El sacerdote, empeñado en su labor, sueña con “un vasto colegio ilusorio”, del cual habría de modelar a su hijo con la materia incoherente de los sueños. En un largo proceso lleno de altibajos, cuando cree que ya lo ha logrado, se desvanecen los sueños y una cruel vigilia lo atormenta. Reanuda su tarea, busca las aguas cristalinas del río para purificarse, acude humildemente al dios del fuego y logra volver a dormir. Sueña entonces con un corazón que empieza a latir.

Es prodigioso cómo esta visión amorosa de la creación cambia la forma expresiva del relato del caudal de términos vagos que se venían manejando a una asombrosa nitidez. El sacerdote sueña al hijo detalle a detalle para darle fuerza de existencia real. Se ha obrado el milagro al darle vida. Sigue un largo proceso de aprendizaje antes de enviarlo a seguir sus pasos como sacerdote en otro templo lejano, también circular.

El momento crucial del relato es cuando el mago, al conocer la versión de unos pescadores sobre el poder de su hijo de ser inmune al fuego, piensa que el joven medite sobre ello y se dé cuenta de su condición de mero simulacro, de ser sólo la proyección del sueño de otro. Abatido por estos presagios, al producirse un voraz incendio en su templo, comprende que ya está viejo y que ya es justo morir, y lentamente se entrega a las llamas. Pero con terror, con asombro, se da cuenta de que el fuego no lo quema, ni siquiera lo toca; de que él también está exento de la voracidad de las llamas y que por lo tanto él no es un hombre real, sino sólo el sueño de otro hombre.

Borges propicia en este relato una serie de interpretaciones, pero sin duda la más acuciante es la reflexión sobre la identidad. Borges le da al fuego —símbolo reiteradamente manejado por él— el poder revelador de iluminar la verdadera identidad, una identidad hecha de sueños. La necesidad del mago de crear en el otro la proyección de sí mismo, el uso reiterante de los círculos concéntricos, tanto en la estructura del relato como en la imagen repetida del mago y su hijo, apuntan a la imagen del espejo. El muchacho soñado de rasgos afilados repite los del soñador. El acto de adoración al dios lo ejecutan al mismo tiempo en templos siempre circulares, siguiendo paso a paso el mismo rito, como la proyección de una misma imagen en un juego de espejos. Ambos forman parte de un ciclo infinito en el tiempo, cuya identidad se disuelve en los sueños.

Siguiendo a Freud (a pesar de sus vehementes reservas), Borges usa el sueño para

cuestionar la personalidad individual y el carácter aparente de esa misma realidad, que como los sueños, exige que se la descodifique a través de sus propios símbolos.

Además, igual que Freud, proyecta el arte “como un espejo que revela nuestro propio rostro”.¹³

³ Borges, Jorge Luis, “Arte poética”, en *Antología Poética, 1923-1977*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 126.

EPÍLOGO

CARTA DE HÉCTOR ROJAS HERAZO *

Distinguida y admirada amiga:

Acabo de recibir, con un atraso de más de dos meses, su monografía sobre “En Noviembre llega el Arzobispo”. Lo del atraso puede explicarse, en parte, porque esta correspondencia, en unión de otras que se fueron acumulando, me fue reexpedida de mí apartado en Bogotá por gentileza de un amigo. Ya tengo casi dos años de estar viviendo en Cartagena y forzosamente, para quienes no conocen mi nueva dirección, el proceso que debe cumplirse, y de contera el atraso en mi correspondencia, es siempre el mismo. Pero nunca se había demorado tanto, le aclaro.

Desde ayer en la mañana, apenas recibida, me prendí de su trabajo. Realmente la crítica, como usted la entiende y ejercita, es un hecho nuevo en Colombia. Hasta ahora los escritores, y con ellos sus amigos, se habían quejado, sistemáticamente, de que la forma de percepción analítica no corría pareja con la tensión creadora. La cuestión había quedado reducida a notas, simples notas o más o menos extensos artículos, a favor o en contra de algunas obras. Se trataba, pues, o de acabar de un tajo con ellas o de encumbrarlas sin mayores asideros. Con trabajos como el suyo se empieza a lograr el equilibrio. Pues es tan serio y riguroso que a quien primero ha logrado dejar perplejo es a mí mismo. En verdad encuentra usted allí unas pistas y enlaces de tan varia naturaleza que, en realidad, termina uno por asombrarse de a qué resultados puede

* Esta carta me fue remitida, mecanografiada, por Héctor Rojas Herazo, el 30 de octubre de 1978, a raíz de que unos meses antes le había enviado una copia de mi trabajo de grado, por sugerencia de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

llegar la agudeza del buen lector. De ese buen lector, ese cocreador de la obra, a que ingenuamente aspira todo escritor. Es, pues, en principio, y sin entrar en más honduras, todo un tratado ejemplar de cómo debe leerse un libro.

Con su monografía me ha probado usted así mismo, para mi mayor alegría, una tesis con la que no me cansaré de martillar: que la crítica es, tiene que ser, en principio y final, un sostenido acto de amor. No podemos desvelar sino lo que amamos. Por eso la crítica es cocreadora. Sin ella —sin su paciencia, sin su escuchar aquilatado, sin su hambre de hallazgos— de nada le valdría la arrogancia, y casi el deslumbramiento, de sus métodos inquisitivos. Se necesita la misma humildad de corazón para crear que para juzgar. Son, en el fondo, dos instantes de una misma conducta. No hay otro camino. Quisiera, por ello mismo, comunicarle el entrañable estímulo que he recibido con sus palabras. Sobre todo ahora, cuando estoy tratando de culminar una novela en la cual vengo penando (ese, literalmente, es el vocablo) hace muchos años. Mientras llega ese gran lector que nos mitiga (el crítico responsable y fraterno, el hermano que de veras nos escucha, el que nos asume en amor receptivo) son muchos los renunciamentos, perturbaciones y fracasos que debemos sufrir. En principio, y en cualquier época y país, no solamente en Colombia, la indiferencia ambiente que incluso, y tal vez por insondables razones, es necesaria; la increencia en el propio trabajo; los vastos, interminables, arenales de tedio que se abren a la vista, ante las páginas en blanco. Pero todo esto es posible porque nos sostiene una esperanza: aspiramos a la intercomunicación subjetiva. Aspiramos, en la medida de nuestras posibilidades, a acompañar al hombre, a recordarle que no está solo, que no sufre solo, que su inocencia y su castigo terrestre (incluyendo sus contadísimas pero profundas alegrías terrestres) son compartidos. Todo eso, a primera vista, podría aparecer ampuloso y trascendente. Y no lo es cuando sabemos que todo ese concentrado debe disolverse en segundos, minutos, horas, días, semanas, años, en que no se puede, en que no se debe desfallecer por ningún motivo. De allí la enorme importancia del verdadero crítico. Viene y nos recuerda también (en lo más puro e intenso de nosotros, en el área de la palabra, de nuestro sacrificio) que no estamos solos. Aclara entonces nuestras constantes, nos hace tan visibles que podríamos tocar las líneas, hasta entonces abstractas, que sostienen la arquitectura de una obsesión, levanta verdaderas cartas topográficas de nuestra ansiedad. ¿Puede darse compañía más valiosa? ¿En qué forma agradecer ese husmear, esa vigilia, idénticos a los de quien los emplea en la captura de algunos fragmentos de criaturas en algún fragmento geográfico? En todo caso usted me ha enseñado mucho sobre mí mismo, sobre el misterio de mi trabajo. Por ello estimo que este suyo debe ser conocido y publicado en España, donde tanto se interesan por los cambios que se están operando en esta zona del idioma.

Una vez más mi admiración y mi agradecimiento. A Álvarez Gardeazábal mi saludo más cordial y las gracias por sugerirle el envío de este regalo que me ha hecho.

Ojalá hasta pronto. Suyo cordialmente,

Héctor Rojas Herazo.
Cartagena, 30 de octubre de 1978.



Universidad
del Valle

Programa Editorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co