AMPARO URDINOLA URIBE

Faulkner en Siete Obras del Boom

Colección Artes y Humanidades

Universidad del Valle

Programa Editorial

AMPARO URDINOLA URIBE

Faulkner en Siete Obras del Boom

Colección Artes y Humanidades

En este libro se indaga la presencia del autor norteamericano William Faulkner en la novelística latinoamericana, propiamente en los escritores del Boom cuyas producciones se dieron en las décadas de los años cincuenta y sesenta, pues, en parte influidos por él, introdujeron una nueva y revolucionaria sensibilidad en el ámbito narrativo. Nuestros escritores se identificaron con el ambiente de pobreza imperante y de abandono que resume el entorno faulkneriano –que también se aviene al desposeimiento del mundo latino– cuyos textos, al involucrar condiciones económicas y políticas pauperizantes, similares a las de los países de origen de dichos autores, los estimuló de manera directa y los compenetró con su novedosa forma de narrativizar los conflictos.

Universidad del Valle

Programa Editorial

AMPARO URDINOLA URIBE

Faulkner en Siete Obras del Boom

Colección Artes y Humanidades

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *Faulkner en siete obras del Boom*
Autora: Amparo Urdinola Uribe
ISBN: 978-958-670-350-5
ISBN PDF: 978-958-765-596-4
DOI: 10.25100/peu.83
Colección: Artes y Humanidades - Literatura
Primera Edición Impresa septiembre 2004
Edición Digital febrero 2018

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios
Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz
Director del Programa Editorial: Francisco Ramírez Potes

© Universidad del Valle
© Amparo Urdinola Uribe

Diseño de carátula: Henry Naranjo P.

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, febrero de 2018

CONTENIDO

PREFACIO 7

1. EL SUR Y WILLIAM FAULKNER..... 11
   - EL DISCURRIR DEL TIEMPO 17
   - III 21
   - IV 24
   - V 27

2. RECHAZO E INCESTO EN ABSALÓN, ABSALÓN! ... 35
   - II 38
   - III 40
   - IV 46
   - EL RETORNO DEL HIJO PRODIGO 49

3. UN GRINGO MUY VIEJO 61

4. LOS ESTADIOS DE LA MUERTE 81
   - LAS DIMENSIONES DE LA CONCIENCIA 83
   - CONCIENCIA Y SOCIEDAD..... 91

5. LA CASA QUE QUERÍA SER GRANDE..... 109

6. UN CUENTO PARA CONTAR MIL VECES 123
   - II 125

7. LAS OBSESIONES DE UN OBSCENO PÁJARO..... 145
- II 146
- HUMBERTO PEÑALOZA ESCRITOR..... 156

8. LA NOVELA TOTAL..... 169

9. BIBLIOGRAFÍA 189

PREFACIO

A principios del siglo pasado, los moradores del Sur de Estados Unidos todavía estaban sumidos en la inercia y la nostalgia que la guerra de Secesión (1861-1865) había dejado al modificar su sistema de vida.

Faulkner, desde su infancia, se percata que una corriente nueva, ajena al ruralismo y al gusto por la tierra, se ha apoderado del territorio y que aquellos, todavía no contaminados por el consumismo de la sociedad industrializada del Norte, idealizan progresivamente el modo de vida anterior a la guerra. Tienden su mirada con avidez hacia las costumbres y mansiones remanentes de una época ya extinta.

Para comprender mejor ese estado de cosas y exorcizar la pena que esa pérdida presupone, para darle sentido al mito que circunda esos parajes, todavía desolados, crea una literatura que amarra la carencia, la explicita y al verterla en la cotidianidad, la hace comprensible y soportable porque le ha dado sentido a ese Sur que lo corroe y que lo identifica.

Si aceptamos que las novelas de Faulkner fueron tardíamente traducidas al español y que mucha de sus obras estaban por fuera de circulación en 1945 como lo afirma Malcolm Cowley, ¿cómo fue que su literatura tuvo tanto impacto en los escritores del Boom Latinoamericano? Porque de esa influencia es que justamente va a tratar este libro.

Tendría mucho que ver con las condiciones políticas e históricas imperantes en el entorno de los escritores – cuya obra se va a estudiar: Rulfo, García Márquez, Vargas Llosa, Onetti, Donoso, Fuentes, Cepeda

Samudio – durante su período de producción, entre las décadas del 50 y del 60, que son las que me interesan, cuando estaban forjando su propio estilo.

Ellos también sufrieron, en alguna forma, los avatares de la guerra y la violencia que asolaron sus regiones, dejándolos inmersos en ese sentido de lo irrisorio de la vida, que demarca su modo de afrontarla a través de la palabra. El hombre se retrotrae a sus propias experiencias; se encierra en sí mismo y comienza a estudiar las repercusiones de ese afuera convulsionado en su propio mundo interior. Es decir, acude a los recursos que ya Freud, Kafka y Joyce habían presentido como el único medio de comprender una realidad obsesa. Pero, el comprenderla no significa necesariamente aceptarla y se produce el disentimiento. El sujeto está solo ante un mundo que lo angustia y que lo conduce paulatinamente a la alienación, si entendemos por ella la incapacidad del hombre de interrelacionarse, lo que le ocasiona el sentido de pérdida irremediable.

En Faulkner, este significado se torna aún más patético porque muchas veces proviene no solamente del concepto de soledad y de furia sino de la imposibilidad de generar un tipo de amor compasivo que lo libere de la autodestrucción cual acontece en *Mientras Agonizo*.

Ahora bien, esta forma de aprehender una realidad que además de fragmentada, presenta en forma concomitante la deshumanización del hombre por la invasión de una sociedad tecnológica que lo suplanta y lo enajena abruptamente de sus raíces, introduce la nostalgia de los tiempos primigenios donde los individuos eran uno solo con su circunstancia como sucede en *La Hojarasca* de García Márquez.

La capacidad de Faulkner de hablar y denunciar la miseria del hombre contemporáneo por medio de un estilo a veces abrupto, a veces poético y otras tantas caótico y desmesurado; su habilidad narrativa que le permite instalar un testigo que relate eventos anteriores al momento mismo de la narración, lo que produce una especie de ubicuidad temporal; sumado a su manejo del monólogo interior y a la utilización de personajes alienados como centros focales de sus novelas, hizo que escritores latinoamericanos del Boom, expuestos a su lectura, quisieran explorar estas mismas formas para hilvanar un cuento.

Para mejor explicitar esa especie de encantamiento que el autor americano generó en nuestros novelistas y cuyo lenguaje, como decía Lino Novás Calvo, sólo podía compararse al ra-tat-tat-tat de la ametralladora que tan evidente se hace, a su vez, en la obra del colombiano

Cepeda Samudio, se escogió una sola obra por autor para dilucidar, más allá de las primeras evidencias como el manejo del punto de vista, qué los impulsó a implementar tales recursos y a hacer que sus personajes también estén condenados al fracaso y que sus conflictos eclosionen en violencia y sordidez.

Amparo Urdinola

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

EL SUR Y WILLIAM FAULKNER

William Faulkner nace el 25 de septiembre de 1897 en New Albany, Mississippi, en una familia de neta raigambre sureña. Su bisabuelo, el coronel Faulkner fue el constructor del ferrocarril del estado y el primer presidente del banco de Oxford, que a la par tuvo delirios poéticos y escribió una novela: *La Rosa Blanca de Memphis*. Además, participó activamente en la guerra civil y nunca se sobrepuso a la pérdida ni a la anexión de los territorios confederados al Norte y serviría después como prototipo del coronel John Sartoris en *Banderas en el Polvo*. El abuelo y el papá, aunque impregnados de dicha nostalgia, tuvieron mentalidades más pragmáticas; el primero como presidente del mismo banco y el segundo como gerente de la Universidad de Mississippi.

Siendo el mayor de cuatro hermanos, Faulkner, visualiza desde su infancia el fracaso del Sur que ha sido invadido por la sociedad mecanicista, donde lo importante es la producción en masa y la rentabilidad. El atraso de los territorios hace que aquellos pobladores todavía no contaminados por la vena consumista idealicen, progresivamente, el modo de vida anterior a la guerra de Secesión y que su mirada se torne con nostalgia hacia esos remanentes de las antiguas plantaciones como emblema de una época ya extinta.

Faulkner no es ajeno a esta visión. Enraizado como está en el ambiente sureño su literatura comparte elementos comunes con dicha tradición como cierta creencia en los sentimientos, en los afectos familiares, en el afán de describir el contacto directo con la naturaleza o las reacciones del individuo ante los estímulos de una sociedad que

se está transformando, permeada por una corriente ajena al ruralismo y al gusto con la tierra. Esa nostalgia genera, a su vez, una literatura definitivamente épica.

Cuando hacemos referencia a una literatura definitivamente épica, tenemos en mente aquella literatura que construye mundo total. Ya no se trata como en la *Ilıada* de poner en contacto los dioses con los hombres. Mas vale se cuestiona por qué los dioses nos han abandonado; el hombre mira a su alrededor y busca la afirmación en la naturaleza y en el uso sabio que de ella han hecho los indios, los negros con su humildad y los blancos con su arrogancia y ambición. Crea espacios, pinta la vida de los bosques en *Desciende Moisŭs*; los cultivos de los pobres, como el de los Bundren de *Mientras Agonizo*; la vida de la ciudad que se nota tangencialmente en *El Sonido y la Furia*. Al final, sólo queda ese regusto por lo perdido y por la eterna incógnita del hombre: "qué soy yo" y la resolución de su gesta en una cotidianidad que se lo traga.

Ahora bien, el *epos,* cuya función original es el narrar, desde épocas inmemoriales está unido al mito cuya función es también contar una historia. Esa historia, para que sea comprensible, según Levi-Strauss[1], depende de la traducibilidad. Entre mejor se comprenda más universal se torna; y eso es lo que consigue Faulkner al describir su territorio mítico de Yoknapatawpha. Al crecer en el Sur, percibe que este está sumido en una serie de contradicciones étnicas que se han acrecentado con el dominio del Norte de los medios de producción. Tanto el indio como el negro y el blanco, pueden hablar un mismo idioma: el inglés, pero su comunicación no se establece con los mismos parámetros puesto que sus núcleos culturales difieren. Sin embargo, por razones ajenas a su voluntad, comparten un mismo espacio, un microcosmos que es la concentración de ese Sur desarraigado de sus tradiciones y cuyo porvenir es la desesperanza. El autor no pinta un mundo de triunfadores sino que relata la saga del hombre corriente que se debate y lucha contra unas fuerzas que le son contrarias y que trata de esclarecer. Es el mundo de Miss Emily y de Joe Christmas, de la pobreza, la incomprensión y la amargura.

Al identificar estos elementos comunes entre los pobladores de la región está traduciendo patrones de vida que permiten analizar las perplejidades que agobian a los hombres del Sur. Es decir, ha construido una historia, a modo de explicación, un mito que detecta la sin razón del desposeído. Mito sometido a continuos vaivenes temporales, que

para mejor ser comprendidos deberían enmarcarse en los planteamientos de Hoffman, quien por medio de un diagrama aquí modificado, trata de simplificar su flujo y reflujo:

A	B	C	D	E
Pasado Edénico	Pasado real	Suceso principal	Pasado reciente	Presente
Tiempo no histórico	1699-1960	1861-1865	(“Fue”)	(“Es”) 1920 +

Donde el tiempo edénico (A) corresponde a una existencia intemporal, pura *estasis* o visión sin tiempo cuando los criterios morales no están realmente contenidos en la conciencia del hombre como en *El Oso*. El pasado real (B) significa el comienzo de la historia registrada, 1699, como aparece en el apéndice del *Sonido y la Furia*. Pero la fecha que definitivamente horada toda su concepción del Sur es la (C), la guerra civil que adquiere especial relevancia en *Los Invencibles*. (D) y (E) marcan el movimiento recíproco del pasado al presente debido a la continua focalización de la mente y el sentir de los personajes.[2]

El Sur representa para Faulkner no sólo el lugar de sus raíces sino aquel espacio mágico que genera inquietudes e idealizaciones. A veces se le vuelve tan abstruso, tan rico, tan grande, que en el esfuerzo por adaptarlo a su prosa, abusa de los adverbios. La palabra adquiere en su narrativa no sólo un valor funcional sino también ornamental. No se trata de contar una historia sino de embellecer un recuerdo con la evocación por medio del lenguaje.

A Faulkner su medida se la proporciona la guerra. Durante su infancia siempre fue el niño bien de Oxford; al enlistarse en la R.A.F. canadiense este aspecto cambia y se dice – él nunca lo confirmó – que fue derribado dos veces en Francia. Cuando regresa a su punto de origen viene imbuido de todos los horrores que ha oído y le ha tocado vivir. Su mirada optimista se pierde y tiene dificultades para reincorporarse a la vida civil. Trabaja en la oficina de correos de la Universidad de Oxford; traspapela toda la correspondencia y a la postre renuncia, sin haber culminado ninguna carrera.

Siempre habló de su ignorancia que suplió con muchísimas lecturas. Era en extremo afecto a la Biblia, a Cervantes, Shakespeare, Conrad y Balzac. Más tarde, en declaraciones de 1962, en la Academia de West Point, todavía sus afectos seguían presos en esos autores a quienes releía constantemente.

Basta notar que el título de *El Sonido y la Furia* está tomado del monólogo del V acto de *Macbeth*, cuando este personaje afirma que: *"Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury signifying nothing."* El título, a su vez, determina la presencia de Benjy dentro de la novela y su posición con respecto a los eventos. Algo semejante ocurre con la influencia del Nuevo Testamento, que se deja sentir a lo largo de la obra, no sólo en el monólogo de Quentin con sus apreciaciones sobre el castigo y la purgación cristianos sino también en el tiempo de los hechos: la semana de pasión, coronada con la misa de Pascua, en donde Dilsey se convierte en figura de resurrección y de vida.

Otro autor con notables incidencias en su obra es Dickens, que recoge todo el conflicto y ternura de un medio social con gran sentido del humor; ese humor puede tener aristas surrealistas debido a cierta incongruencia de las imágenes como las oscilaciones de la loma durante la borrachera de Benjy, resultar negro y amargo cuando resuenan las palabras de Mr. Compson o burlón cuando se afirma en los idiolectos y giros regionales.

En 1925, se marcha a New Orleans en busca de nuevos ámbitos atraído por el resplandor y la actividad cultural de la ciudad. Se encuentra con Sherwood Anderson y le gusta el género de vida que conduce el autor. Decide imitarlo. De esta bohemia dorada surgen *Mosquitos* y *Paga de Soldados*. Queda una anécdota de tal período; la mujer de Anderson se encuentra un día con el escritor, después de muchos años de no verlo, y le pregunta qué ha estado haciendo. Faulkner le contesta que escribiendo. Sorprendida, ella va y se lo comenta a Anderson y este se compromete a presentarle a su editor siempre y cuando no tenga que leerse la obra. Así se publica *Paga de Soldados*.

Viaja a Europa y en 1929 culmina su periodo de aprendizaje con la aparición de *El Sonido y la Furia*. De esta siempre dijo que era la obra que más había amado, justamente, porque era la que más problemas le había producido. Escribió las primeras cien páginas sobre una imagen que lo asediaba: la de una niña encaramada en un árbol con los calzones sucios, mirando por una ventana el deceso de su abuela,

con sus hermanos alrededor de ese mismo árbol tratando de entender la escena que ella describía. Terminada la primera parte, Faulkner se da cuenta que no había dicho lo que quería contar y escribe otras 100 páginas, el monólogo de Quentin, y tampoco se halla satisfecho; comienza el monólogo de Jason, lo termina y emprende la parte de Dilsey, acabándola sin haber dicho lo que quería decir. Por eso amaba esa novela más que a las otras, porque nunca realmente la concluyó. Su deseo jamás se vio colmado; de allí su amor.

El Sonido y la Furia es la segunda novela de Faulkner que tiene que ver con el condado de Yoknapatawpha cuyas raíces habían quedado cimentadas en *Sartoris*, también de 1929. El condado es un reino mítico completo y viviente cuyo sólo propietario es W. Faulkner como él mismo se lo asevera a Malcolm Cowley en 1945 cuando este trata de darle organicidad a las novelas para la nueva edición, porque desde 1940 muchas estaban por fuera del mercado. El condado funciona como una parábola del Sur con todos sus anhelos y fracasos, sus nostalgias de tiempos idos y mejores. Recoge sus costumbres, sus creencias y tiene la virtud de parecer un complejo viviente porque sus personajes no acaban cuando concluye la historia sino que siguen funcionando en otros libros y la historia parece desparramarse a otros ámbitos, formando un reino mítico que explica las perplejidades de ese hombre sureño, abocado a un cambio que no acaba de entender.[3]

Podemos decir que Yoknapatawpha (vocablo Chickasaw que significa Terreno Escindido) no sólo es mítico sino también épico y mágico, pues trata de construir mundo total por medio de connotaciones espirituales propias que ponen en contacto al hombre con el cielo, con la tierra, con todo aquello que lo circunda.

Se trata de construir un mundo donde se refleje la cotidianidad sureña; donde los blancos y los negros logren reconocerse en un entorno que les es común y que sin embargo no se limita al pequeño espacio en que transcurren sus vidas sino que lo trascienden en un esfuerzo comunitario de ideales perdidos, que parece prolongarse y repetirse en las otras novelas que conforman el ciclo de Yoknapatawpha. De allí, el término de ciclo, para captar esa iteratividad.

El condado, según Faulkner, consta de una población de 15.611 personas, viviendo en 2.400 millas cuadradas de territorio, cuya topografía se encuentra limitada al norte por el río Tallahatchie y al sur por el río Yoknapatawpha. La vasta extensión está en su mayoría cubierta de

bosques que se explotan para la producción de madera. Otras fuentes de ingresos para su población, conformada por campesinos y madereros, son el algodón y el tabaco. Las casas son de leños con excepción de las plantaciones, reliquias de otros tiempos.

El ciclo de Yoknapatawpha se subdivide en varios ciclos: a) de plantaciones y de sus descendientes como ocurre en *Absalyn, Absalyn!*; b) de la gente de Jefferson, capital del condado, como acontece en *el Sonido y la Furia*; c) de los blancos pobres como en *Mientras Agonizo*; d) de los indios como se alcanza a vislumbrar en *El Oso*; e) de los negros como en *Luz de Agosto*. Lo más interesante es que estos ciclos menores están interconectados, ya sea por los mismos personajes, lo que a veces conlleva a inconsistencias de detalle como que la mujer de Armstid, Lula, en *Mientras Agonizo* se llame Marta en *Luz de Agosto* o, sencillamente, por recuperación temática de la nostalgia. Cada libro parece tener una historia más amplia que la que muestra, pues la leyenda detrás del libro parece seguir desarrollándose. Los caracteres e incidentes tienen un doble significado: ocupan un lugar en lo relatado y sirven de símbolos de una situación social decadente. El pesimismo queda involucrado en forma de destino a lo largo de las novelas y no se puede modificar.[4]

El amor de Faulkner por el Sur es posesivo, pero contradictorio, ya que siempre está presente el temor de que lo amado sea destruido por la ignorancia de esclavos, comerciantes y señores ausentes, cada uno tratando de rescatar la pequeña parcela de comodidad que le dejó la guerra. Por eso las novelas de Faulkner dejan permear el regusto amargo de una situación donde sólo los afectos familiares son rescatables. Describe un amor tan orgulloso que es capaz de expulsar al resto del mundo para conservarse indemne. En cambio el amor desposado se torna en algo frío y calculado, y el amor ilícito se vuelve pernicioso porque devora. Ese ceñirse a la calidez de la familia hace que sea difícil encontrar caracteres simpáticos entre los 20 y los 40 años en sus novelas jóvenes. Después de 1939 atempera su acidez y mira al hombre con más piedad aunque carezca de esa fuerza de sus primeras novelas. Sin embargo, es de lo mejor con los niños y con los ancianos ya que han sido capaces de conservar los *standards* de los "viejos días".[5]

Al buscar la constitución de parajes míticos se le ha comparado con la *Utopna* de Tomás Moro, con la *Arcadia* de Virgilio, con la *Abadna de Thŭlume* de Rabelais, con una diferencia: cuando estos autores crean sus

territorios imaginarios, los crean a partir de una visualización que tiene mucho de idealista donde se trazan una serie de objetivos y de leyes que funcionan en abstracto; en tanto que, en el condado de Yoknapatawpha los personajes nacen, viven y mueren. Son humanos movidos por la fuerza del azar en un territorio que se inventó para ser vivido y no solamente para ser un paradigma de evasión. En eso radica su belleza y su operancia. Su literatura no sale de un compromiso histórico o social sino de la necesidad sentida que recoge un desposeído de la tradición del Sur; sale de un inmenso amor que intenta reconstruir lo perdido.

El discurrir del tiempo

Faulkner, en su necesidad de ubicar a los personajes en una sucesión temporal, les crea un destino que según Pouillon puede resolverse de dos maneras: "*a priori*" y "*a posteriori*".[6] El destino *a priori* o exterior es aquel que está marcado desde el inicio y el individuo poco puede hacer para rebelarse, como acontece en la epopeya clásica, v. gr.: *La Odisea*, donde el destino está prefijado por el Olimpo, cuando Atenea intercede para que Odiseo regrese a Itaca o, como sucede en la novela tradicional, v. gr. *Las Afinidades Electivas*, cuyos resultados son la acumulación de variantes que se prefiguran desde el principio.

El destino *a posteriori* se aclara al final o se va dosificando en la progresión de la historia ya que se trata de pautar un sentimiento interno, que sólo se puede resolver en forma gradual. En *el Sonido y la Furia* Quentin es un ser hacia la muerte, hacia esa muerte por agua que significa el regreso al vientre materno, núcleo de la femineidad. Pero, su suicidio, aunque planeado desde el principio, sólo logra desentrañarse al concluir el monólogo y con la ayuda de los restantes. La historia avanza a brincos, a retazos, que impiden predecir su final.

El destino faulkneriano no se puede tomar como un encadenamiento geométrico de instantes sino como una captación de mundo que resulta oprimente por su pesadez.[7] Al carecer de una linealidad en la presentación de la trama y al suscitarse muchísimos planos temporales, se da una confusión entre acontecimientos presentes y pasados, lo que ocasiona dos tipos de entrecruzamientos: a) del pasado en el presente, b) del presente en el pasado[8]; *El Sonido y la Furia* nos servirá para explicitar dichos

fenómenos. En cuanto al primero, el mejor ejemplo es el del monólogo de Benjy donde la aparición de las imágenes es el producto de una superposición o yuxtaposición que impide su inmediato reconocimiento en la historia narrada. Es el inmenso esfuerzo de Faulkner para adentrarse en la mente de un idiota cuyos recuerdos no tienen encadenamiento normal y su operatividad se ve distorsionada por las intrusiones del pasado en lo actual. Benjy capta el mundo como si fuese una cámara cinematográfica que va registrando los efectos de la luz y del sonido en los objetos, convirtiéndolos en imágenes que, al final, no se pueden organizar cronológicamente porque no obedecen a un esfuerzo de recuperación intelectual sino a una reproducción literal de ellas.

El caso más conocido de transposición sería el momento del comienzo del monólogo, cuando Benjy, agarrado a la verja de madera, va siguiendo el juego de los golfistas al otro lado de la barda. De repente estos gritan: Caddie, llamando al recoge-bolas; Benjy comienza a aullar porque esa palabra evoca el nombre de su hermana. Pero no berrea porque la haya recordado sino porque se marca su ausencia. Toda presencia, a la postre, es una ausencia en el monólogo de Benjy. Y los cambios de secuencia se producen porque la carencia se ha infiltrado en el mundo de sus afectos. Caddie ya no está más; aquella que lo defendía de los atropellos de sus otros hermanos, que lo rodeaba con la ternura y el cariño que su madre hipocondríaca no le podía brindar, desapareció un buen día de su mundo y no estuvo más.

Una vez escuchada la palabra mágica se trastoca la escena, se hace un corte temporo-espacial; ingresamos al momento cuando el idiota y su hermana están llevando el mensaje a la amante del tío Maury porque esa vez y esta – que coincide con el pastoreo de Luster – se quedaron enganchados en la cerca. El oír y el sentir su cuerpo atrapado han servido para que Benjy haga un acopio de imágenes en su memoria que no son propiamente recuerdos porque no obedecen a un proceso voluntario e intelectual que él pueda diferenciar; son evocaciones pasajeras que obedecen a estímulos exteriores y que terminan por funcionar en un solo tiempo: el presente. El pasado, entonces adquiere la dimensión de un aquí, ahora, por la incapacidad del idiota de separarlos. Para él, todas las imágenes-recuerdos son iguales en cuanto se ubican en un mismo tiempo. Se ha perdido la capacidad de la memoria de recuperar un tiempo que se ha ido, una imagen que se ha perdido o un sentimiento que se ha olvidado.

Sin embargo, Benjy sigue siendo el personaje, que con Dilsey, mejor muestran los arcanos con que Faulkner desentraña la decadencia de los Compson. No en balde abren y cierran la novela porque sus pensamientos no están atravesados por los intereses personales que dominan en los otros dos monólogos. Benjy resulta la toma de mundo menos contaminada porque está desprovista de cualquier racionalización, apoyada solamente en elementos referenciales. Benjy es la encarnación de la intemporalidad.

Con el monólogo de Quentin, abordamos la problemática del tiempo en una forma diferente, y se suscita el segundo entrecruzamiento: la recuperación del presente en el pasado. A este personaje no le interesa el mundo en que está inmerso en la actualidad; vive sujeto al pasado que le sirve como norma interpretativa de lo cotidiano. Es simbólico que rompa el reloj y sus alienantes manecillas en el momento en que inicia su paseo mortuorio, con afán por descontar tiempo hacia la muerte. El monólogo de Quentin se da en un sólo día, el día de su deceso y todo su accionar adquiere un sentido ritual, de preparación para el último acto: el suicidio por agua, la vuelta al vientre materno donde podrá consolarse, al fin, de su gran pérdida, la de su hermana recién casada, con quien sostiene un incesto imaginario.

Es interesante acotar que este monólogo concluye cuando se ha adentrado la noche, cuando el crepúsculo se enseñorea de la tarde, cuando las sombras que lo perseguían y lo obsesionaban se estiran y se hacen más largas. Su recuerdo de Caddie, generalmente, va asido a dichas horas porque ese es el momento en que la madreselva comienza a despedir su penetrante olor y "*Caddie olна como los бrboles*". Sus recuerdos, su mundo, van asociados a tales impresiones y cuando estos dejan de tener vigencia, cuando el mundo de los afectos familiares desaparece, él tiene que desaparecer también. Destruye la cronología y su paseo se convierte en un acto fugaz ya que lo imperecedero, lo que realmente se torna en memoria viviente, es el pasado.

En vano trata de entender aquellas palabras de su escéptico padre cuando le afirmaba que no hay nada más duro que la palabra *"fue"*. Ensaya agarrar ese tiempo cíclico, primigenio, que los hombres no habían logrado fijar en la arbitrariedad de una esfera, sino que era producto de la naturaleza y atravesado por la subjetividad.[9] Su alineación proviene de la imposible actualización de ese deseo que marca una diferencia bien interesante entre la temporalidad vs. el tiempo cronológico. El último

depende del tic-tac de los relojes en tanto que el otro recoge el mundo de las percepciones y de los sentimientos.

Faulkner, al contrario de Proust, no trata de recuperar el tiempo perdido sino de rememorar aquellos instantes valiosos para el individuo; en otras palabras, el tiempo del afecto. Su aproximación a la fenomenología temporal es menos racional que vivencial; no se piensa en términos de causa y efectos sino en términos de emociones. Y la emoción que se permea a lo largo de este monólogo es la desesperanza.

Sartre en un bello análisis del *Sonido y la Furia* compara la intervención de Quentin a la de un individuo, que conduciendo un carro, en vez de conducirlo mirando hacia delante, lo hace de espaldas y todo lo que puede contemplar es lo que va dejando atrás. Llega un momento en que toca la meta, pero, como no la ha percibido, se estrella contra esta y se le cumple el destino. Y, como también se lo ha perdido por estar inmerso en el pasado, le resta una opción: la desesperanza.[10] Por eso, Quentin tiene que morir. Porque el género humano es siempre hacia algo, aun hacia la muerte. En cambio, Quentin prefigura la negación del futuro. Sólo le queda una salida, saltar al vacío al cual estaba abocado desde el principio.

Unas líneas más arriba había mencionado algunas diferencias entre la obra de Proust y de Faulkner y había dicho que el segundo no trataba de reencontrar el tiempo perdido puesto que este nunca se le había extraviado. El pasado, de una manera u otra, siempre había estado allí; listo para ser utilizado o teniendo aún más vigencia que el mismo presente. Proust posee, también, dos formas de recuperar el tiempo; a saber, la memoria voluntaria y la involuntaria. La voluntaria es hija del intelecto, del esfuerzo de traer a la actualidad recuerdos que se han perdido: sabores olvidados, sonidos difusos, tactos reprimidos. El problema que esta suscita es que por ser producto del esfuerzo, al tratar de recuperarla, sufre una distorsión y sólo recobramos lo que queremos, tornándose selectiva y no muy confiable. La involuntaria, que se constituye en su verdadero hallazgo, es salida de los tiempos muertos de la irreflexión, puesto que no obedece al llamado de lo consciente sino que surge espontáneamente, como decía Maurois, de la asociación de un recuerdo ausente con una sensación presente.[11] De la operatividad de este binomio, donde lo táctil, lo auditivo y lo visual generan la plataforma para la sustentación de su teoría, sale todo un mundo, recuperado en su esplendor y en forma prístina, sin modificaciones. Es como volver hacia atrás para vivir, otra

vez, lo ya vivido. Estos momentos de las iluminaciones proustianas, sea en el caso de la magdalena o de las servilletas almidonadas, le permiten al autor construir su metafísica de la temporalidad, que escapa a la cronología de los relojes y que lo sitúan por fuera del tiempo gracias a la accesis lograda por el Arte, del cual la memoria involuntaria se convierte en herramienta esencial.

En esto radica la gran diferencia con Faulkner quien al comenzar a escribir no va convertir la Literatura en una ontogénesis sino en una muestra de lo que es el mundo y de cómo en el hombre siempre habitarán sensaciones cuales la pasión, el honor, la amistad. Su recuperación de mundo es vital, en tanto que la de Proust, a pesar de sus iluminaciones, es cartesiana.

III

Ahora bien, existen problemas afines tales como virginidad e incesto en los monólogos de Jason y de Quentin en *El Sonido y la Furia*. Pero, si retomamos al último personaje, veremos que este aparece en otra obra escrita siete años después: *Absalyn, Absalyn!*[12], donde el narrador, Quentin, se ubica a cinco meses de su muerte, ocurrida en Junio de 1910, en tanto que los eventos narrados suceden en enero del mismo año. Cuenta su visita a una de esas plantaciones – vestigio de la grandeza sureña de otrora -, la casa de los Sutpen. Allí se entera de la tragedia de Henry Sutpen quien mata a su medio hermano Charles Bon para impedirle el matrimonio con su hermana Judith. En el fondo, está reconstruyendo los mismos problemas que lo condujeron a la muerte. En la apropiación de la temática está elaborando su propio dilema.

Si bien es cierto que la realidad intratextual de *El Sonido y la Furia* es diversa a la de *Absalyn, Absalyn!*, esta última novela se puede tomar como el resultado del desdoblamiento del narrador-personaje de la primera en dos de sus protagonistas. Para explicar este fenómeno tendríamos que servirnos de la teoría del doble explicitada por Otto Rank.[13] Este asevera que en la constitución de todo sujeto existe otro imaginario, dependiente de un ideal del yo, que resulta evanescente en tanto que imposible. La realidad se encarga de mostrarnos que por más que persigamos patrones ideales de conducta, estaremos siempre un

paso atrás de nuestra meta, que se corre eternamente. Esto nos lleva a la conformación de un sujeto escindido, atravesado por el deseo nunca realizado. Para Quentin, tanto Charles como Henry constituyen las dos caras de la misma moneda puesto que ambos comparten igual pulsión libidinal hacia un objeto: su hermana y ninguno de ellos la puede poseer.

Henry, en su afán de establecer el tabú concerniente al incesto, instaura la prohibición a Charles, quien la desafía, por llamar la atención del padre de ambos y para que este, finalmente, lo reconozca como su hijo. Y es su amigo, su hermano, quien termina por matarlo. En el desarrollo de estos eventos, Henry asume la posición del justo, del dotado de virtudes, de la némesis vengadora que introduce la prohibición. Con ello salvaguarda el honor del apellido que de nuevo depende del himen de una mujer, la hermana. Charles, por el contrario, asume el papel del seductor, del que introduce el deseo y por consiguiente, el desequilibrio en la familia, que se ve amenazado en el núcleo de sus afectos. Como se mencionó anteriormente, estas dos personalidades son el anverso y el reverso de una misma moneda, donde lo que el sujeto busca es la satisfacción del ideal del yo, el retorno a un narcisismo primario.[14]

Trasladando este problema a *El Sonido y la Furia*, veremos que Quentin Compson presenta las ambivalencias características de todo desdoblamiento. Por un lado, comparte las facetas negativas de Charles, como seductor e incestuoso, al proponerle a Caddie que sean uno mismo en la muerte puesto que en vida no les es dable cumplir sus deseos. Por el otro, se erige en el hermano vengador, caballero del sur, que persigue a Dalton Ames y lo amenaza de muerte. Pero llegado el momento de apuntar con la pistola, que le entrega Dalton para que cumpla con su cometido, se desmaya cual damisela, incapaz de sostener el arma que, por metonimia, deviene en símbolo de masculinidad. Se introniza en forma sesgada la presunta impotencia de Quentin, que para justificarse, acusa a Dalton de una trompada inexistente, que el otro asume, por generosidad. Tal impotencia ya había sido enunciada durante la escena del granero, cuando Quentin es interrumpido en su besuqueo con una vecina por la intromisión de Caddie a quien culpabiliza por no poder culminar sus deseos. Se presenta en estas escenas un estado de virtualidad donde las cosas jamás se resuelven por un paso al acto decisivo sino por omisión. Al final, lo que se lee, es el predominio de un espíritu femenil en contraste con la virilidad ejercida por los seductores de Caddie. Quentin, con relación a ellos, siempre se quedará corto. Al no poder

asumir la imagen que le ofrece el ideal del yo como macho, recurre a la parte oscura de su personalidad. Sin embargo, en esta nueva faceta, sus esfuerzos también resultan fallidos. Basta recordar el momento en que esgrime el cuchillo para matar a su hermana y vengar el honor perdido. Caddie le dice "*mōtame"* y Quentin, ante la inmediatez del evento, deja caer el arma, otra vez constreñido a la impotencia por su incapacidad de investir el rol fálico del instrumento.[15]

Quentin, entonces, en ningún momento puede sostener ese ideal del yo que ha buscado en las dos caras de la moneda. Tampoco puede imponer una ley que se le escapa por su intrínseca debilidad. Quien termina por hacerlo es la misma Caddie, que da rienda suelta a sus deseos e impone su voluntad sobre los otros miembros de la familia como en la famosa escena de la trepada al árbol, con sus pantalones sucios, durante la muerte de la abuela.[16]

Quentin vive, pues, de frustración en frustración. Al darse cuenta que la ley no es impuesta por el hombre (su padre era demasiado agnóstico y demasiado borracho para ejercerla) sino que ha sido desplazada hacia las mujeres, que son más pasionales y voluntariosas que los varones de la familia, opta por instaurarla en la muerte o sea en la negación de su estado actual y en la creación de otro en el infierno. Allí, a través de la ordalía del fuego, quiere realizar su deseo: arder en las llamas de la pasión, siempre junto a su recuerdo de Caddie, siempre entrelazado, en unión indisoluble, como el Paolo y la Francesca dantescos.

Resulta paradójico, sin embargo, que Quentin arda en su incesto imaginario y que su muerte sea llevada a cabo en el elemento que le es totalmente opuesto: el agua. Pero el agua aquí ya no tiene un sentido purificador sino un sentido de regreso a la madre, al líquido amniótico, fuente de seguridades y de primeros contactos del feto con el mundo. Quentin trata de volver a ese estado primigenio donde estará protegido por esa madre – hermana, ya que Caddie suplantó el rol que Caroline Bascomb debió de cumplir con respecto a su familia. Caddie se torna, entonces, doblemente deseada. Y ese deseo, que llega a la anormalidad, se pertrecha en un discurso esquizo, inconexo pero lúcido, que detenta un fin último: el salto al vacío.

No en vano, al salir de su cuarto, en el momento en que comienza a descontar tiempo hacia la muerte, su sombra lo acompaña y no lo abandona hasta el último instante, en que acodado sobre el puente, trate de hacerla coincidir con su reflejo en el agua. La sombra se vuelve la imagen

del lado oscuro que quiere negar, pero, que sabe está presente y en su afán por borrarla de su conciencia, trata de integrarla al agua, al origen, a la paz. Evade la responsabilidad del incesto en lo real, para efectuarlo en lo imaginario, con la muerte, donde la castración no es el castigo al tabú quebrantado.[17] Cumple así la satisfacción de sus instintos primarios cuando el narcisismo del niño todavía no ha entrado en conflicto con la ley; cuando su imagen en el espejo es una con la madre. Para Quentin, el reflejo de su figura en el agua o, donde hunde su sombra, representa la unión indisoluble con esa madre primigenia. Más allá de cualquier sanción, en goce total.

IV

El monólogo de Jason presenta otro problema fundamental. Así como los anteriores, los de Benjy y Quentin, en una forma u otra evocan reminiscencias del pasado, este sencillamente abjura de él. Sólo el presente cuenta en una toma pragmática de la vida donde el trabajo y el dinero se vuelven emblema de la ideología norteña mal entendida.

Jason es el tercero de los hermanos Compson, el preferido de la madre, quien desde su más tierna infancia lo indujo a una identificación con los Bascomb, su apellido de soltera, enajenándolo del resto de la familia. Neurótica, sus crisis se resuelven en ataques de hipocondría que minan las relaciones familiares. Caddie - y Dilsey después del extrañamiento de la primera – tiene que asumir sus funciones por ser incapaz de aceptar responsabilidades. Consciente de su debilidad, se escuda en un complejo de inferioridad que saca a colación, en tendencia utilitarista, cada vez que le conviene: *"Como no soy Compson, como no tuve esa educaciyn, nadie en esta casa me presta atenciyn. Sylo Jason me comprende porque ŭl es de los mнos".*

De tanto escuchar este discurso Jason lo introyecta y su resentimiento crece con los años, al notar que el poco patrimonio familiar queda diezmado por los gastos de la boda de Caddie y por el año que Quentin pasó en Harvard. Inclusive, culpa a su hermana de haberle privado de la oportunidad de hacer carrera en la banca, por disolver el matrimonio con Herbert, una vez que este la abandona al saber que el hijo que esperaba no era suyo. En parte ese rasgo de culpabilizar a los otros es heredado y

tendencioso en Jason, quien, para saldar cuentas, llega hasta la ignominia: priva a su hermana Caddie de ver a su hija; roba el dinero que ella envía para su educación y lo invierte en malas jugadas de bolsa.

Jason reniega de todo. Del pasado, que considera un lastre porque lo hace adoptar normas de conducta que sólo representan un gasto como el sostener una parranda de negros que no sirven para nada; de tener bajo su techo, por respeto a su madre - al fin y al cabo ella sigue siendo la dueña de la casa – a su sobrina Quentin: *"Puta una vez, puta toda la vida*"; del buenazo de Benjy, a quien castra a la primera demostración de su libido incipiente, y a quien envía a un sanatorio tan pronto su madre muere. Odia a la sociedad, odia a la gente de Jefferson y sobre todo, odia y teme a Dilsey porque ella no desconoce sus marrullas de ladrón y usurero. Por eso afirmará, más tarde, que: "*En 1933, Jason Compson libery a los Compson de los negros".*[18]

Para Jason el mundo está dividido entre los que tienen dinero y los que no lo poseen y sus esfuerzos se dirigen a atesorarlo, terminando convertido en un avaro, dueño de un almacén y de una amante, a la que visita de vez en cuando y de vez en cuando le hace regalos. En su afán por valorar la vida, cuantificándola, termina cosificándose y cosificando a quienes lo rodean, juzgándolos por su valor de cambio. Su discurso obsesivo, resulta tanto o más alienante que el de Quentin por su perversión. Sólo otra idea lo disloca de su concepción materialista de mundo y es la virginidad de su sobrina Quentin. No porque códigos morales lo fustiguen sino por mantener las conveniencias sociales. A pesar de su ruina, los Compson siguen siendo una familia prestante de Jefferson. De allí que el día de su monólogo, Abril 6 de 1928, esté dedicado, casi exclusivamente, a detectar el paradero de Quentin quien termina fugándose con un cirquero. Él sabe que ella representa el más importante de sus ingresos y que Caddie, al conocer su desaparición, suspenderá los envíos mensuales para su sostenimiento. Dinero y virginidad se vuelven un todo indisoluble.

El problema de la virginidad ya había sido abordado por Faulkner en el monólogo de Quentin bajo otros aspectos: social e incestuoso. Si bien es cierto que Quentin vive inmerso en una serie de códigos de la hidalguía sureña, su preocupación no se centra en el que dirán sino en los conflictos que le causa, a él, como sujeto, la pérdida de la virginidad de Caddie. Por más que su padre haya tratado de convencerlo, con su punto de vista racionalista, al insinuarla que esa es una idea construida

por los hombres[19] y que centrar el valor de las personas en algo tan vago como un tejido, es el *reductio absurdum* de todas las posibilidades. Quentin no ceja en su desesperación. Le propone a Caddie huir hacia la muerte donde ambos se consumirán en un fuego eterno, purgación de sus pecados y espacio de su pasión. Juntos para siempre, como Paolo y Francesca, entrelazados en el infierno, sometidos a los avatares de la ordalía, pero afianzados en el vínculo indestructible del amor. El incesto de Quentin, que sólo se resuelve en el imaginario, termina por conducirlo al suicidio. Su postura es más subjetiva que moral ya que nace del deseo de la hermana, que se le torna en el sueño imposible, por la presencia del tabú.

La virginidad para Jason también resulta conflictiva puesto que es la cristalización de otro deseo: del deseo del dinero, y su conservación implica la vigencia de un orden cuyo poder él ostenta todavía. Al resolver, Quentin hija, sus pulsiones libidinales en forma libre y desordenada, no sólo se venga de un estado de cosas que la habían tenido subyugada sino, que a través del cuerpo, halla la expresión de su libertad. Su madre también así lo vivió. Pero no por rebeldía o sentimientos agresivos de autodestrucción. Sencillamente, en tal forma se resolvía en ella el *eros* que la impelía a amar. De lo cual resulta una escena sugerente: aquella donde Quentin le ruega que abandone a su amante y ella le pide que pronuncie su nombre. Él la obedece y dice Dalton Ames. Ella le agarra la mano y se la coloca en el cuello donde él siente la sangre fluir a borbotones y aterrorizado la retira. En ese momento supo que la había perdido y que el mundo inocente de la infancia había concluido. Caddie era para la vida. Su hija también lo fue, pero con sevicia.

Faulkner, en múltiples entrevistas, siempre aseveró que Caddie era una de las favoritas de su corazón. La forma natural de asumir sus deseos, su generosidad, la convierten en un paradigma de la novela. Por eso, jamás ella narra su propia historia; la subjetivación inherente al punto de vista habría destruido la imagen. Siempre es vista por los otros hermanos o por un narrador heterodiegético, focalizado en Dilsey. Ahora bien, como paradigma, está cruzada de contradicciones que al final la definen como muy humana. Pero, con ella, el autor confirma su creencia en los valores de la bondad, del desprendimiento y del amor que coronan la última sección de la novela y que, como Dilsey, prevalecerán.

Esto nos lleva a abordar otro problema entre las secciones y es el del tono. El monólogo de Benjy y la sección de Dilsey abren y cierran la novela en forma conmovedora y optimista, que parece influida por *El Cóntico al Sol* de San Francisco donde se habla de la hermandad entre las criaturas del buen Señor. Este elemento vendría a estar corroborado por el discurso que pronuncia el pastor de la congregación negra el domingo de resurrección cuando interpela a los fieles: "*Hermanos, hermanas, tengo la memoria y la sangre del Cordero*"[20]. Su eco, en las partes finales, se expande *ad infinitum* y permea la novela con un sentimiento de paz y resignación que parecía perdido por la violencia de los monólogos anteriores, los del medio, con los cuales entra en abierta colisión. Pareciera como si en Faulkner se entrecruzaran dos vertientes literarias y de ellas recogiera toda su experiencia. La otra, la de Shakespeare, la que le da el nombre al libro, delimita el mundo del hombre como un sueño vano que no significa nada y donde el ruido de las pasiones hace imperceptible el otro sueño, el de la hermandad. Shakespeare y San Francisco conforman un intertexto que necesita ser más intuido que comprendido para pautar el tono final: la miseria y la grandeza del hombre durante su trashumancia por la tierra.

V

Otro problema que suscita la lectura de la obra de Faulkner es su creciente interés por el problema racial que, en las primeras novelas, adopta un cariz paternalista y se torna sustancial en las últimas. A medida que la intemperancia étnica aumenta y surgen en Estados Unidos una mayor concientización con respecto a la segregación y marginalidad de los negros en los años 60, Faulkner instaura su mirada preocupada en dicha evolución. El desarrollo de los eventos deja trazas en sus obras y en sus declaraciones personales. Durante su estadía en la academia de West Point, cuando es interpelado por los estudiantes sobre el asunto, contesta que no deja de verlo con profundo interés, pero, así como los blancos tienen que cambiar, los negros, a su vez, deben de adquirir mayor responsabilidad.[21]

Pero esa responsabilidad ya la tenía Dilsey en *El Sonido y La Furia*, novela escrita en 1929, porque era ella quien soportaba el peso del hogar

suyo y de los Compson. Sólo que la conciencia de Dilsey no es autónoma sino que es focalizada y contada por un narrador heterodiegético. Cosa que sorprende en Faulkner; él, que es un maestro del manejo del punto de vista, no intenta nunca abordar a un negro desde el monólogo interior. Lo cierne siempre a través del decir de otra conciencia, presumiblemente blanca. ¿En qué radica tal imposibilidad? Resulta difícil contestarlo; una respuesta sería el control inconsciente que de su prosa hacen prejuicios atávicos dominantes en el ambiente sureño explotado por Faulkner a lo largo de su obra.

Por ejemplo, en *Los Invencibles*, Bayard Sartoris, que desde niño se ha criado con Ringo – a quién llama su compañero de leche – a medida que va creciendo y la sociedad los va apartando, adquiere una cierta conciencia culposa cuya opresión no deja de fustigarlo. Mira con nostalgia los tiempos idos donde la inocencia primaba en sus relaciones.[22] En *Luz de Agosto*, Joanna Burden afirma que desde que nació ha estado rodeada de negros, cuya presencia se extiende a lo largo de su vida como una sombra omnimosa de la cual se va percatando hasta que toma la forma de una cruz. Cruz que termina con la inmolación de Joe Christmas a quien se acusa de haberla violado y matado, sin muchas investigaciones, porque en su figura de mulato se condensa la mezcla de dos sangres que marcan el motivo de su desarraigo. No pertenece a ningún bando, paria, solo, escenifica la carencia de raíces que justifican su condena.[23]

Dilsey, por el contrario, pertenece a un sitio, hace parte de él. Por más desvencijada que esté la casa de los Compson, ella todavía la siente como su hogar. Dilsey personifica toda esa creencia paternalista del negro bueno, rezago de otros tiempos, cuyas características son la bondad y la abnegación tal como lo pintó Beecher Stowe en *La Cabaca del Tio Tom*. Sólo que Dilsey significa un paso avante al tener clara conciencia del por qué de la caída de los Compson. Sin embargo, nada la hace renegar de sus amos, ni tampoco los enjuicia. Soporta a Caroline, protege a Benjy, atemoriza a Jason. Desempeña su tarea con la paciencia y la fortaleza de un saber milenario. Por eso, prevalecerá.

A medida que se precipitan los eventos en U.S.A. y surge incontestable el nuevo poder negro, la visión de Faulkner se va tornando menos maniquea y menos arraigada en los clichés que muestran al negro como perezoso, bonachón, simple o mal integrado a la sociedad de consumo como T.P. y sus vestidos llamativos o como el diácono de Harvard. Es

decir, deja de observar el elemento genérico para adentrarse en la individualidad: un negro.[24] Esto acontece en la presentación de un Lucas Beauchamp de *Intrusos en el Polvo*, quien por medio de su trabajo, su ahorro, su sistema ético particular, ha trascendido las exigencias sociales para crearse un mundo respetable que le es propio. Ni es un paria, ni es un agregado, solamente es. Y por eso cuando pretenden juzgarlo por lo que no es, como Sorel en *Rojo y Negro*, se niega a hablar con el abogado porque presiente que este lo considera culpable. Rechaza todo acto de condescendencia y eso lo hace crecer a los ojos del autor que lo maneja en forma deferente.[25] Aislado por propia elección, mira a la sociedad que lo circunda con arrogancia y autosuficiencia.

El personaje Beauchamp significa un paso adelante en la concepción faulkneriana de la negritud, en cuanto los valores que destaca, son los del sujeto y no los de una masa informe que funciona por ideas preconcebidas o por mero paternalismo como en sus primeras novelas. Si bien está muy lejos de tratar de hacer postulados sociológicos, la preocupación se hace notoria y realiza un esfuerzo para entender su sentir, su vitalidad, su lucha por sobrevivir como en el cuento *"Hojas Rojas",* donde un negro escapa de sus patrones indios porque van a enterrarlo con su amo. Cuando lo encuentran cubierto de lodo y esperan a que salga del pantano, le dicen que no tema porque ha corrido bien.[26] Es decir, con la palabra le restituyen su dignidad, lo único que le queda, además del miedo para enfrentar la muerte.

Hay otro tipo de personaje negro que no se ajusta a ninguno de los parámetros hasta ahora estudiados. Es aquel cuyos padres fueron esclavos, quienes por militar en la guerra de Secesión en el bando de los yankees, después obtuvieron su libertad y un derecho a pensión del gobierno. A este grupo pertenece el marido de Miss Sophonsiba (aparece sin nombre en la novela *El Oso*), una de las últimas descendientes mulatas del viejo Carothers McCaslin. No se sabe cómo la conoce pero sí como la desposa. A la usanza del Norte, le pide la mano a McCaslin, en ese momento la cabeza de la familia. Cuando entra en la tienda a realizar su cometido, únicamente logran mirarlo con sorpresa. Es más alto, está mejor vestido que cualquiera de los parroquianos blancos y actúa con tanta dignidad que el otro no sabe como reaccionar.

Asevera que no le solicita permiso, que sólo le comunica la decisión de ambos. McCaslin, tomado por sorpresa, contesta con rabia y le dice que sea, pero, que desaparezcan esa misma noche del condado. Así lo

hacen e Isaac, el personaje central, los vuelve a ver una vez más en su vida, cuando parte para Arkansas para entregarle a Phonsiba su herencia. Viaja por varios días hasta llegar, en invierno, a una cabaña desolada en medio de un fértil territorio sin explotar, sin corrales, sin granero, sin ganado y con poca leña cortada para calentar el hogar. Phonsiba registra su ingreso desde su banco y no le dice nada. Tan sólo lo mira, como miran todos los de su raza a un hombre blanco llegado intempestivamente a caballo, como si fuera un patrullero alquilado por el blanco con una pistola al cinto y un látigo en la mano.[27]

Isaac pasa al otro cuarto en busca del marido y lo encuentra leyendo, con unos anteojos carentes de vidrio – símbolo evidente de su miopía – en la única silla que hay en la casa. Impresionado le grita que si no se da cuenta que toda la tierra está maldecida por causa de la esclavitud y que su turno, el de él, todavía no ha llegado; que si no lo puede ver.

Es terrible la angustia del joven Isaac, quien carga con el fardo de la culpa de sus antepasados a cuestas y quien piensa que cediendo la tierra, tal vez, algún día, la maldición desaparezca. El otro, impertérrito, asevera que ésta es Canaan, la tierra prometida; que no la trabaja porque es invierno y que para comer depende de su pensión, que siempre llega disminuida por las deudas con el tendero. Isaac, enfurecido, se revierte a Phonsiba, que lo mira desde su desmantelado rincón, sin alarma, sin reconocerlo, sin esperanza. Le pregunta que si ella está bien. Ella contesta: *"I am free*".[28]

Rumiando su impotencia, Isaac, acude al banco, deposita la plata de Phonsiba y hace que le giren tres dólares mensuales durante veintiocho años para que al menos no se muera de hambre.

Ahora bien, tal vez las páginas que recogen mejor ese fluir de las emociones, la idiosincrasia – la corriente subterránea que une en acervo cultural a estos pobladores del sur – son aquellas del sermón del predicador, el domingo de pascua, en *El Sonido y la Furia*. Cuando invadido por ese sentimiento de piedad que se dispersa por la congregación, este cambia abruptamente la forma de su lenguaje y entra en el idiolecto de los negros, donde la repetición y el uso de los verbos ver y oír, de la palabra hermanos, con tono de salmodia, logra un mejor efecto que con el manejo del aparato lógico anterior. La muchedumbre vibra como una sola y a Dilsey se le escurren las lágrimas, mientras musita entre el fervor de los cánticos: *"he visto el principio y he visto el final"*. La emotividad parece servir de vínculo a estas criaturas de Dios

y establece unos nexos más fuertes que los de la consanguinidad y el dinero. Ellos, los buenos, los abnegados, perdurarán.

Es evidente que en *El Sonido y la Furia* se dan múltiples paralelismos, pero, el más fácil de demostrar, como lo afirma Carvel Collins, es el que ocurre entre los hijos de Compson y el hijo de Dios, que sufren de una carencia, la del amor, durante la semana de pasión. Tres de las secciones llevan fechas que corresponden a la semana de Pascua de 1928, exactamente: viernes santo, sábado de gloria y domingo de resurrección. El monólogo de Quentin sucede un jueves de 1910, o sea la octava de Corpus Christie, día en que se celebran los sucesos más felices del jueves santo. Es más, todo el transcurrir de Quentin en el día de su muerte tiene mucho que ver con los eventos de la vida de Cristo. La charla con su padre evidencia un deseo de purgación por el incesto imaginario, en tanto que Cristo, le ha rogado al Padre que le evite el cáliz del sufrimiento. La diferencia no demerita la sustentación del paralelismo. Inclusive, en su paseo con la niña, la compra del pan emula la procesión del Corpus Christie donde se exhibe la eucaristía. Ambos son apresados y llevados ante un magistrado para que rindan cuenta de sus actos.

Jason, por su lado, vendría a ser el oponente de la figura de Cristo. Más o menos a la hora en que este muere, Jason está embarcado en una de sus usureras transacciones de algodón y es también crucificado financieramente por los judíos neoyorquinos que manejan la bolsa de valores. Inclusive, los impreca en la misma forma que se acostumbraba hacerlo durante el viernes santo en el medioevo. El descenso al infierno ya no sería el de él sino el de su pecaminosa sobrina, a quien amenaza con cerrar la puerta de ese recinto, y con la corbata roja del amante.

La sección de Benjy corresponde al sábado de gloria, día consagrado al sacramento del bautismo. Aquí la ironía se hace patente, porque el pobre idiota menciona que su madre le ha cambiado el nombre de Mauri a Benjamin, hijo de mi dolor, hijo de la anormalidad. Si bien Cristo ese día sacó a los justos del Infierno, Benjy tiene que seguir padeciéndolo en su imposibilidad de un futuro, inmovilizado para siempre en la desesperanza.

La cuarta sección, la que tiene que ver con Dilsey, a pesar de su conmiseración, no atenúa la tragedia de los Compson y no puede alejarse de la simbología que se ha estado llevando. No sólo en la homologación de las palabras del predicador en su sermón sino también en el hecho de

que es el día de resurrección, cuando Cristo ha abandonado su tumba, así mismo como Quentin, ha abandonado el nido en busca de una nueva vida. El paralelismo se mantiene hasta la conclusión. Los Compson han vivido su pasión como también Cristo la suya. El uno ha muerto por amor y los otros están condenados al fracaso del desamor. Todo queda embebido en un gran paradigma, el de la muerte, que marca el ocaso de los afectos, de la moral y de la familia.[29] Solamente se rescata la figura de aquella negra buena, que ante el infortunio de los amos, y haciéndole honor a su raza, permanece incólume en su abnegación hasta el final. Ella, por siempre, prevalecerá.

---

1 LÉVI-STRAUSS, Claude: *Anthropologie Structurale.* Paris: Plon, 1969. Pág. 232

2 HOFFMAN, Frederick J. *William Faulkner*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1966. Trad. Roberto Bixio. Pág. 27- 28.

3 COWLEY, Malcolm. Introducción en: *The Portable Faulkner*. New York: The Viking Press, 1967. Pág. 15

4 Ibíd., Pág. XIII

5 Ibíd., Pág. XXXI

6 POUILLON, Jean. *Tiempo y Novela*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970. Pág. 167

7 Ibíd., Pág. 189

8 Ibíd., Pág.189

9 FAULKNER, William. *The Sound and the Fury*. New York: Random House, 1956. Pág. 222

10 SARTRE, Jean P. "Time in Faulkner: The Sound and the Fury" en *Three Decades of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963. Pág. 228

11 MAUROIS, André. *De Proust a Camus*. Barcelona: Plaza y Janés, 1967. Pág. 20-21

12 FAULKNER, William. *Absalón, Absalón!*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969

13 RANK, Otto. *El Doble*. Buenos Aires: Ediciones Orion, 1976. Pág. 115-133

14 IRWIN, John T. *Doubling and Incest/Repetition and Revenge*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1977. Pág. 28-30

15 Ibíd., Pág. 41

16 FAULKNER, William. *The Sound and the fury*. Op. Cit. , pág. 47

17 IRWIN, John T. Op. Cit., pág. 43-44

18 FAULKNER, William. *The Sound and the Fury*. Op. Cit., Pág. 422

19 Ibíd., Pág. 96

20 Ibíd., Pág. 367

21 FANT, Joseph L. & Robert Ashley, ed.: *Faulkner at West Point*. New York: Random House, 1964. Pág.88

22 FAULKNER, William. *The Unvanquished*. New York: The New American Library, 1952. Pág. 9

23 HOWE, Irving. *William Faulkner*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975. Pág. 125

24 Ibíd., Pág. 129

25 Ibid., Pág. 130

26 FAULKNER, William. "Red Leaves" en *Collected Stories*. New York: Random House, 1977. Pág. 313-341

27 FAULKNER, William. "The Bear" en Cowley's: *Faulkner.* New York: The Viking Press, 1971. Pág. 273

28 Ibíd., pág. 275

29 COLLINS, Carvel. "Opacidad y Extranjería" en *Faulkner: Naturalismo y Tragedia*. Buenos Aires: Carlos Perez Editor, 1968. Pág. 29-35

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

RECHAZO E INCESTO EN ABSALÓN, ABSALÓN!

Quiero retomar las palabras con las que cerré el capítulo anterior. Allí decía que, sólo Dilsey, la empleada negra de los Compson en *El Sonido y la Furia*, había subsistido a la caída de la familia debido a su renuncia y abnegación. Resumiendo, que era el emblema de todas esas virtudes que caracterizaron los ideales del Sur y que por alguna razón o, llamémosla *fatum*, nunca se cumplieron a cabalidad. Este tema, recurrente en Faulkner, será el que sustente la trama de *Absalón, Absalón!* o el resultado del efecto de la esclavitud en la conciencia de los sureños.

El libro relata la saga de Thomas Sutpen y la amplía a cinco generaciones que se encargan de ratificar cómo la falla, cometida en algún momento de la vida del progenitor, se propaga, cual maldición, en los herederos de su estirpe. En este sentido, la novela se acerca a la tragedia griega, cosa que analizaremos más adelante. Dicha falla es administrada por un destino que teje los insalvables escollos para que los protagonistas no logren su autonomía. Como lo afirma Judith:

> *"Uno nace y ensaya un camino sin saber por qué, pero sigue esforzándose; lo que sucede es que nacemos junto con muchísimas gentes, al mismo tiempo, todos entremezclados; es como si uno quisiera mover los brazos y las piernas por medio de hilos, y esos hilos se enredasen con otros brazos y otras piernas y todos los demás tratasen igualmente de moverse, y no lo consiguiesen porque todos los hilos se traban, y es como si cuatro o cinco*

personas quisieran tejer una alfombra en el mismo bastidor: cada uno quiere bordar su propio dibujo."[1]

Ahora bien, ¿cómo es Sutpen mirado por el autor o narradores? Nunca en forma directa, al igual que en *El Sonido y la Furia*, donde Caddie es refractada por la visión de sus hermanos. Los narradores aquí son, al estilo de las cajas chinas: a) Quentin Compson – el mismo del libro anterior – dos meses antes de su suicidio, quien le cuenta a su compañero de cuarto, b) Shreve McCannon, lo que a él, a su vez, le contó, c) Miss Rosa Coldfield y después d) su padre, sobre la casa de Sutpen. De ellos, solamente dos conocieron al personaje y vivieron sus circunstancias. Los otros dos, Shreve, que reconstruye la historia y en especial, Quentin, lo habían incorporado como otro Caballero Negro de la leyenda del Sur. Sin embargo, a todos ellos los une el interés común por desentrañar el fracaso y motivaciones del proyecto de Thomas Sutpen.

Cual corresponde a la técnica de los puntos de vista, cada narración va impregnada del sentir de los narradores que intervienen en la historia. Cómo la perciben, cómo la desentrañan, es cosa que vamos a analizar en seguida para mejor identificar estas voces que sólo dejan aparecer: e) la del narrador omnisciente cuando irrumpe el mito en Jefferson, o sea, cuando Sutpen llega al condado de Yoknapatawpha con sus negros esclavos, traídos de allende el mar. De resto, la novela está modalizada por una serie de conversaciones y de diálogos entre los narradores-actores que versan alrededor de los personajes que, en una u otra forma, contribuyeron a crear la leyenda de Sutpen.

El día que Miss Rosa lo aborda para relatarle su versión de lo acontecido, Quentin se pregunta: ¿por qué tengo que ser yo, el escogido? El interrogante se despeja al configurarse que Quentin es el emblema de todos los códigos sureños que no lograron pervivir en la derrota. Por eso, Rosa le entrega su historia, como depositario de una verdad que también ha de desaparecer con él, porque su destino es el *thanatos* y su coqueteo siempre ha sido con la muerte, mirada como un *continuum* de tiempo, en el que su vida es algo tangencial, un azar de la naturaleza que resulta incompetente para enfrentar los nuevos cambios de mentalidad.

Tal vez, la mejor forma de aproximarse a la novela sea señalando, como lo hace Volpe[2], la participación de los narradores en los distintos capítulos.

Capitulo I: Rosa Coldfield llama a Quentin Compson a su casa en una tarde de septiembre de 1909 para contarle de la llegada de Thomas Sutpen a Jefferson, de su matrimonio con Helen, su hermana, de la conducta azarosa y de las luchas con los esclavos.

Capítulo II: Es la noche de ese mismo día y Quentin espera a Rosa para que lo conduzca al Ciento o finca de Sutpen y mientras la aguarda, interroga a su padre quien le informa sobre los primeros días del personaje en el pueblo.

Capitulo III: La escena continúa y ahora es el padre de Quentin quien relata las relaciones de Rosa con Sutpen y con el resto de las integrantes de la familia.

Capitulo IV: Sigue la misma escena y Mr. Compson le muestra la carta que Charles Bon le escribió a Judith y que ella entregó a su esposa antes de morir. Quentin especula sobre el asesinato de Bon.

Capitulo V: La escena sigue siendo la misma y Quentin recuerda lo que le contó Miss Rosa sobre el regreso de Sutpen de la guerra y de su propuesta de matrimonio, condicionada a que alumbrara antes un hijo varón.

Capítulos VI-IX: En la tarde del 10 de enero de 1910, estando Quentin con su compañero de cuarto en Harvard, Shreve, recibe la carta de su padre en que le comunica la muerte de Miss Rosa. Recuerda su visita a la casa de Sutpen. Shreve inicia, a su vez, la interpretación y acomodo de los hechos en la historia.

Aunque las técnicas narrativa son complejas – se avanza y se retrocede en el tiempo y en el desarrollo de los eventos para permitir el enfoque de cada narrador – en ningún momento se pueden tildar de arbitrarias. Son esenciales para explicitar los múltiples giros que da la leyenda, para conformar el territorio mítico de Yoknaptawpha, encarnado en la figura de Sutpen.

Para la crítica literaria, en general, *Absalón, Absalón*! es la novela de Faulkner cuya estructura alcanza casi la perfección. Presentando el efecto de una acción en el espectador o en el relator mucho antes de que se cause la acción misma, la novela crea momentos de confusión, pero, también, grandes expectativas; la respuesta emocional de los caracteres, en vez de provenir de la acción, prepara para ella, porque lo que interesa es mostrar el resultado de una mente que piensa[3]. O como diría Pascal: *"la peinture de la pensée"*.

II

Rosa Coldfield comienza su relato a Quentin una tarde de estío desde las dos de la tarde hasta la caída del sol, en medio de un ambiente sofocante por la fragancia de las glicinas que satura el despacho del padre de Rosa, donde se pueden ver iluminadas por el sol, que se filtra entre las rendijas, las partículas de polvo que flotan en el aire y que se posan en su cara descolorida y ajada. El relato de Rosa se mueve entre olores donde el de las glicinias no logra morigerar el del azufre con que se evoca la figura de ese hombre-demonio que llegó salido de la nada con su horda de negros salvajes y el arquitecto prisionero. Quentin ve cómo de la penumbra van surgiendo los fantasmas invocados por la dama que desde su odio los recrea. Él conocía la historia porque pertenecía al acervo cultural de su tierra, ¿para qué se la repetía? ¿para que la contara después? Ella también hubiera podido hacerlo puesto que era una poeta reconocida. ¿Entonces? Según su padre, se lo dejaba como legado por ser nieto del abuelo, la persona que mejor conoció a Sutpen y, a quien, tal vez, mencionó su ultrajante propuesta y negativa consiguiente. Era una forma de ocupar un espacio en esa saga en la cual no había participado activamente, por haber nacido 22 años tarde, hija de un último esfuerzo de sus padres, más joven aún que sus sobrinos.

Cuando Rosa habla, su discurso queda impregnado de vapores infernales; el pecado y la violencia enmarcan la óptica con que mira al hombre, odiado durante 43 años (también deseado), porque como lo dice Quentin: cuando uno se obsesiona por una persona tanto tiempo, acaba por conocerla, así sea a través del odio. El problema radica en que esa pintura es subjetiva, emocional y puritana, debido a la huella que dejó en su psiquis la educación pequeño-burguesa impartida por su padre y por su tía.

En 1866, Thomas Sutpen, cercano a los 60 años, regresa de la Guerra Civil. Encuentra que su hijo Henry ha matado a un hombre, su hermano, y que su casa, o proyecto, está prácticamente destruido en poder de unas cuantas mujeres que hacen lo posible para mantenerlo y sobrevivir; entre ellas se cuentan: su hija Judith, su hija mulata Clitie (Clitemnestra) y Rosa Coldfield, su cuñada de 21 años. Miss Rosa, después de la muerte de Charles, el prometido de Judih, se va al Ciento de Sutpen a acompañar a su sobrina, mayor que ella, y se queda a vivir allá. En esa casa la halla

Thomas, cuando cultivaba el jardín, y su mirada lujuriosa se le queda para siempre grabada en la retina. Es la primera y la última vez que Miss Rosa entra en contacto con el deseo y con el mundo de los hombres.

Protegida por su padre, Goodhue Coldfield – quien mide a los otros según su estrecho código moral y quien, al encerrarse en su ático para protestar por la improcedencia de la guerra contra la Unión, sólo refrenda el aislamiento y la miopía en que ha vivido -Rosa limita su experiencia a las cuantas cuadras que la separan de la iglesia. Siempre estuvo girando alrededor de la vida de los otros sin realmente participar. Cuando le propone a Helena, su hermana, ayudar a tejer el vestido de matrimonio de Judith, esta se ríe de su inocencia; cuando Henry mata a Charles, trata de cumplir la promesa hecha a su hermana de proteger a Judith, se encuentra con que ella es autosuficiente, estoica, y no la necesita para nada. Ni siquiera le es permitido ver el rostro del difunto.

Por eso, cuando le llega la propuesta de Sutpen de engendrar un hijo por fuera del matrimonio, no sabe sino reaccionar con indignación y se demora 43 años en entender que en la propuesta subyacía la culminación de un proyecto: tener el hijo varón que eternizase su nombre y sus hechos en el tiempo, ese tiempo de la leyenda y del mito, inmutable y trascendente, que incorporaría su gesta – de quien por nacimiento había sido un desarraigado – a la historia del Sur.

Sin embargo, a Miss Rosa tan sólo le es permitido endurecerse y resentir la muerte de Sutpen, ocurrida tres años después, porque se concientiza de que con él se van sus esperanzas de ser reconocida, de ser ese centro, ese *"I am"*, que la distingue del resto de las personas y que la ubica como sujeto en el mundo. Por eso cuenta su historia a Quentin antes de morir, porque percibe que la única persona que la miró, también en el fondo, la había engañado, puesto que ella iba sólo a ser una pieza en el engranaje. Todo lo que pedía, ahora, era ser ubicada en esa saga que, colateralmente, le había tocado presenciar. Las vestiduras negras y el encierro, que parangonan el ocaso de su padre, son una muestra de su luto y su descontento. Este, con los años, se desvirtúa en tal forma, que cuando le vierte a Quentin la historia de Thomas Sutpen, la encuadra como la de un demonio, la de un monstruo salido del Averno, para involucrar a los otros, a ella, en su inmoralidad.

III

Quien realmente morigera la figura satánica presentada por la visión de Rosa es el padre de Quentin, Mr. Compson, que le brinda un tono distinto. Nos lo muestra como un héroe clásico, donde no cabe la concepción cristiana de culpa – manejada por la tendencia maniquea del bien y del mal – en la que el pecado resulta de un problema de la voluntad. Como en la *Ilíada*, a Sutpen le llega el renombre pero no la felicidad. Parecería que se establece la celotipia divina: un éxito rotundo puede desembocar en una tragedia si existe una excesiva arrogancia (*hybris*). Al final, Sutpen es sólo un engranaje más en la rueda del destino que se encarga de mostrarle que la moral nace de la relación adecuada que se sostenga con sus semejantes, y que una pena es la consecuencia automática de una acción que funciona bajo la indiferencia divina. Los dioses no tienen en cuenta los motivos de los hombres; por consiguiente, su ley está desprovista de misericordia y se propaga a la descendencia en razón de una extraña ley de compensación que actúa sobre la solidaridad familiar[4]. A pesar de todo, Sutpen, como Farinata en el infierno de Dante, se yergue seguro, con temple de acero, movido por una ambición que en el fondo es el emblema de esos individualistas americanos del siglo XIX que tenían la habilidad de resistir el infortunio y el duro trabajo[5]. Su tragedia es causada por una falla intrínseca del carácter, lo que colorea su caída - homologable a la del Sur - de tintes humanos.

Mr. Compson, como Quentin, al relatar la saga de Sutpen está investigando el pasado, tratando de establecer nexos y verdades. Para hacerlo utiliza la ironía que le da distancia sobre los eventos narrados. Sin embargo, esta no es suficiente para que su pintura heroica de Sutpen sea la acertada porque se niega a ver en él la soberbia imbuído de esa idealización que, de los caballeros sureños, hicieron los habitantes de la post-guerra.

Para Quentin no es tan importante focalizar la figura de Thomas como la de sus hijos, en especial la de Henry, ya que al este matar a su hermanastro, Charles Bon, para proteger el honor de su hermana Judith y por ende, darle salida a los códigos del viejo Sur, toca el tema del incesto que es la parte que más le atañe y que conforma el núcleo temático de su monólogo en *El Sonido y la Furia*.

De los cuatro narradores, sólo Shreve, el amigo canadiense de Quentin, es capaz de entender la falla en el carácter de Sutpen, que puede hacer de Rosa un fantasma y del Sur un fracaso. Estoy hablando del problema racial y del machismo que Thomas nunca logró comprender como tales, al tornarse en un individualista que sacrificó a su ambición la familia y los seres allegados; que se negó a aceptar la compasión, pues, aunque no lo queramos, como lo decía Judith, estamos atados a los pies y manos de otros así intentemos ejecutar nuestro propio diseño.

Thomas Sutpen emigra de las montañas de Virginia con su familia, movido por la hambruna, en busca de mejores oportunidades. Una vez ubicados en el rancho aledaño a una plantación, su padre lo manda con un mensaje para el dueño; al acercarse a la mansión, andrajoso y sucio, recibe el *shock* de su vida. El criado de la casa, negro, por añadidura, le dice que debe dar su recado por la puerta trasera. Thomas, atónito, se siente desconocido. Como Rosa Coldfield, alcanza a apreciar la inexistencia de ese *"yo soy"*, fundamental para los humanos. Como ella, se encierra, en una cueva, en vez de una casa, buscando refugio en ese remedo de reducto uterino. Mientras había estado en la plantación, observando el comportamiento de los terratenientes, nunca se le ocurrió envidiarlos por su dinero o porque se la pasaran en un lujoso ocio. Eran sencillamente diferentes. Pero el no contar como sujeto, por carecer de recursos, sí era un pistoletazo en plena cara. Allá, en sus montañas, pensaba que era sólo una cuestión de suerte el ser rico o pobre. Cuando de ellas desciende para acercarse a la cultura de la planicie, más desarrollada, jamás llega a creer que el dinero lo define en términos de eseidad. Medita en la caverna; se agita consumido por el odio y los deseos de venganza y se da cuenta que ellos no solucionan nada. Genera, entonces, la concepción de su diseño en el que la posesión de la tierra es la que sustenta el poder. De allí en adelante, luchará y se valdrá de cualquier medio para obtenerla.

Según lo aseveraba el abuelo de Quentin, el problema de Sutpen era su supuesta *"inocencia"* ya que él no pensaba en los términos morales de bueno o malo. Él creía que todo lo que se necesitaba para obtener los objetivos era coraje y agudeza, los cuales le sobraban. Estaba convencido de que la moral era como los ingredientes de un cake: una vez que estos se mezclaban, el resultado tendría que ser correcto. Para él, la tradición no era algo que se transmitía, de parte de la comunidad, al individuo, que se nutría en ella. Era una mezcla de cosas que podían ser poseídas, no

una forma de vida que engendra ciertos valores y normas de conducta. Los objetos fetichizados debían ser ganados por pura y cruda eficiencia[6]. Como Edipo, entonces, se preguntaba: *"¿Pero, dónde cometí el error?"*. Su carencia de anagnórisis ocasiona su caída. Tenía un plan y para llevarlo a cabo necesitaba esclavos, una plantación, incidentalmente una mujer. Y se puso a conseguirlos sin pedirle favores a nadie.

Viaja a Haití donde se casa con la hija de un plantador de caña; hace fortuna, tiene un hijo. Pero, cuando percibe que por las venas de su mujer corre un cuarto de sangre negra, la repudia sin ningún miramiento. Es conciente que en su esquema de regreso al Sur, la mezcla de sangre resulta inaceptable. Como medida de compensación, le entrega a la mujer el dinero que hasta entonces había acumulado y le devuelve los terrenos regalados por el padre. Piensa que el contrato matrimonial resulta nulo puesto que una de las partes ha ocultado u omitido especificaciones que se sobreentendían. En otras palabras, deshumaniza su relación con Eulalia Bon, tal cual lo haría, después, con Rosa o con las otras mujeres que tuvo. Eulalia se enfurece y, como lo descubre Shreve al reconstruir la historia, organizará su venganza por sentirse desconocida. Inconscientemente, Sutpen repite la vejación que lo hizo crecerse ante la pobreza. Su no ver a los otros, así como no lo vieron a él, causa el desmoronamiento de sus planes y la aniquilación de su descendencia. La madre utilizará al hijo, para también ella, culminar su plan.

Thomas regresa al Sur con una manada de negros (los trataba como brutos) y un arquitecto francés, que mantiene preso, en tanto no construya en el Ciento de Sutpen la mansión de sus sueños. Pero, para habitarla y poblarla, necesitaba una esposa y escoge a la hermana de Rosa, Helena, la hija del tendero. Su escogencia se basa en un acto racional que le indica que los bordes móviles de la clase media absorben mejor a los intrusos, si estos, además, poseen dinero. Busca en ella lo que él no tiene: respetabilidad. La aristocracia terrateniente ni siquiera consideraría tal boda posible. Helen se casa, pero, la sociedad de Jefferson jamás lo acepta como a uno de los suyos. Sigue siendo el negrero enriquecido, advenedizo, que se desposó con una hembra de la comunidad. Como lo anota Volpe, de todos sus años en el condado, sólo cuenta con un confidente, el Coronel Compson y permanece sin un amigo[7].

Una de las mejores partes de la historia relata esa condición anónima de Sutpen en el círculo en que gracias al dinero se mueve; tal parte co-

rresponde al momento en que Sutpen invita, a su finca-coliseo, algunos de los vecinos que no lo aprecian y que jamás lucharían con sus propios esclavos, para que presencien los pugilatos que realiza, semidesnudo, con sus negros, a los cuales termina por vencer. Un poco para escandalizar y otro poco para demostrar que sigue siendo el mejor. La fuerza bruta se torna en otra forma de vengar la sujeción y el insulto de los primeros tiempos; el *snobismo* de ahora.

Helena, incapaz de hacerle frente y, también, por impotencia, termina enajenándose de la realidad. Se vuelve tan etérea y tan desconectada del medio que parece que levitara. (¿Cualquier semejanza posterior con Remedios será coincidencia?) Lo único que le interesa a Thomas de ella es su facultad de procrear porque siente que los hombres son sólo un resultado del azar, un caso fortuito en la naturaleza, cuyo denominador común es la pertenencia a una temporalidad. Si en el momento de su singularidad logran perdurar algunos instantes, han entrado en la historia, que es lo único que continúa desde que el tiempo es tiempo. Todo lo demás desaparece en el fluir de las cosas. Antes y después sólo fue el tiempo. Su obsesión es trascenderlo implantando la semilla que se convierta en linaje.

Nace Henry, nace Judith; lo sorprendente es que la segunda tiene más parecido con el padre que el primero. Mira con fascinación sus luchas con los esclavos, mientras que el otro no deja de observarlas con repugnancia. Por eso será ella la que sostenga el Ciento, e inclusive a su tía Rosa, durante la ausencia de los varones en la guerra de Secesión. Cuando Henry se enrola en el ejército – como lo hicieron todos los esforzados caballeros del Sur cual si emprendieran otra Cruzada, donde el honor y la tradición estaban siendo cuestionados – ya él y Charles eran amigos, compañeros de universidad. El último había conocido a Judith en diciembre y en el verano había pedido su mano. Thomas se la niega en la Navidad siguiente y le informa a Henry que Charles es su medio-hermano, pero no lo reconoce como hijo. En su comportamiento sigue imperando ese rasgo inhumano, trazado por un raciocinio injusto en el que la sangre negra es estigma. Sin embargo, Clitie, una bastarda tenida de las mujeres que lo acompañaron desde Haití, ha permanecido toda la vida en la casa como sirvienta y nunca fue problema. Una fémina jamás haría peligrar su esquema.

Si Sutpen hubiese aceptado a Charles, sus propios hijos habrían establecido el tabú y el conflicto no hubiese estallado. Pero él quebrantó

la más elemental de las leyes sociales, dominado por su *hybris*. Con soberbia desafía a los dioses, remedo infiel de Agamenón quien sacrifica a Ifigenia por consejo del oráculo para lograr un viaje próspero a Ilión. Tal parece que el destino se encarga de levantar los escollos que suscitan la fatal *ananké* y que, como en *La Orestiada*, los protagonistas optan por seguir derroteros ineludibles. Así como Agamenón ajustó su actuación a las obligaciones de conductor de las huestes aqueas, así mismo Sutpen sacrificó a Charles para concluir su proyecto.

No valen las peticiones de la madre, ni la de los hermanos. Henry, entonces, se va a la guerra en compañía de Charles y reniega de su herencia. Thomas ve que su diseño se está viniendo al traste y no quiere dar pie atrás. Sus atavismos y desconocimiento inicial lo hacen mantener tal norma de conducta. La falta de compasión es su derrota aún si el establecimiento de la prohibición del incesto le haya significado un triunfo aparente.

En el fondo, la historia de Sutpen queda inscrita en un marco mayor, el del Sur, cuya tragedia se asimila a la suya, porque sus pobladores nunca lograron entender que las violaciones de la raza humana eran más sustanciales que las de sostener el diseño de la aristocracia de las plantaciones.[8]

Después de la guerra civil Thomas se reintegra a la tierra y se da cuenta que de su antigua plantación sólo puede recobrar una milla cuadrada debido a la falta de mano de obra. La pobreza, la desolación y el abandono es la cuenta que le toca pagar a los confederados por su obcecación. La recuperación la hace con Wash Jones, blanco pobre, que todavía ve en Sutpen al hidalgo, al soldado galante y corajudo. Por eso mismo no comprende su traición al seducir a su nieta con cachivaches, en un último esfuerzo por hacer perdurar la estirpe. Y, cuando la compara a algo más bajo que una yegua por no haber parido un heredero, Wash lo mata y comprende que la caída del Sur se debe, justamente, a esa misma falta de compasión. Degüella, entonces, a su nieta y a la criatura y se hace matar del Sheriff. Las cosas en que él había creído como la amistad, el honor y la caballerosidad se habían perdido con la guerra.

De Thomas ya sólo quedan sus nietos, que no van a sufrir como él porque el proyecto fracasó sino por impotencia, mala suerte, a consecuencia de una culpa que es heredada y que no pueden evadir. El destino se cierra implacable ante los descendientes de quienes

quebrantan las leyes morales. Semejante al efecto nefasto de las obras del rey David, de cuyas historias bíblicas deriva el titulo de la novela, los hijos serán los herederos de la culpa de los padres y gestarán, a su vez, acciones violentas como rebelión, fratricidio e incesto. El intertexto – con una salvedad, el dolor del soberano ante la muerte del vástago, que resuena en las palabras emitidas al notificarle su deceso: *Oh, Absalón, Absalón, hijo mío*! – torna predecible el fin de la familia y pone de manifiesto el sincretismo operante en la estructuración del territorio mítico de Yoknapatawpha.

Ese sincretismo nos hace mencionar que, como también acontece en la tragedia de Esquilo, Henry se verá asediado por sus faltas y cual Orestes en pena, vagará por cuarenta años antes de regresar a casa acosado por *las Erinias* de la tribulación. Para ninguno de los Sutpen, en especial para Thomas, contó el lamento implícito en la exclamación del rey David. Sujetos a las exigencias de la *ananké*, obliteran el estado de *catarsis*, necesario en el drama griego para recrear los sentimientos de temor y compasión posteriores a la crisis de reconocimiento. Su tragedia no concluye porque se han saltado las instancias pertinentes.

Para que adquiera sentido total se necesitará de una relación dialógica que reconstruya la historia, que involucre a los narradores como una gran masa coral para que con el discernimiento de las motivaciones que precedan a los actos, se alcance finalmente el punto catártico. De allí las continuas exclamaciones de Shreve: *"Espera, espera*", como un respiro, como una ráfaga de aire para exhumar la emoción.

Quentin, Shreve, Rosa, Mr. Compson, escenifican a través de sus voces los sentimientos inhibidos de aquellos actores cuyas cenizas cubrió el tiempo. El mito se solemniza en la recreación del drama y adquiere una función didáctica para las siguientes generaciones. Si bien es cierto que el destino tiene un trazado ineluctable, y que los dioses desde siempre permanecen ajenos a las pasiones de los hombres, estos no pueden desconocer la responsabilidad derivada de sus actos. Por tal razón la novela parece concebida muy de cerca, en cuanto estructura y contenido, al teatro griego.

IV

En los últimos capítulos se dilucidan los motivos de la muerte de Charles Bon en manos de Henry. Hacia allá se encaminan los esfuerzos analíticos realizados por Quentin y su padre; posteriormente, por él y Shreve. Ambas parejas tratan de reconstruir los hechos en tal forma que convierten a *Absalón, Absalón*! más en una novela de análisis que de acción. El problema radica, como lo aseveraba Mr. Compson, en que no hay explicaciones suficientes para que se dé el acontecimiento. Se desprende de la historia que Henry conoció a Charles durante su estadía en la universidad y quedó obnubilado por la gracia y el *savoir faire* de su compañero de cuarto. Apresado en un amor irracional, lo sigue a Nueva Orleáns y allí él le presenta a su esposa morganática de la cual tiene un hijo, Charles Etienne. Cuando lo introduce en su familia no sabe todavía que es hijo de Thomas, por consiguiente su medio-hermano, ni piensa que puede seducir a la hermana. Cuando llega su padre y le hace conocer el vínculo, tal vez, lo que lo hace reaccionar no es tanto el hecho de que esté casado sino que lo haya hecho con una ochavona y que además, sea pariente. Pero, para alcanzar dicha conclusión, se tiene que arribar al final de la novela que ilustra cómo la indagatoria de Quentin en el tiempo, tiende a unificar la historia del Sur – que lo cuestiona permanentemente – con la historia de la familia Sutpen. Ambas resultan de la falta de comprensión y transigencia.

Thomas lleva a cabo sus designios imbuido de una presunta inocencia. Siempre pensó que su infortunio provenía de haber llegado demasiado lejos; en tanto que su hijo lo aceptó con plena toma de conciencia y cual Orestes, perseguido por las Furias, estuvo vagando durante 40 años hasta que retorna a casa para morir. Cuando Quentin lo entrevista – después de que Miss Rosa desciende, como si hubiera visto un espíritu, por las escaleras del Ciento – sabe que sube a enfrentarse con la historia y, quizás, con él mismo. Presumiblemente, Henry le cuenta la verdadera razón del asesinato: no fue tanto por el temor del incesto – aunque esto pesa en la balanza – sino también porque Bon tenía sangre negra. Así, la falta del hijo se asemeja, todavía más, a la del padre, oh, Absalón, Absalón!...

Quentin, enfrentado a una serie de eventos y personajes que pertenecen al pasado y que se materializan por medio de la narración y temores

de Miss Rosa, tiene que hacer verdaderos esfuerzos reconstructores, contando con la ayuda imparcial de Shreve, para organizar los hechos. Tal parece que Faulkner, perseguido por los afanes de su personaje, se hubiera visto en la necesidad de crear una novela detectivesca (otro elemento que coadyuva a su sincretismo), cuyas hiancias estructurales y temporales no fuesen recursos sino su misma esencia.

Retomando la historia, de nuevo, Henry regresa a casa con su amigo y se lo presenta a Judith, quien es la quintaesencia de la bondad y el coraje del Sur. Se enlistan en el ejército, parten a la guerra y después de cuatro años, Bon escribe para proponerle matrimonio. Henry tiene ese mismo lapso para hacerse a la idea. Regresan al Ciento y surge la traba. Bon no entra en razones porque todo lo que él exige es el reconocimiento que Thomas se niega a darle. Empecinado, sigue con sus planes y Henry lo mata.

De aquí surgen varias disyuntivas sobre las cuales la critica no ha podido ponerse de acuerdo todavía. Según Brooks[9], porque Henry puede pasar sobre el incesto, sobre el matrimonio morganático, pero no sobre la mezcla de sangres, lo cual lo identifica con el diseño del padre, como ya se mencionó. Según Irwin[10], porque él, a su vez, está enamorado de su hermana y por celos, lo liquida. Charles sería la otra cara de la misma moneda; el espejo de lo que él no era, y por consiguiente, capaz de seducirla.

Recuérdese que Judith era la fuerte, la que más se asemejaba al padre, la que no vomitaba al verlo pelear con sus negros. Aunque no desconozco la razón que asiste a Irwin, pienso que el planteamiento de Brooks se ciñe mejor a la estructura de la novela en la que cuarteronas y ochavonas hacen recurrentemente su aparición como mujeres para el placer pero no como engendradoras de la estirpe o depositarias del código sureño que se puede resumir con tres palabras: honor, tradición y familia.

No es de extrañar, entonces, que a Quentin le intrigara tanto Henry como personaje y ni que se precipitase a verlo cuando visita el Ciento en compañía de Miss Rosa. Al fin y al cabo, sobre ese tipo de problemática – el incesto y el honor – gira su actuación en *El Sonido y la Furia*. Caddie es siempre el objeto deseado y desde siempre perdido por la prohibición inherente al tabú. Es como si, además de la leyenda del Sur, encarnada en el territorio mítico de Yoknapatawpa, las obras

de Faulkner no concluyesen y sus grandes temas se continuaran de una novela en otra, quedando enlazadas.

Judith es, pues, la fuerte; el eterno femenino que se congracia con la tierra; que la explota después de que los hombres se han ido a la guerra. Quien en su cama tiende el cadáver del hermano – esposo y quien se hace cargo de enterrarlo, de pagar su lápida y de comunicar el deceso a la viuda – su rival – y al hijo de esta. Quien cría al muchacho después de la muerte de la ochavona, tal vez tratando de redimir la culpa de la familia y de mitigar la del Sur. Él, sin embargo, se siente de color, y haciendo escarnio de su piel, se casa con la negra más negra, cayendo en una serie de vejaciones y despropósitos: con su agresividad sólo muestra ineptitud para pertenecer a algo o ser alguien. Como Christmas y otros personajes faulknerianos, nunca alcanza a integrarse a la sociedad de la que es miembro y muere marcado por la fiebre amarilla. Judith también lo entierra al lado de Thomas, cuya lápida se ve rodeada por aquellos que en vida no quiso aceptar. La ironía se completa cuando el monto producido por la liquidación de la tienda se usa para sufragar los gastos del mármol de las tumbas que están a su alrededor. Al final, contaminada por la fiebre de Charles Etienne, Judith muere.

Sólo resta Clitie, la medio hermana negra, que continúa la estirpe de mujeres sufridas, sostén de la tradición sureña. Se encarga de mantener el Ciento después de la ausencia de Judith, ya que allí todavía habita el nieto idiota de Charles para quien resulta incomprensible el sacrificio de las hembras de la familia. Clitie, tan pronto parten Miss Rosa y Quentin, le prende fuego al Ciento e incinera a Henry con ella, como si con la pira expiara y purificara los pecados de la familia, o, tal vez, porque no podía resistir que aprisionasen a Henry y revivieran de nuevo la historia trágica de los Sutpen. Cual Clitemnestra matando a Agamenon para con la muerte protegerlo de la ignominia.

Sea lo que sea, en ese mar de posibilidades en que se debate la novela y en la serie de opciones que se desentrañan en la reconstrucción de la historia, *Absalón*, *Absalón!* es una de las grandes obras de Faulkner, cuyas dificultades coadyuvan a sostener la intensidad de la estructura -se vuelven su estructura- y en medio de un destino trágico resuelven en un mismo dilema el por qué de la caída del Sur y de la casa de Sutpen: el problema no entendido de la convivencia de las razas y la falta de compasión.

El retorno del hijo pródigo

Juan Rulfo, el autor mexicano, escribió tres libros en su vida. Era demasiado pudoroso de su prosa como para andar desperdigándose en trabajos sin sustancia. Es de los pocos regionalistas modernos que no se ha agotado en una serie de imágenes repetitivas y en un tratamiento de temas que conducen a la anorexia literaria. De él vamos a estudiar su obra *Pedro Páramo*, publicada en 1955, que como afirma Ferrer Chivite, puede ser la proyección de su personalidad en la ficción.[11]

Su estilo se parece a su figura escueta, sombría, trágica. Se inspira en el estado de Jalisco, que según lo aseveraba, era pobre, agotado por la explotación del hombre y, sin embargo, generaba igual cantidad de maíz que los otros; él no sabía cómo podía producir tanto. Sencillamente, su gente trabajaba más para rendir lo mismo.

Si nos atenemos a sus palabras veremos, que en el fondo, se está conectando con los mismos temas expuestos por Faulkner en los que la tierra es el gran marco que sustenta la economía y de donde provienen muchos de los infortunios. El asolamiento y la pobreza vividos en la infancia, además del hecho de haber sido criado en un hospicio, determinan su soledad y su visión pesimista. Por eso no es de extrañar que cuando vaya a concluir su educación en la capital, encuentre tantas afinidades con el maestro norteamericano. Estas, después, jalonarían las improntas en el estilo y en la pintura de un ambiente en el que la promesa y la ilusión quedan para siempre desterradas.

Pedro Páramo relata la historia de un terrateniente de Comala, pueblo de Jalisco, que ensancha su precaria fortuna inicial negociando con viudas y hombres atosigados por deudas e intimidaciones; que sobrevive a la revolución mexicana y a la de los cristeros, gracias a la connivencia y al dinero.[12] La última revolución mencionada resulta fanática y sangrienta. Es propiciada por los curas que se rebelan ante el estado, propietario de las iglesias y que, también, se arroga la facultad de nombrar al clero.

Pedro tiene muchísimos hijos naturales, sólo uno reconocido; el legítimo no utiliza el apellido. Aunque los acepta como tales, no los sostiene. Y al único que vive con él, Miguel, lo recoge por casualidad, porque el cura se lo lleva después de que la madre muere de parto. Se hace cargo de él con la mayor indiferencia, más vale por desafío:

"- Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene. Y él ni lo dudó, solamente le dijo:

- ¿Por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura.

- Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad.

- ¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?

- Realmente si, don Pedro.

- Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí. Sobra quien se encargue de cuidarlo.

- En eso pensé, precisamente. Al menos con usted no le faltará el sustento.

El muchachito se retorcía, pequeño como era, como una víbora.

- ¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo"[13]

Pero si bien la obra apunta, a mostrarnos al personaje que detenta el nombre de la novela, esta comienza por el final, como acontece en *Absalón, Absalón!* Juan va recopilando la historia de Pedro y de Cómala en la misma forma que Quentin Compson se va enterando de la historia de Sutpen y de Jefferson. La obra presenta una dicotomía, ya que la primera parte está dedicada a contar la vida de Juan Preciado, el hijo que no conoció al padre y la segunda, la vida y debilidades amorosas de Pedro, el gamonal. Todo se desarrolla en Cómala, salvo algunas menciones a Colima, donde vivían Juan y Dolores arrimados a la tía; pero Comala es un pueblo de muertos. Como lo afirmaba Rulfo en el cuento de *"Luvina*", en esas ciudades de fantasmas sólo quedan los viejos y las mujeres porque los hombres se han ido a buscar fortuna.

Los pueblos se vuelven rezagos de sombras y de voces portadas por el viento. Su literatura describe ese abandono. La semejanza con el Sur es evidente; este quedó desolado cuando los hombres partieron a la guerra. Hasta las revoluciones son comunes en ambos espacios: pérdida, dolor y violencia son el legado del enceguecimiento de sus habitantes.

Cuando Juan Preciado pierde a su madre, Dolores, ésta le pide en su lecho de muerte que visite al padre y que *"el olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.*"[14] Ya, de hecho, la incitación es de venganza; un ajuste de cuentas entre la madre y ese *"rencor vivo*" como denomina a Pedro, Abundio, otro de sus hijos. Juan marcha a Comala porque la nostalgia de la progenitora y su obsesión lo impulsan. Así acontece con

Charles Bon, en el minuto en que decide conocer a Thomas, inducido también por el odio de la madre, lo que se descubre en la reconstrucción de la trama que hace Shreve con posterioridad.

Pero el problema de Juan resulta todavía más complejo, porque como se lo vaticina Abundio, el campesino con quien se encuentra en el camino y quien lo acompaña hasta Comala, Pedro está muerto desde hace rato. Es decir, Juan sólo va a encontrar un pueblo donde vagan las ánimas en medio de susurros. Aquí se connota otra semejanza con la obra de Faulkner: la historia se desarrolla cuando la mayoría de los protagonistas han perecido y son sus descendientes o los amigos de ellos quienes se encargan de desentrañar el pasado. Lo mismo que en Faulkner, la narración avanza a saltos, con retrospecciones que le dan un carácter atemporal; con distintos puntos de vista, utilizados en igual forma que en *El Sonido y la Furia*, señalados por espacios tipográficos en blanco, cursivas que marcan el cambio de tiempo y de narrador. Hay tres reconocibles: Juan Preciado, Pedro Páramo y un narrador anónimo; de resto, se trata de las voces, algunas indeterminadas, de los muertos. [15] La trama se construye por medio de elipsis que sólo adquieren su sentido al final, cuando Pedro Páramo muere y se desmorona cual si fuera un montón de piedras.

El narrador anónimo tiene, como en *El Sonido y la Furia*, la función de recopilar y de rellenar esos espacios de la historia que quedan sueltos y de atemperar con su mirada imparcial las vidas y decires de los otros dos, que a su vez, por ser representados actores, tienen una participación directa en los eventos y su recuento se vuelve altamente valorativo y subjetivo, donde priman la emoción y la nostalgia. Esto resulta, a veces, incongruente con la figura del gamonal que debajo de su coraza esconde un corazón devoto y sensiblero, abocado al recuerdo de su amor de juventud, Susana San Juan.

Mas no necesariamente el sentimentalismo cae en cursilería. El lenguaje controla todos los excesos. Es poético pero preciso. Rulfo siempre le tuvo temor a la prosa almibarada y barroca de sus predecesores latinoamericanos y escribía en la forma más sucinta posible, alejándose de los eufemismos y ateniéndose a la realidad seca y áspera de su tierra nativa. Entre lo apropiado de la escena que relata y del lenguaje que describe, se van construyendo jirones de realidad; se va dando la poesía, v. gr:

> *"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"*[16]

Pocos adjetivos, precisos; sin embargo, creando toda una magia alrededor de la evocación de Comala, donde la soledad hace retumbar los pasos en el silencio.

Pues bien, las anteriores palabras pertenecen a Juan Preciado, a su llegada al pueblo del progenitor, que cómo se acaba de enterar, está muerto:

> *"Las casas están vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba…la capitana…Una plaga que no más espera que se vaya la gente para invadir las casas."*[17]

Este clima de soledad se asemeja a ese otro faulkneriano, en el que los personajes, en especial los que pertenecen a las clases menos afortunadas, giran como luciérnagas enloquecidas bajo los destellos del sol canicular que arrasa hasta el deseo.

Los protagonistas de Faulkner, como los de Rulfo, parecen por siempre atados a un destino final: *"el de la desesperanza*". Aún los Sartoris (paradigmas de lo heroico) después de la guerra de Secesión, no dejan de mirar con nostalgia los tiempos idos y mejores que marcan la disolución del Sur bajo las presiones mercantilistas del Norte. Para Juan Preciado, cuya saga debía de terminar al llegar a Comala, esta recién empieza. Su padre, a quien venía a buscar, ha fallecido; Comala, la del recuerdo materno, está aniquilada. ¿Qué resta de ese mundo nostálgico del ayer cuando todavía el pueblo iluminaba la noche? Sólo voces, susurros, sombras y sonidos de pies que desaparecen en la penumbra.

Pero Juan, que viene a apoderarse de esa parte de su historia familiar que le fue negada; de ese pasado que sólo percibió a través de la palabra de la madre, anida, como lo hace Henry al regresar herido al Ciento. Vuelven a la tierra que los parió y de la cual no se pueden desprender ni cuando están muertos. Porque tierra eres y en tierra te has de convertir parece que parodiara la novela de Rulfo: Pedro Páramo se desmorona como lo hace también el cuerpo de la incestuosa, cual

terrones. La naturaleza aparece por todos lados. Al principio, como una promesa, bajo las palabras de la madre, donde adquiere el tono dorado de las mieses del maíz y se embalsama con los olores del naranjo en azahar. Poco a poco se transforma en opresora; Juan Preciado se siente sofocado por ella, en el momento de la cópula con la incestuosa. Sale a buscar aire, para después concluir, en la charla con Dorotea, que no fue ella sino los murmullos los que lo mataron.

Pero, ¿puede copularse con la tierra? Tal vez en el mito. Es evidente que la hermana – amante de Donis, sin nombre, denominada con el genérico de mujer -no sólo pertenece al recinto de los muertos sino que al hacer el amor con Juan se desprende de la capa telúrica que la cubre. Su relación se hace posible porque Donis se ha marchado por la noche para regresar en la mañana a enseñarle el camino a Juan. Queda la duda de cuál camino; este no se especifica. ¿El de la trascendencia?

Según Yvette Jiménez de Báez, Donis es una abreviación de Adonis y en la asimilación del mito estarían explicados los interrogantes que suscita el pasaje.[18] El descenso al reino de los muertos es común a casi todas las religiones; en la cristiana, está involucrado al misterio de la cruz en el que después de la muerte sobreviene el ascenso: se baja para subir y para concluir en una redención. A parte del saber que adquiere Juan Preciado a través de los sonidos o de sus charlas con Dorotea en el inframundo, tanto él como Comala siguen sumidos en el letargo eterno. Aún si se lograra destruir el incesto fraterno (cosa que no ocurre porque Donis regresa), que Jiménez de Báez afirma y considera como una transformación positiva porque restituye el orden social, la tierra continúa irredenta y sólo se aprecian los pasos sobre la tumba como se lo asegura Juan a Dorotea.

Al retornar Donis encuentra el cadáver de Juan. Todo sigue igual, salvo que hay un muerto más. La tierra ha cobrado de nuevo su tributo y en Juan, el elegido, no se pudo repetir el triunfo de Adonis sobre la muerte; luego, no hay ni epifanía, ni trascendencia. Como apunta Dorotea, al igual que el escéptico padre de Addie Bundren, pasarán mucho tiempo enterrados. El quebrantamiento del incesto tampoco condujo a nada porque el nuevo orden social no se vislumbra.

Es Dolores Preciado quien se encarga de educar al hijo en la nostalgia de Comala. Por eso, cuando a Juan lo interrogan sobre la razón de su venida al pueblo, responde que lo trajo la ilusión. Así mismo, Charles Bon, motivado por el proyecto de venganza de la madre, se hace presente

en el Ciento de Sutpen; son los hijos ausentes – si se quiere completar la parábola del retorno: pródigos en deseos insatisfechos – que tratan de recobrar la figura del padre, evanescente en los recuerdos de la infancia. Su efigie se construye en el imaginario basada en la reminiscencia del otro, ahora investido de autoridad. La progenitora ha usurpado la función del padre. Tanto el personaje de Faulkner como el de Rulfo regresan en pos de la ilusión para siempre imposible: el reconocimiento del autor de sus días.

Otro factor que desempeña un rol importante en ambas novelas es la transmisión oral, que como cualquier leyenda, fundamenta la psiquis de los héroes. Hay una cita muy hermosa de Juan sobre las descripciones que hacía Doña Doloritas del pueblo, de su ambiente, que al final, acaban por matarlo.

> *"Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida…"*[19]

La cita retoma en forma poética el decir de los pueblos pequeños; el cotorreo cotidiano que se convierte en la memoria de Juan, gracias al soporte fático transmitido por vía materna. Evoca la vida en suspenso o en pena de los vivos-muertos o de los muertos-vivos. Pinta, también, la atmósfera sofocante que hace que el tiempo transcurra sin variaciones, inmerso en la atemporalidad donde la leyenda se vuelve mito, donde Comala y sus pobladores fueron felices, allá, en un periodo arcádico, hasta que llegó la hojarasca del infortunio y la desilusión.

Los murmullos, que tanto menciona Rulfo, son algo que se insinúa pero no se alcanza a colegir bien; algo sin emociones, sin imprevistos, cuyo letargo se asemeja a la muerte y donde los muertos ni tan siquiera saben que lo están, como acontece con Miguel Páramo, el hijo favorito del gamonal. Los susurros conforman la segunda naturaleza de Comala; sus habitantes cargan con ellos, aún, en ultratumba.

Esa palabra que se transmite, que revive el pasado, que describe el presente, que está mediatizada por múltiples narradores con distintos puntos de vista que refractan la historia, es, en últimas, lo que constituye el acerbo de las culturas del desarraigo y del edén perdido. Sólo la palabra

guarda la memoria, también la nostalgia, de los pueblos sin futuro. Ellos se amarran a los recuerdos como una forma de subsistir ante las inclemencias del presente. Así ocurre con los personajes del Sur y así ocurre con los de Comala. Quentin se suicida; Charles muere; muere Henry y Juan también. Pero, la leyenda, que depende de la oralidad, perdura.

> *"Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas."*[20]

Cuando el acople con la realidad es imposible, surge el desfase de los códigos y los personajes tienen que fenecer. Renunciar a la esperanza es, de hecho, renunciar a la vida. Charles sabe que el intentar casarse con Judith significa el rompimiento del tabú y una muerte anunciada. Pero es más fácil sacrificar la vida que el anhelo de ser reconocido por el padre. Juan, de hecho, ve negada esta posibilidad, pues, Pedro Páramo ha fallecido; sin embargo, no resiste las presiones e, inconscientemente, siente que le ha incumplido a la madre. La venganza inconclusa y la frustración tienen un efecto demoledor. Pero el denominador común de estos personajes es que todos vuelven a morir a su casa, en la tierra de sus ancestros, donde la leyenda rediviva los rescata de perderse para siempre en la oscuridad de los pueblos sin historia. Comala es un sitio de muertos porque nunca tuvo porvenir; gracias a las voces que se desgajan de la noche eterna logra perdurar. Las ánimas de Rulfo alcanzan sus aspiraciones a la memoria por medio del habla.

Pedro Páramo tenía un sueño desde niño: llegar a poseer algún día el amor de Susana San Juan. Esta, neurótica y desgastada por un padre autoritario y un matrimonio abortado debido a la muerte prematura de Florencio, se casa sin quererlo. Su alma, enajenada por un amor fantasmático, no le permite la entrega total a Pedro, quien ha construido un imperio por tenerla, y quien al final lo sacrifica todo por su ausencia. Thomas Sutpen también lo construye, pero, en él, las mujeres están supeditadas a la realización de su proyecto. Para Pedro, ese no es tan importante como el obtener a Susana, quien se le evade en las alucinaciones de su deseo y cuya mente transita en las sombras. Es más, en el lecho de muerte, sus estertores remedan los de la cópula con el

amante ausente y Pedro tiene que presenciarlo mientras el cura le da la absolución. Como Comala festeja el día de su deceso, Pedro decide vengar la afrenta a su dolor. No vuelve a ofrecer trabajo, ni a sembrar los campos. Comala, entonces, muere de abandono e inanición. El problema social es evidente: la tierra poseída por unos cuantos queda yerma sin que el pueblo pueda rescatarla.

Sutpen amaba su Ciento y cuando retorna de la guerra trata de reorganizarlo pero las circunstancias le son adversas y no encuentra la mano de obra necesaria para concluir su proyecto. Sin embargo nunca se resigna. Pedro lo abandona, ¿por desidia, por venganza, por amor? El poder, una vez conseguido, deja de interesarle; su posición en la Historia no es lo que busca; lo que busca es la satisfacción de ese amor que prefijó en la infancia. Pedro Páramo resulta ser el último de los románticos de Comala. Al final, hasta se había *"olvidado del sueño y del tiempo"* embebido en su nostalgia de Susana San Juan.

Ahora bien, para Sutpen no sólo era necesario el binomio poder–dinero sino que también buscaba una ubicación en el tiempo. Algo que dijera que *"Kilroy was here"*; de allí su deseo de trascender, de que la estirpe perdure inmaculada sin el peso de los atavismos raciales. A Pedro Páramo eso no le interesa. Se ha prodigado tanto y con tantas que, prácticamente, la gente joven de Comala toda es hija de él. No los cuida, ni los alimenta, ni los ama. La ironía es que los lleva a bautizar y les da el apellido. La descendencia se propaga al costo de la indiferencia y del desamor. Para Thomas los hijos cuentan. Son como la acumulación de bienes de capital en el tiempo y por lo tanto, no reconoce a los estigmatizados racialmente porque su valor de cambio en la sociedad sureña es nulo. Para Pedro es tan sólo una cuestión de machismo, donde el señor es el más prolijo y asume la relación con el pueblo bajo una concepción feudal de explotación y vasallaje. La voluntad del otro no cuenta. Sólo vale su deseo y en eso es que más se parece a Sutpen. No tanto en la construcción y realización de un proyecto sino en la falta de compasión; en la imposibilidad de ver al otro. Aún en su relación con Susana San Juan siempre está a la mira de satisfacer sus ansiedades mas no respeta sus sentimientos y casi la recibe como una operación de trueque con el padre. Aunque intangible, Susana también tiene un valor: el de la infatuación de Pedro por su incapacidad para poseerla totalmente. Si Susana hubiera sido normal, a lo mejor, hubiese terminado como Dolores Preciado: con un hijo a cuestas y en el exilio.

Si bien es cierto que Juan Preciado regresa para encontrar al padre y este ha muerto, Charles y Henry retornan y tampoco lo hallan. Está Thomas demasiado imbuido en su obstinación para poder comprender la carencia que se encarna en esas dos figuras. *Absalón, Absalón*! y *Pedro Páramo* guardan semejanza no sólo por el intertexto de la parábola del hijo pródigo sino porque los protagonistas centrales están como inmersos en sus mundos particulares y se olvidan de que hay otro, que gira y depende de ellos, que espera una señal que nunca llega, y con el cual están en incapacidad de comunicarse. Su universo es egocéntrico y no escucha los clamores de aquellos que circulan alrededor. Por eso mata el abuelo de Millie a Sutpen y por eso mata Abundio a Pedro, porque no le presta el dinero para enterrar a su mujer. La falta de caridad es la que los precipita al sepulcro. Su realidad está poblada de voces que se repiten en el vacío. Comala es un recinto de muertos que hablan, porque al escucharse las voces en los sepulcros, las ánimas alcanzan los ecos y las repercusiones que no tuvieron en vida.

La estructura de ¡*Absalón, Absalón*! se ciñe también al mismo efecto coral con el que, en la reconstrucción de las motivaciones por parte de los distintos narradores, adquiere sentido la saga de Sutpen para las generaciones venideras. Ni para Pedro ni para Thomas existieron las sentidas palabras bíblicas del rey David: *"¡Absalón, Absalón, hijo mío!"*. La paternidad en ellos funcionó más como poder que como legado o comunión de espíritu. Al final sólo les quedó la lápida sobre la tierra – que lucharon por poseer y explotar – que los rodea abandonada, inútil. Extrañamente, esa tierra promisoria, ahora yerma, adquiere un sobresentido a lo largo de la historia, por efectos de la idealización, que hace a los desposeídos modelar allí un mundo mágico, preñado de nostalgia: el pasado, aún con sus errores, siempre fue mejor.

No sé qué tan válida sea esa ideología. Ha sido muy controvertida por la crítica, en especial por Sartre[21], que habla de la negación del futuro. Sin embargo la ausencia actual de los valores fundacionales de esos pueblos, paradójicamente, coadyuva a crear poesía en torno a la carencia y a la desposesión. Se gesta la leyenda; después el mito auspicia la noción de pérdida y desencanto. Se trabaja por lo que se fue y no por lo que es. Como decía también Sartre, el mundo se visualiza como si el conductor del vehículo manejara de espaldas a la meta. Aún así, ese tipo de literatura mueve las pasiones y las vísceras de aquellos que les ha tocado vivir con las glorias del pasado y las prometidas mieses de un

futuro que nunca acaba de llegar. También en *Pedro Páramo* y ¡*Absalón, Absalón!* se cumple que: *"las estirpes condenadas a cien años de soledad no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra."*[22]

---

1 FAULKNER, William. *Absalón,Absalón!.* Barcelona: Editorial Planeta, 1969. Pág. 121

2 VOLPE, Edmond L. *William Faulkner*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971. Pág. 187-8

3 HOWE, Irving. *William Faulkner*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975. Pág. 224.

4 DODDS, E.R. *Les grecs et l'irrationnel*. Tours: Flammarion, 1977. Pág:224

5 VOLPE, Edmond L.: Op. Cit., pág. 195

6 BROOKS, Cleanth. "History and sense of the tragic: Absalom, Absalom!" en *Faulkner*, editado por R.P. Warren. Engelwood Cliffs, N.J: Prentice Hall, Inc. 1966. Pág. 188

7 VOLPE: Op. Cit., pág. 203

8 VOLPE, Op. Cit., Pág. 198-200

9 BROOKS: Op. Cit., pág. 198-200

10 IRWIN, John T. : *Doubling & Incest, Repetition & Revenge*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980. Pág. 25-35

11 FERRER CHIVITE, Manuel. *El Laberinto Mexicano en Juan Rulfo*. México: Editorial Novaro S.A., 1972

12 HARSS, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981. pág. 308

13 RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. Pág. 73

14 RULFO: Ibíd.. Pág. 7

15 TITLER, Jonathan en su obra: *La ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá: Banco de la República, 1990, asevera que sólo existe un narrador omnisciente, que ha elegido permanecer invisible y dejar hablar a los personajes por sí mismos. Luego estos serían sólo meros relatores. Considero que un personaje "con mucha historia para contar", focalizado durante largo tiempo, adquiere la solvencia de narrador, así sea subordinado.

16 RULFO, Ibíd., pág. 11

17 RULFO, Ibíd., pág. 12

18 JIMENEZ de BAEZ, Yvette. *Juan Rulfo, del Páramo a la Esperanza*. Una lectura crítica de su obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. Pág. 147.

Aunque la autora asocia el mito – como lo hace Frazer – también al de Tammuz, el joven esposo de Istar, la Gran Madre, personificación de las energías

reproductivas de la naturaleza, y afirma que es evidente que Rulfo utiliza esta versión y no la clásica de Afrodita (sin demostrar qué es lo tan evidente) me permito transcribir a continuación el mito griego ya que la mera utilización del nombre es un indicio que no se puede ignorar.

Afrodita amó a Adonis desde pequeño. En su infancia le ocultó la diosa en un cofre que entregó a Perséfona, reina del mundo inferior. Pero cuando Perséfona abrió el cofre y comprobó la belleza del niño, se negó a devolverlo a Afrodita, aunque la diosa del amor bajó al infierno para rescatar a su amado del poder de la muerte. La querella fue resuelta por Zeus, que decretó que Adonis habitara con Perséfona, en el mundo subterráneo, una parte del año, y con Afrodita, en el mundo superior, la otra parte. Al fin, el hermoso mancebo fue muerto en una cacería por un jabalí o por el celoso Ares, que se transformó en un verraco con el designio de conseguir la muerte de su rival. Amargamente lloró Afrodita a su amado Adonis perdido. (cf. James G. Frazer: *La Rama Dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. Pág. 377-380)

19 RULFO, Op. Cit., pág. 62

20 Ibíd

21 SARTRE, Jean Paul: "On the Sound and The Fury: Time in the Works of Faulkner", en *Faulkner*. Editado por Robert Penn Warren. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1966. Pág. 87-93

22 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien Años de Soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S.A., 1967. Pág. 351

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

UN GRINGO MUY VIEJO

Ambrose Bierce, el escritor norteamericano que en 1913 cruzó la frontera y después no se supo nunca más de él, es el personaje central de la novela de Carlos Fuentes, titulada *Gringo Viejo,* en la que explora las difíciles relaciones entre mexicanos y americanos durante la revolución. El narrador hilvana una historia en la que este anciano de setenta y un años anuncia a sus amigos que se va en pos de una ilusión: morir con dignidad más no por deterioro corporal. Es preferible ser fusilado por Pancho Villa que seguir envejeciendo de manera indefinida. En una carta, que deja antes de partir, afirma: "*Ser gringo en México, eso es eutanasia",* expresión acorde a su estilo, mordaz e inteligente, como se configura en el libro: *Ejercicio para cínicos,* que le serviría para acuñar el remoquete de "Bitter Bierce".

Bierce nace en Meigs County, Ohio en 1842 y participa en la guerra de Secesión de 1861, que se constituye en una experiencia mayor, para de allí en adelante escribir con gran entendimiento sobre la muerte y la guerra, siendo esta última temática la que más aceptación tiene entre los lectores y los críticos de la academia, que consideran los cuentos sobre ese período, hitos literarios. A sus roles de escritor y periodista – trabajó durante veintiún años para William Randolph Hearst, el magnate de los medios impresos – aunó los de minero y pistolero que le servirían para su aventura final.

Cuando Fuentes abre su novela *Gringo Viejo* de forma magistral, pareciera estar imitando la prosa de su personaje, quien recomendaba que para lograr una escritura exitosa, cada palabra debería hacer el trabajo

de cuatro. Además toma también de él ciertas sutilezas y veladuras que van en contravía de la violencia de las acciones que se describen y que redundan en la construcción de un hálito poético, ajeno al suspenso y al horror de los cuentos de Bierce.

Pero, este estudio no versa sobre la influencia de dicho autor en el maestro latinoamericano sino sobre la de William Faulkner tanto en la estructura, léase el manejo del punto de vista, como en ciertos rasgos similares en el desarrollo de los temas, por cierto comunes a otros escritores del Boom, ya estudiados en trabajos anteriores.

En Fuentes encontramos una colectividad caracterizada por una concepción de destino que se amarra a la noción de tiempo fugaz, transitorio, que hace que los momentos vividos tengan que ser evocados, inclusive desde la misma defunción, como ocurre en *La muerte de Artemio Cruz.* Hallamos también una atmósfera magnética que circunda al mundo para fomentar la incertidumbre entre la realidad y lo soñado, entre la razón y lo imaginado. Tales elementos se compaginan con los recursos empleados en la saga faulkneriana aunque su influencia no es una explicación suficiente para señalar la originalidad innegable del mexicano, tan comprometido en analizar sus raíces como lo estuvo el escritor norteamericano con el Deep South. Es evidente, entonces, el rol definitivo que juegan las vicisitudes personales en las manifestaciones artísticas.

En una entrevista que le concedió a Alfredo Barnechea en 1996, Fuentes aseveraba que en Faulkner había encontrado a un "*hermano latinoamericano, a un escritor capaz de hablar de la derrota como parte esencial de la cultura. Que pudiera trascender la historia a través de la tragedia."*[1] Reconocía su influjo, más que en la técnica, en su capacidad de crear la historia a medida que la cuenta. Un proceso que veremos desarrollarse paulatinamente en *Gringo Viejo.* Además, lo humano en el maestro norteamericano, aunque profundo y auténtico, es a veces estrecho y resentido; percepción que se refuerza por el choque entre lo nuevo y lo viejo, concebido como un momento desgarrador entre un pasado desacreditado y un futuro intolerable. Estos factores son claves para entender la intensidad, la violencia y la desorbitada exageración de Faulkner, que pasan casi incólumes al autor mexicano.[2]

Hay algo en la dedicatoria de *Gringo Viejo: "A William Styron, cuyo padre me incluía en sus sueños sobre la guerra civil norteamericana"* que hace campanillear las asociaciones entre ese período histórico

que tanto obsesionó a Faulkner, con la figura de Ambrose Bierce, el personaje central de esta novela, quien participó y escribió sobre ella. Tal parece que Fuentes en algún momento de su vida también correlacionó las creaciones de estos dos escritores y después de leer *Absalón, Absalón!* encontró el tema y el tono de su novela desde la experiencia mexicana y la revolución en su país.

La obra tiene una apertura hermosa y efectista, en cursiva: "Ella *se sienta sola y recuerda"* que evoca, de alguna manera, el cuento del dinosaurio de Monterroso tan sagazmente estudiado por Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista.* Inmediatamente el narrador anónimo hace una muda temporal, cambia del presente al pasado y comienza a rememorar utilizando para ello a un personaje femenino, Harriet Winslow, cuyo nombre todavía no se revela. Pero la memoria que rescata le decía que tenía que haber mitigado su odio con los años, por no haber sido como fue, para poder unirse a los seres del pasado: el gringo, Tomás Arroyo, Pedrito. Mientras tanto, ella seguía sola, en Washington, sola.

Y la dejamos sola porque en el segundo capítulo ya son los recuerdos los que nos invaden intermediados por las palabras del coronel Frutos García, quien asevera que el gringo cruzó la frontera para que lo mataran los mexicanos ya que estaba de vuelta de todo, más vale, hastiado de vivir. El diálogo se entrecruza con los participantes en el desentierro del cadáver porque el general Arroyo ha dado órdenes de que el cuerpo sea llevado a su tierra y en medio de la polvareda del desierto el cadáver, de ojos todavía abiertos, parecía resucitar. Esta situación insólita nos conduce, entonces, a la presentación del gringo al cruzar el Río Grande . Eros y Thanatos quedan atrapados en el eterno círculo que es la vida y que los aztecas representan con la imagen de la serpiente que se muerde la cola.

Solo - la soledad se vuelve un *leit motif* de la obra – el gringo cruza la frontera y al pasar el Río Grande, montado a caballo, ve como estalla el puente. De hecho y simbólicamente ha cortado las amarras que lo retenían con su antigua forma de vivir. Siempre seguirá joven, al menos de espíritu, y será recordado como fue, porque *"vino a México a morirse"* según reza la aseveración que se permea en el cuerpo narrativo con la marca de un guión, a manera de interlocución[3], para proseguir el relato con el desarrollo del día a día en el desierto mexicano, que ya de suyo es el anticipo de la revolución y Villa.

Tal parece que el agonista ensayara en arrebatarles a los dioses, en actitud heroica, el manejo de su vida. "*Mi destino es mío*"[4] asevera con fuerza como si tratara de convertir el tiempo vivido de la experiencia en destino[5], sin saber, como lo afirmaba Joe Christmas, que nunca se podrá escapar del círculo de lo que ya hizo y nunca podrá deshacer.[6]

Lo cierto es que el viejo se incorpora al ejército villista donde primero se lo considera un periodista de los muchos que se aventuran en el México de la revolución para inventar historias que satisfagan el imperio de Hearst. Después se lo admira como el gringo de certera puntería que perforó de un balazo el peso de plata, amuleto del joven general Arroyo. O como el loco que quería pelear, pero, que en el fondo, buscaba la muerte por medio de un tiro de gracia. Caballo blanco, pelo blanco, demasiado evidentes en medio de la oscuridad, este Don Quijote moderno que sale a un mundo que no entiende y que no se entiende, que participa en la historia y ofrece otra forma de ver la historia[7], moldea alrededor de sí la novela y pone otra vez de manifiesto las relaciones entre literatura y poder, medios y corrupción. Llega solo, aislado, y más que nunca se parece al caballero de la Mancha, no solamente en la construcción de la semblanza sino también en el hecho de preservar el libro de Cervantes y de haber sido él mismo un escritor. La letra sobre la letra podría rezar su epitafio.

Esta situación se prolonga en la escena del tren, que muy a la manera de Visconti, está lleno de poltronas de terciopelo rojo y damasco, con borlas doradas en los cortinajes y sirve de marco aberrante a la discusión entre el general y el viejo en la que se discute la propiedad del latifundio de los Miranda. Arroyo, aduciendo su derecho sobre ellas, saca viejos legajos quebradizos que delatan su tradición. La ironía es que el adalid preservador no sabe leer y depende de esa escritura levantada a nivel de ordenanza real para hacer valer los derechos del pueblo y la revolución. No hay riqueza que crezca sino circula, afirma el gringo y el general responde que su cabeza es una biblioteca de las historias y el dolor de su gente. Al menos él sabe quién es. ¿Lo sabe el gringo? Cuando llegan a la hacienda la encuentran quemada y de los postes del telégrafo penden los cuerpos. Letras, barbarie, rebelión tal parece musitar el viento entre los ahorcados. Esa ha sido la historia de la tierra y de Latinoamérica desde la conquista y ni siquiera los cambios producidos por la revolución han sido capaces de modificar ese destino. Fuentes propicia en *Gringo Viejo* una lectura de tales avatares para poner el mito de lo mexicano en

circulación, haciendo que los archivos históricos y culturales del país se desliguen un tanto de lo hispánico. El dolor, el olvido y la humillación de las clases menos favorecidas priman sobre la posesión. Al menos son libres en la única parcela que les queda para hacerlo: la revolución.[8]

"Allí estaba ella"[9]. Fuentes es un maestro para hacer aperturas llamativas y lacónicas en sus capítulos, tal como acontece en el sexto. De pronto, en medio de la humareda surge Harriet Winslow, figura anacrónica, vestida a lo Gibson Girl (blusa blanca de cuello abotonado, corbata, falda amplia, botines altos). Es evidente que el autor utiliza recursos cinematográficos como los primeros planos para darle relevancia histriónica a la protagonista. Pero, lo más importante, es que esta mujer en sus treinta es la misma gringa vieja del inicio que se sienta en su casa de Washington, cerca del Potomac y recuerda. Toda la novela está amarrada a las memorias de una americana que envejece, sin cuyos recuerdos no habría texto. El texto crea la memoria pero, paradójicamente, también depende de ella. En literatura, se sabe que la memoria no es el efecto de una causa dada; la manera en que el escritor quiebra el principio de causalidad hace de efecto que precede la causa. Así que no sólo se recuerda sino que también se está creando el pasado. El presente es la causa del pasado en la novela y por consiguiente la novela es un juego de espejos que de alguna manera recrea el presente, que por actividad mnemónica también recrea el pasado. Lo que se tiene en realidad es una serie de metatextos que son creados y a la vez crean, así que la literatura aparece como un evento simultáneo en el espacio.[10].

Pues bien, el viejo y ella se ocultan en el salón de baile de los Miranda, "*un Versalles en miniatura"* cuyas paredes eran dos largas filas de espejos que iban del techo al piso, salvaguardado de la destrucción por Arroyo. Allí se sientan a platicar hasta que los encuentra la soldadesca, que abrumada, contempla su reflejo corpóreo en las bruñidas superficies y se descubre como sujeto, también particular; todos ellos paralizados en sus imágenes. Los ricos abandonan sus pertenencias; en los espejos, los pobres se cercioran de su existencia. Tal vez esta sea una de las partes más importantes de la novela porque con otro juego de espejos a la turba se le devuelve el rostro; obliterado por el pasado y redimido en el presente por la revolución. Como dice Arroyo:

"Nunca se habían visto en un espejo de cuerpo entero. No sabían que sus cuerpos eran algo más que un pedazo de su imaginación o un reflejo roto en un río. Ahora ya saben."[11]

Otra vez Fuentes maneja ese mito histórico para darle soporte y explicación a los cambios que están por venir. Según él el tiempo es la materia básica de su ficción a expensas del espacio y de los postulados sobre las cronotopías de la novela. Sabe que las dos cosas no existen separadamente, pero su conciencia autoral se focaliza en el tiempo que es el principio que organiza el corpus narrativo y deja que el espacio se manifieste de manera espontánea. Mientras más trabaja con el tiempo, más rápido llega a la conclusión de que el presente es el único tiempo. Es en el presente que se recuerda el pasado; por consiguiente, el pasado se torna presente. En el presente se proyectan los deseos, por lo tanto, el futuro está en el presente. Todo es presente. Y la forma que encierra el constante presente necesariamente es el mito.[12]

Sin embargo, la intemporalidad del mito, pura éstasis, es una desviación de la letra o de la oralidad, ya que el constante presente es un imposible, porque como lo afirma Faulkner "*el tiempo no es siquiera tiempo hasta que fue*."[13] Su fugacidad e inmediatez interfieren con la aprehensión instantánea impidiendo que lo percibamos hasta que ya es pasado.

La concepción de la temporalidad confronta a estos dos escritores de cierta manera porque, aunque para ambos la memoria sea su fuente nutricia para salvaguardar la Historia, en Fuentes hay que retrotraerla al aquí y al ahora, en tanto que para el maestro americano se necesita experimentarla, revivirla, para que tanto presente como pasado se alcancen y traslapen, adquiriendo la vivencia de lo permanente y esencial como acontece en los monólogos de Quentin y de Benjy en *El Sonido y la Furia.*

Sí, también el tiempo es el elemento que problematiza Faulkner quien lo enmarca en las consecuencias de la guerra de Secesión que corta en dos la historia del Sur, tal vez como trató de hacerlo, también, en su país, la revolución mexicana, y ambas pusieron de manifiesto que creencias y deseos no caminaban al unísono con la historia; que para poder verse, como decía el gringo a Harriet, primero tenían que entenderse, mirarse en el espejo, y plantearse el problema de la alienación y la desesperanza.

El capítulo VII se centra exclusivamente en las experiencias de la institutriz que se sienta sola, recuerda y sueña, porque como en un sueño - su mito personal - "*su alma se revelaba en relámpagos".* Sueña con su padre desaparecido en Cuba; con su madre a quien deja sola en Washington por perseguir la ilusión de lo novedoso; con Delaney, su novio durante ocho años, que solamente sabía decir que las mujeres o eran putas o vírgenes, muy al estilo de Sutpen, quien añadía a ese renglón el de las negras, y cuyo machismo no distinguía ni credos, ni razas. Este capítulo forja una especie de puente entre la aparición de esa mujer como un exabrupto en medio de los vapores de la guerra y las peripecias que se siguen con el general indiano y Arroyo en comando de las huestes revolucionarias.

Villa está lejos y esa brigada flotante sólo limpia la retaguardia. El viejo, en un gesto desesperado y temerario, se aparta del destacamento y se enfrenta solo a los federales y los vence. Arroyo sabe que las piedras del desierto comienzan a cantar que un hombre valiente ha puesto sus pies sobre ellas. Para el gringo sólo era el sueño de la muerte, enmarcado entre la realidad y la ficción, donde se ha cometido un parricidio en el que el hijo se enfrenta al padre sureño, a caballo y con la espada desenvainada, que incita a los confederados a la rebelión. Hacia ese fantasma flamígero se dirige él sin que sus compañeros se enteren que la cabeza la tiene envuelta en los cuentos de su propia invención, en los delirios de un escritor al que se le acabaron las opciones y al que le llegó el tiempo de morir.

Cuando se llega a la lectura de estas escenas en el capítulo VIII (el libro consta de XXIII), se navega en aguas faulknerianas. El episodio parece sustraído de las reminiscencias de Hightower en *Luz de Agosto.* El tono adquiere una dimensión épica con redoblar de fusiles y cascos de caballo, confrontaciones de jinetes, hazañas gloriosas. Las ensoñaciones obliteran los linderos entre fantasía y realidad. "Él *oye sobre su corazón incrementarse el trueno, multitudinario y tamborileante. Como un largo suspiro del viento entre los árboles todo comienza; entonces ellos surgen a la vista, nacidos ahora sobre una nube de polvo fantasmal. Se apresuran, inclinándose en las sillas, blandiendo las armas, bajo golpeantes cintas de inclinadas y ardientes lanzas; en tumulto y con gritos insonoros, ellos pasan como una ola cuya cresta está abarrotada con las cabezas salvajes de los caballos y las blandientes armas de los hombres como el cráter del mundo en explosión. Se apresuran, desaparecen; el*

polvo se levanta hacia el cielo que lo absorbe, se diluye en la noche que ha caído ya." [14] Lo que Hightower recuerda, justamente, son las escenas - que como a Don Quijote le sorben los sesos- de su abuelo empuñando un sable y persiguiendo a los soldados de la Unión, tal como le ocurre al gringo cuando se enfrenta a los Federales en México y los suplanta por esa imagen del caballero flamígero en que se torna el cuento del padre. Realidad real y realidad ficticia sufren un traslape que borra los linderos y solamente permite la reconstrucción imaginativa por parte del lector.

Pero, volvamos a la acción. Harriet, en la mañana de la escaramuza, pone a los hombres y mujeres que se habían quedado en la hacienda a repararla mientras ella le daba clases a los niños. Arroyo se enfurece por esa intromisión en sus planes y la apostrofa diciendo que la posesión de los Miranda debe de quedar en ruinas. Ante la objeción de ella a su título de general y su desobediencia consecuente, le responde que la desgracia lo nombró general y que él era "el *hijo de la parranda; el hijo del azar y la desgracia. Nadie defendió a mi madre... Yo nací para defenderla"*[15]. El resquemor y la venganza van aunados en sus palabras, que delatan el estado de indefensión de la peonada ante los terratenientes inconsecuentes, que ni tan siquiera amaban la tierra y que se aburrían en ella por infértil, seca, sin ríos. Eran el jolgorio y el abuso parte de su entretenimiento vacacional.

El viejo observa desde lejos la confrontación y recibe a una Harriet disminuída, sin argumentos para contrarrestar la andanada de Arroyo. Le ofrece tequila y la novela cambia el tono de la agresividad hacia el de las confidencias donde ambos se cuentan su historia: la de una joven que aún anhela el regreso del padre y la del anciano amargo, que en la postrimería de los años hace un balance de la vida, para concluir que sus posiciones incorruptibles y su decálogo de la ignominia habían matado a los dos hijos, a su esposa y enajenado a la hija. Ni el periodismo, ni la literatura lograron obliterar las pérdidas, para descubrir, al final, que era un sentimental, que se creyó en posesión de su destino y este, irrisoriamente, sólo sirvió para llenar las arcas de Hearst. El diálogo pone en relevancia los dos extremos de la experiencia; confronta la juventud vs. la senectud, y la balanza se inclina sobre esta última no solamente porque tiene más historia para contar sino porque las convicciones se han desradicalizado, cernidas por el tamiz del dolor y del tiempo. Pero Bitter Bierce sigue siendo amargo y contradictorio. Al afán de la muerte,

que ya busca como escape y solución, le contrapone una muerte limpia, donde no quede sucio, ni desfigurado, como si la belleza del cadáver tuviera que ver con la ética de la intención. La incongruencia de tales decisiones hace que el personaje entre en la leyenda y que México se lo haya tragado como a Arturo Cova se lo tragó la selva.

Cuando el viejo decide en la batalla formal contra los federales atacar de frente y en la planicie, no sólo demuestra su valor sino también su locura que parece contaminar a arroyo, refracción espectral de un hijo, quien retoma una de las afirmaciones del viejo: "Mi *destino es mío*", la hace suya y pretende morir joven. ¿Por qué le tomó tanto tiempo al gringo? Para bajar la tensión de la batalla inminente, ambos discuten, montados en sendos caballos, la suerte del país y de sus gobernantes, en especial de Porfirio Díaz, que de ser revolucionario contra el ejército francés y Maximiliano pasó a ser un tirano. Surge el cuestionamiento de por qué los hijos traicionan a su madre, la revolución, y caen en el despotismo y la indiferencia del pueblo si llegan al poder. Hipotéticamente, eso le podría pasar a Arroyo a quien sólo lo salvaría, de tal ejecutoria, una muerte prematura. La conclusión, al final, y antes de que estalle el fuego cruzado, es que ningún país, ni tan siquiera Estados Unidos, ha evitado la soberbia y la opresión. Según Faulkner, la devastación y el atraso del Sur eran el resultado de la política de arrase y sometimiento que se había dado al concluir la guerra de Secesión y que perduraba con sus secuelas bien entrado el siglo XX.[16] Pero en México se jugaba otra consideración y era el abandono secular de los desposeídos, que hacía que estos y sus dirigentes pensaran que por el hecho de haber nacido en un jergón de paja, "*¡tenían derecho a todo. A todo!*"[17]

La novela se resuelve en una gran masa coral, testimonio colectivo, donde se escuchan las voces de la Garduña, Inocencio Mansalvo, el coronel Frutos García, individualizadas; en tanto que otras pertenecen a esa muchedumbre indiscriminada que plantea sus preguntas o comentarios de forma anónima como se observa al final del capítulo XII y que tienen como receptor reiterativo central a la señorita Winslow, que resiste y sobrevive para rememorar y contar como lo hizo Rosa Coldfield en *¡ Absalón, Absalón!*. En el espacio definido de Chihuahua, la Sierra Madre, el desierto, se desarrolla esta tragedia, desencadenada por ese "*intruso en el polvo*" o corifeo que llega con un perfil amenazante, heroico, que introduce la diferencia y que comienza a cuestionarlos

desde el adentro. Y esas experiencias son las que recoge Harriet para después convertirlas en memoria y posteriormente en destino.

Fuentes, como Faulkner, analiza los prejuicios de la tradición, el vivir en un momento histórico suspendido entre un pasado muerto y un futuro incierto, la devastación del presente y el enajenamiento de un medio inhumano. Tal vez donde mejor se captan estos aspectos es en el momento en que Harriet, impulsada por su moral metodista, que la impulsaba a ser feliz cumpliendo con su deber, decide enseñar a los niños y reconstruir la hacienda de los Miranda. Al fin y al cabo había sido contratada y pagada para la primera tarea. De pronto, se encuentra ante las caras impasibles que oyen el discurso del auto gobierno y la organización productiva de forma conmiserativa, y que piensan que la gringa está llena de buenas intenciones pero no sabe lo que ofrecerá el día de mañana. El escepticismo se cuela por los resquicios de la novela y pone de manifiesto la idiosincrasia maliciosa indígena que espera los avatares del presente sin atreverse a hacer cábalas sobre el futuro. Esta posición cultural contiene el germen de la desesperanza que atraviesa a las masas campesinas de América Latina y que también problematiza a los pobladores de Yoknapatawpha, haciéndolos hermanos en un mismo sentir.

Arroyo contempla al gringo con admiración y con envidia, que como decía el coronel Frutos García, eran el resultado de "*los frutos amargos de la gloria*". La suspicacia se asienta en sus relaciones cuando el general percibe que el viejo no entiende que la revolución produjo un cambio en las masas hasta ese momento inermes; *"sacó a los hombres y las mujeres de sus raíces y los mandó volando lejos de su polvo quieto y de sus viejos cementerios y sus pueblecitos recoletos."*[18] El movimiento, tan ajeno a las corrientes ancestrales mexicanas, sin embargo, típico de la cultura norteamericana, se hacía difícil de entender para los dos gringos, que sumidos cada cual en su cuento de la muerte o de la ensoñación, captaban, a medias, lo que estaba pasando. La osadía, convertida en desobediencia, confrontaba la autoridad de Arroyo, quien aunque la admirase, termina por arrebatarle a Harriet al americano, vindicativa y coercitivamente, ya que este podía haberla convertido en su último reducto de pasión. Él, para sublimar el hecho, hace una especie de regresión, los transforma en hijo e hija y autoriza la cópula. Imaginariamente, se ha introducido el incesto a la manera de Quentin y Caddie, de Henry y de Judith, sólo que los lazos de sangre son inexistentes y se trabaja casi que eufémicamente.

Donde se hace también evidente este problema es en el baile que sostienen el general y Harriet, quienes unidos sueñan, sueñan que bailan con una madre limpia y con un padre que regresó condecorado de Cuba. Y, aunque no se confiesen los sueños, ambos lo que están escenificando son las respectivas carencias, que se convierten en el deseo del padre y de la madre ideal, por desgracia siempre ausentes. Tan ausentes que la protagonista, como Alicia, se interna en un espejo, como en un sueño, para buscar al progenitor que no había muerto.

El incesto, presentido por Arroyo y escondido por Harriet, se resuelve en la relación que sostienen, que no es la del amor sino la de la memoria y el poder. En este punto se define el rol de la mujer, que casi ininterrumpidamente, a lo largo del libro y de la historia, se sienta y recuerda. Lo amenaza con volver a su tierra y regresar al tiempo de Arroyo y del viejo porque ese tiempo lo va a guardar, ya que será la sobreviviente de todos ellos. Es en el recuerdo que se recuperará la saga de estos dos hombres que pelearon una batalla, que desde el principio, sabían signada por una muerte buscada. Al coqueteo de la extinción opone la mujer la preservación de la memoria que, al final, sólo muestra el aislamiento a que estuvo sometido cada personaje en vida.

En *Luz de Agosto* Faulkner comienza los capítulos 6, 7 y 10 con aforismos sobre la memoria, tales como: la memoria cree antes que el saber recuerde; cree mucho más de lo que recuerda, y con mucha anterioridad a que el saber empiece a indagar. Y veinte años después la memoria todavía cree. Sabe sin dolor que recuerda.[19] La posición de Harriet en *Gringo Viejo* parece extraída de los pensamientos de Christmas a medida que este rememora el pasado, lo rehace y comprende que estaba marcado por un destino inexorable en que el vivir se tornaba imposible. La mujer, a su vez, construye un mundo en que sueños y memoria se confunden, en el que los personajes regresan no como fantasmas borrosos sino vívidos y reales, en que a medida que ellos se presenten, su vida todavía tiene un sentido, porque así, todos perduran en la historia. Al final, y parodiando a Arroyo, la gringa tenía más recuerdos y palabras que sentimientos.

Arroyo, el hijo del silencio, por medio de la cópula con Harrriet, se extrovierte y le dice: *"Gringa, estoy encerrado otra vez".*[20] Alude a esa aprehensión que lo atormenta - que la tropa también capta- de haber regresado al hogar y no poder zafarse después de los tentáculos que forjan las raíces. Como Henry Sutpen, como el hijo pródigo, siente que

ha vuelto tal vez para morir, porque cuando los sueños se convierten en destino no necesariamente aportan la felicidad. El que sus hombres se hayan visto en los espejos es sólo un reflejo de todo lo que él y la hacienda se habían mirado durante treinta años, porque una casa es más que el adobe y la piedra, es la memoria. La memoria que también es nuestro hogar porque guarda indeleble las apetencias de nuestros corazones, *"una pepita reluciente de autoconocimiento."*[21] Entonces, volver a desprenderse de todas estas vivencias, en que lo ajeno duele como tuyo, sabiendo que por tradición, sangre y legajos puedes establecer la propiedad porque ya tienes la pertenencia, es una suerte dura que no debe repetirse para nadie. Por eso incinera la hacienda y deja incólume la sala de espejos para reconocerse y no permitir que la historia vuelva a recomenzar.

A pesar de las confidencias, la relación de Harriet Winslow con Tomás Arroyo no conduce a nada, no sólo porque la revolución o raza o credo los separe sino porque en el fondo nos encontramos con un problema de género. El general después de poseer a la gringa se va a beber envanecido entre sus tropas, y después regresa para encontrarse con una mujer que piensa que el rescoldo encendido por los dos se debe más a su propio fuego interno y que el general sólo fue un instrumento para alumbrarlo. Ese fuego es el producto de sus vivencias, guardado por ella en la espera de que alguien lo atizara. Tan es así, que cuando el gringo la increpa que se dejó violar por el apetito animal de ese hombre, ella le contesta: *"No. Él no me tomó a mí. Yo lo tomé a él*."[22] Pero, con anterioridad, al asumir una postura activa para demostrarlo, Arroyo, excitado, se niega a eyacular, enseñándole su autocontrol y poderío de macho mexicano. Por sentirse vencida - inclusive denegada su femineidad- Harriet Winslow jamás perdonó a Tomás Arroyo, aquel hijo de la chingada en silencio, quien, por demás, no tenía derecho a su cuerpo y a quien también le haría pagar caro el desmán. Dos voluntades se estrellan y de ahí provienen el dolor y el resentimiento.

Lo cierto es que el gringo se ríe demencialmente de Harriet cuando esta asevera que se acostó con el mestizo[23], para que no lo asesinara, y le responde que ella había salvado un cadáver - esperaba que bien parecido - porque sus intenciones eran las de morir en México. Para eso había venido, con la esperanza de que lo matara Pancho Villa, ya que "*ser un gringo en México***...eso es eutanasia."**[24] Eros y Thanatos se confrontan en forma permanente en la novela que está construida

sobre la contienda de los opuestos: senectud vs. juventud, amor vs. odio, blanco vs. indio, etc. De allí surgen las luchas que mueven el hilo de la historia, siempre dirigidas por conciencias fragmentadas, incrustadas en el batir del universo, que persiguen un amor totalitario imposible, que acuña en sí, antes de que se produzca, el dolor de la pérdida. Luego, la esperanza en este mundo es irrisoria, sólo queda la memoria que rescata del olvido las rasguñaduras que ocasionó el destino. Pero no un destino exógeno, como el de los griegos, sino trazado por las decisiones que los hombres toman en su momento; en otras palabras, ese mismo destino faulkneriano que lleva a Quentin al suicidio o a Snopes a triunfar y que pesa como un fardo sobre quien lo acarrea.

Tanto para Harriet como para el gringo, México se torna en un topos de sensualidad. Pareciera que los nuevos olores, sabores, el aire del desierto exacerbaran los sentidos y les permitiera entrar en las mudanzas de la vida. El uno para morir en la plenitud de las facultades y la otra para adentrarse en el juego de espejos de su fantasía, después de haber sido ella misma en medio de las piernas de Arroyo. Según el viejo:

> *"él había sido el testigo privilegiado del momento en que un individuo, hombre o mujer, cambia para siempre, se agarra fatalmente al instante para el cual nació y luego lo deja ir, ya sin ambición, aunque con tristeza: ella había cambiado para siempre."*[25]

Pero, ¿qué tan fácil es aceptar esa transformación en la persona sobre la cual se tejen los últimos sueños de una tardía amante o de una hija reencontrada?

El gringo sabe que ya tocó fondo, que encontró su frontera secreta y pasa al acto. Quema los papeles en los que tenía afincadas Arroyo las esperanzas de recuperar las tierras legítimamente. El desenlace no tarda en presentarse y el general lo mata. Así se cumplen sus deseos de morir pronto y en tierras extrañas, porque después del suicidio del hijo, él era incapaz, a su vez, de intentarlo. Que otro lo mate, he allí la gran solución que busca y encuentra al plantear el desafío. Se venga de Arroyo, abandona a Harriet a su suerte y trasciende los límites con que en vida se había cercado.

Después de la muerte del viejo, la novela entra en un gran *treno,* como en los dramas griegos, donde un lamento coral se impone, en

el que las masas y Arroyo hablan de esa historia de abusos y pobreza y de las esperanzas perdidas, que se las llevó el viento convertidas en pedacitos de papel. Porque el general, como decía la mujer de la cara de luna, su verdadera mujer*," no era hombre de palabras sino que tenía las palabras."*[26] Al desaparecer tan preciada posesión y escuchar el discurso del jefe, la tropa le sugiere que no se quede encerrado en los espejos, que Villa espera y que la vida no puede detenerse. Como la Dilsey del *Sonido y la Furia*, ellos prevalecerán. El sentido práctico del campesino termina por imponerse, a pesar de los desaires de Arroyo y sus arrogantes afirmaciones de que el destino era suyo el día que mató al gringo, lloró el desierto y las palabras quemadas entablaron vuelo.

Ahora bien, como esta novela tiene un regusto épico, al estar enmarcada en la revolución mexicana, falta que aparezca el héroe de ella para completar el cuadro. Fuentes introduce esta figura legendaria, primero, por medio de la enunciación del nombre en un deseo, cuando el gringo apunta a una muerte inminente y diferente[27]; segundo, cuando la hace surgir entre la humareda de las balas como Doroteo Arango, alias Pancho Villa, en el encuentro con la mujer de cara de luna y tercero, cuando los medios de comunicación lo increpan por haber matado a un capitán del ejército americano, el padre de Harriet Winslow, por la espalda. Villa, a pesar de su sagacidad, cae en la trampa de la publicidad que le tiende la gringa, conocedora de las necesidades políticas y de la vanidad del revolucionario por mantener una imagen. En este punto, se precipita el desenlace.

Villa le exige a Arroyo que desentierre el cadáver y en una aberrante ceremonia lo manda a fusilar, otra vez, contra el paredón y ordena al general darle el tiro de gracia. En el momento en que este lo hace, cae acribillado por las balas y es el mismo Villa quien lo liquida del todo. Así el gringo cumple el anhelo de ser asesinado por el héroe mexicano y además, muere dos veces. Tomás también.

Harriet, por el otro lado, cumple su venganza y rescata ese padre, perdido doblemente; al inicio, en el sexo de una negra cubana y al final, en tierras extrañas. Este padre viejo, a quien quiso salvar, para salvar al propio de una segunda muerte en un proceso de identificación y transferencia positiva que homologaba sus carencias a los sueños. Lo despoja del nombre y lo bautiza con el del progenitor real a quien le usurpa la tumba en el cementerio militar de Arlington, en una suplantación de personalidades que colinda con la enajenación.

Pero el libro no concluye allí. Queda por dilucidar la confrontación entre ella y Arroyo después de la muerte del gringo y la narración efectúa una analepsis para desarrollarla. Ambos se enfrentan con odio, privados de cualquier afecto que les pueda rellenar sus vacíos. Harriet lo increpa por asesinar a un hombre, que de hecho ya estaba muerto. El le contesta que el viejo lo había privado de lo más preciado: los derechos de su pueblo. Pero ella risposta que más importante que la historia de México es la vida de un ser. Todavía le quedan arrestos para insultarlo, para tramarlo, para también liquidarlo, muy al contrario de la actitud de la mujer de la cara de luna, "siempre *temerosa de ser escuchada por los hombres*."[28] Harriet, una inusual soldadera, pelea por el derecho a sus afectos y a sus sueños. Se crece ante las circunstancias y engaña a Villa, a la prensa, menos a Inocencio Mansalvo, quien, antes de que cruzara el río Grande para regresar a su país, desdobló un recorte con la foto del gringo viejo, se lo mostró y después lo tiró al río. Definitivamente, esa frontera "no *era una frontera sino cicatriz*"[29], añadió y se fue al sur, siempre al sur. Como se lo vaticinó Frutos García, al momento de la despedida*: "A usted no más le va a tocar acordarse de todo"*[30]. Y Harriet se convierte en noticia nacional.

Ahora se sienta sola y recuerda, con piedad, las caras de la violencia y de la gloria que se resolvían en una sola: la muerte, que un revolucionario y un viejo, le habían ofrecido allende la frontera, en un país que quería comprender, no salvar: en un país que nunca podría olvidar. Reconstruye sus charlas con Arroyo sobre el odio al padre, el asesinato del padre, la muerte que sólo ocurre dentro de sí, la muerte como fenómeno que todos llevamos adentro, y peor aún, la vuelta al hogar que es una trampa más de la muerte. Al lograr vivir un instante fuera de sí, aparte de tanta necrofilia, hace que a Harriet se le evaporen los límites. Pero un mundo que depende del viejo y de Tomás, frágil, inestable por las condiciones históricas, que un momento es y después ya no está más, cuya finitud puede devolverla al enclaustramiento, que es la muerte que siempre ha conocido, sería un suceso imperdonable. Justamente eso ocurre cuando el cadáver, sin patronímico todavía, se expone ante sus ojos y de él no quedan como recuerdo sino el nombre que aparecía en la carátula de los dos libros: Ambrose Bierce, que llevaba consigo, aparte del Quijote. No, la destrucción de esa ilusión no la podía perdonar. Como tampoco podía hacerlo con los ofrecimientos de Arroyo de una vida distinta, que había saboreado, en la cual ella no podía ser. *"Entonces ella, condenada*

a volver al hogar con el cadáver del gringo viejo, tuvo que demostrarle a Arroyo, que nadie tiene derecho a regresar a su casa."[31] Sin embargo, alcanzó a hacerle un regalo: la muerte joven que el gringo quiso tanto para sí.

El capítulo XXIII concluye con una sola línea: "Ella *se sienta sola y recuerda"*, la misma de la apertura de la novela, en un movimiento circular cuyo inicio es el cierre final. El carácter poético del enunciado, de cuya relevancia da cuenta la bastardilla, nos remite a las interioridades de miss Winslow, que como miss Emily, obsesivamente, sólo tiene cadáveres para guardar en ese tránsito largo hacia los años. La oración se repite a lo largo de la obra como un *leit motif*, con unas variantes del adverbio temporal y el sujeto elíptico: *Ahora se sienta sola y recuerda* o *se sienta sola y recuerda* o *ahora ella está sola y recuerda.* En otra ocasión, se dice: *Ella se siente sola y recuerda* lo que nos ubica directamente en la emotividad, en la nostalgia que invade su vida después de haberse visto reflejada en un salón de baile lleno de espejos que sólo le sirvieron para encasillarla en un sueño. El sueño de la muerte, de la orfandad, que tanto atormentaron a la protagonista de *Una Rosa para Emily*, quien encerrada en su casa, hacía un culto de los difuntos porque el presente había dejado de tener importancia.

Esta apreciación contradice abiertamente los postulados de Fuentes de su interés en el presente. Si bien Harriet recuerda desde un ahora, está inmersa en el pasado, como la mayoría de los protagonistas faulknerianos, que sólo a través de ese tiempo se entienden y solamente a través de ese tiempo son. Miss Winslow fue una antorcha, un instante fugaz mexicano. En el momento, en el momento del libro, sólo está en actividad su memoria; se encuentra atrapada en ese hogar, que contradictoriamente, es la vida en la muerte. Vive en sus recuerdos y muere en la inercia. Tenía razón al plantearse ante Arroyo si los vivos son sólo cadáveres habitados por otros muertos.

En muchos aspectos del libro, tanto temáticos como en la construcción de datos escondidos - por ejemplo, la identificación del gringo viejo sólo al final como Ambrose Bierce - o en la percepción del tiempo o en la elaboración de los personajes, se nota la influencia de Faulkner, cual cantilena en *adagio*, que conforma el sustrato pero enriquece la materia. Ello no demerita, al contrario, enriquece la novela. *Gringo viejo*, por derecho propio, es poética, es magistral.

Sin embargo, la obra no concluye allí, en el capítulo XXIII, sino en una nota del autor que va como apéndice, donde se menciona algo de la vida de ese escritor norteamericano que fue Ambrose Bierce. Habla de que ingresó a México en 1913 y no se volvió a saber de él. "El *resto es ficción",* escrita entre 1964 y 1984. Comenzada en un tren y terminada en Tepoztlán, en casa de un amigo y con máquina de escribir ajena. Como bien lo aseveraba el narrador, las palabras no existen hasta que se nombran o en este caso, hasta que, afortunadamente, se escriben y se hacen novela.

---

1 BARNECHEA, Alfredo: *Peregrinos de la lengua.* Madrid: Santillana S.A., 1997. Pág. 142- 143

2 IRBY, James E.: *La influencia de W illiam Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de Maestría, 1956. Pág. 34

3 Interlocución adelantada porque en el capítulo iv vamos a encontrar esa misma oración, con algunas variantes sintácticas, como apertura, expresada por Inocencio Mansalvo, especie de vidente en las tropas del general Arroyo.

4 FUENTES, Carlos: *Gringo Viejo*. Bogotá: Seix Barral, 2001. Pág.40

5 FUENTES, Carlos: *En esto creo.* Bogotá: Seix Barral, 2002. Pág. 95

6 FAULKNER, William: *Light in August.* New York, Random House, 1972. Pág.321

7 ORTEGA, Julio: "Carlos Fuentes: Para recuperar la tradición de La Mancha" Pittsburg: *Revista Iberoamericana,* Vol. LV, Nros 148-149, Julio-Diciembre 1989.

8 Fuentes enmarca la novela en el período de la revolución en forma ajustada a los hechos. Haremos un breve recuento de ella basados en el libro de: CASTRO LEAL, Antonio: "Síntesis Histórica y Cronológica de la Revolución Mexicana" en *La Novela de la Revolución Mexicana.* México: Aguilar, Tomo II, 1962. Pág. 22-29

Contra el reelecionismo instaurado por Porfirio Díaz, que gobierna al país, con algunas interrupciones, durante treinta años, de 1877 a 1911 en que lo tumba la revolución, se alza Francisco I Madero. El viejo caudillo instauró un gobierno oligárquico reacio a cualquier cambio en la estructura económico-social que fue muy difícil para Madero cambiar una vez que sube a la presidencia en 1911. Los revolucionarios se impacientan y exigen modificaciones en la tenencia de la tierra. Emiliano Zapata y Pascual Orozco se levantan en armas. A los quince meses de gobierno, los diversos movimientos armados en contra de Madero, incluyendo los reaccionarios, propician un levantamiento en la misma ciudad de México, llamado la Decena Trágica.

El general Victoriano Huerta los vence, pero una semana después traiciona al gobierno, después toma prisioneros al presidente Madero y a su vicepresidente Pino Suárez, que son vilmente asesinados, aplicándoles la ley de fuga.

El general Huerta se adueña de la presidencia para restablecer la vieja política de Díaz. Entonces, Venustiano Carranza llama al país a las armas y asume el cargo de Primer Jefe del Ejército Constitucional. Todos aquellos que quedaron frustrados con la revolución de Madero, se levantaron en todas partes. Indios, obreros estudiantes se lanzan a derrocar al asesino traidor. Huerta, viendo inminente su derrota, renuncia el 15 de Julio de 1914 y sale del país. Pero, antes de eso, el bien intencionado presidente de Estados Unidos, Woodrow Wilson, ordena la ocupación del puerto de Veracruz (de la que también da cuenta la novela de Fuentes) para impedir que llegue un cargamento de armas para Huerta. El pueblo mexicano resiste el atropello como una invasión, caen cadetes navales, militares y civiles. El régimen de Huerta dura más de lo previsto, porque durante unas semanas más representó el noble papel de defensor del país contre un invasor extranjero.

Los grupos revolucionarios se han organizado bajo tres jefes: Venustiano Carrranza, hombre culto y capaz, francisco Villa, guerrillero temerario al que se deben las más brillantes victorias revolucionarias y Emiliano Zapata el promotor de la revolución agraria. Después de la renuncia de Huerta, Carranza asume el poder y llama a una convención que es rechazada por los otros dos jefes. Se ensaya otra en Aguascalientes que tampoco tiene éxito, lo que pone en evidencia que la rivalidad entre los tres caudillos tiene que resolverse por las armas.

Carranza comienza a gobernar desde Veracruz, una vez que los gringos parten en Noviembre de 1914. La lucha se plantea , realmente, entre Carranza y Villa, que sí tenía ansias de poder. Zapata no ambicionaba el gobierno de la República; defendía una causa precisa. Después de tres meses de escaramuzas llegó el duelo final. Álvaro Obregón derrota a Villa, que se convierte en un fugitivo que continuará peleando para hacer daño y crearle dificultades al país. Carranza traslada su gobierno a México en octubre de 1915 y Woodrow Wilson reconoció su gobierno. En 1919 Zapata es asesinado alevosamente por las fuerzas de Carranza. Después del asesinato de Carranza, es elegido Obregón para el período 1920-1924. Bajo su gobierno, Villa pide su retiro y se le concede una hacienda en el estado de Durango.

9 FUENTES, Carlos: *Gringo Viejo,* op. cit: pág. 58.

10 CASTILLO, Debra A.: " Travails with Time: An interview with Carlos Fuentes". www.centerforbookculture .org .Pág.17/18

11 FUENTES, Carlos: op. cit. pág.79

12 CASTILLO, Debra A.: op.cit , Pág 2-6

13 FAULKNER, William: *El Sonido y la Furia.* Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1961. Pág: 158

14 FAULKNER, William*: Light in August.* New York: Random House, 1972. Pag. 466-467. Traducción de Amparo Urdinola.

15 FUENTES, Carlos: op. cit : pág. 88

16 VOLPE, Edmond L: *A reader's guide to William Faulkner.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971. Pag.18-19. Este autor sostiene que los protagonistas nacidos antes del cambio de siglo, desde su niñez están orientados hacia el pasado, hacia un mundo decimonónico. Infortunadamente, llegan a la madurez en pleno siglo XX, se estrellan ante la nueva realidad, y siendo a la vez, idealistas y puritanos, se rebelan ante la tradición familiar, pero al mismo tiempo, necesitan de la seguridad que la familia ofrece. Las fuerzas que moldean al héroe arquetípico se extienden, inclusive, más atrás del período de la guerra civil, cuando el patriarca de la familia llegó a los territorios salvajes de Mississippi y en pocas décadas se convirtió en un importante dueño de plantaciones. La derrota del Sur alteró drásticamente el destino de la familia. Durante los infortunios del Período de Reconstrucción, la familia compensó su desaparecida grandeza guardando el pasado vivo en la memoria y en historias. El pionero que construyó el glorioso período del éxito familiar se transformó en un héroe legendario.

17 FUENTES, ibid.: pág. 108

18 FUENTES, Carlos : ibid., pág. 129

19 FAULKNER, William: op. cit. pág.111-137-207

20 FUENTES, Carlos: op. cit: pág.157

21 Idem.: pág. 158

22 FUENTES, Carlos : Ibid.: pág. 171

23 A propósito del mestizaje dice Eduardo Coutinho en: "Multiculturalismo, mestizaje y el nuevo comparatismo latinoamericano", en *Literatura Comparada en América Latina.* Cali: Editorial Universidad del Valle, 2003. Pág. 41-57, que el énfasis sobre el mestizaje, que ha dominado el discurso de la latinoamericanidad, comenzó a criticarse por ser **monolítico y asimilacionista**. La glorificación del mestizaje, si bien implica el rechazo a la pureza étnica, el respeto del otro y el reconocimiento de la diferencia, también instala la negación del fenómeno, por mezclarlo todo, sin contemplar las diferencias geopolíticas.

24 Ibid,., pág. 176

25 FUENTES, Carlos: ibid. Pág.178

26 FUENTES, Carlos: ibid., pág. 187

27 El narrador asevera que nada es visto hasta que el escritor lo nombra y que el lenguaje permite ver (Pag. 177). Tal ocurre con el personaje de Pancho Villa, que hasta el momento había sido un dato escondido y que eclosiona al final con fuerza definidora del conflicto entre Harriet y Arroyo.

28 FUENTES Carlos > ibid. Pág. 190

29 Idem, pág.220

30 FUENTES, Carlos: ibid. Pág. 218

31 Ibíd., pág. 235

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

LOS ESTADIOS DE LA MUERTE

La muerte siempre ha problematizado a la humanidad que busca desentrañar en sus arcanos la posibilidad de otra existencia. En las sociedades primitivas, la muerte se convierte en un rito de pasaje cuya importancia se ubica en el otro mundo por venir. Es considerada un renacimiento a otras formas de vida y contempla la opción de un encuentro con los ancestros perdidos - que se perciben vivientes - con sus antiguas formas humanas. Son dobles no desencarnados que, además, acompañan al vivo durante su trashumancia por la tierra.

En las sociedades metafísicas se llega a una separación radical entre los dos estratos; en el de los muertos se diferencia entre aquellos que pertenecen al anonimato y los que pueden actuar como semidioses. La historia del panteón divino, a lo largo de su desarrollo, es la historia de la humanidad; estas religiones pregonan la salvación y el alma inmortal para que sus miembros más destacados puedan tener una segunda oportunidad.

En la época moderna el hombre tiene que encontrar la salvación en sí mismo, ya que niega la existencia de Dios y sólo puede acercarse a la muerte, como los perros, olfateándola, lo que le crea un clima de angustia y de nihilismo. [1] La muerte puede ser mirada como la muerte del otro o, aún más existencialmente, como la muerte de sí mismo. Cuando se llega a este punto, representarse la muerte sirve para vivirla en imagen (muerte fantaseada) o para integrarla a un sistema filosófico (muerte inteligida) o para materializarla en frases, formas, colores,

sonidos, lo cual pertenece ya al ámbito artístico. La función del novelista es develar con sus interpretaciones los misterios del fenómeno.

En las sociedades tradicionales, populares y orales, lo mismo que en la Edad Media, todos aceptaban su mortalidad. Después el hombre occidental descubre la muerte de sí mismo, que lo problematiza enormemente y lo hace tomar opciones: ya sea erotizando la muerte con temas mórbidos, macabros, que expresan una complacencia en el espectáculo de suplicios y tormentos, o volviéndola una ruptura cuyos caracteres eróticos serán sublimados o expresados histéricamente. Para expresar tal nostalgia se construyen las tumbas o cementerios.

A finales del siglo XX la muerte aparece como prohibida debido al culto de la juventud que se establece. Se trata de crearle un interdicto a la fealdad de la agonía. La vida debe ser alegre, continuar, de allí la muerte en el hospital. Según Bataille[2], los seres humanos terminan por desecrar de la muerte porque ella como fenómeno los aterroriza. Enterramos o incineramos a nuestros muertos para evitarnos la corrupción de la carne y su deterioro. Los enfermos terminales acaban sus días en los centros de salud porque los familiares quieren, ante todo, evadir esa presencia molesta de la muerte en su cotidianidad.

Cabe preguntarse, entonces, ¿es qué la muerte puede destruir mi existencia? A nivel personal puede acabar ese entorno empírico que me circunda, es decir, cómo reacciono a los estímulos exteriores, cómo siento, qué me afecta, pero, a nivel de conciencia, escapa a todo análisis reflexivo puesto que la conciencia desaparece en el mismo momento del evento al que trata de comprender. Por consiguiente, siempre la muerte que visualizamos es la muerte del otro. Lo que se permea a través de nuestras aprehensiones: cómo se van a desarrollar las cosas, cómo la familia tomará mi muerte; en el fondo son desviaciones culturales que se ubican en el mundo social de las posibilidades, así mismo, como nuestras cavilaciones sobre el después. Entonces, a decir verdad, la muerte siempre nos llega enmascarada. No es nuestra conciencia ingenua la que recrea la muerte, es nuestra conciencia construída y social. Sabemos que nadie se escapa a ella y todo, absolutamente todo, está sobredeterminado por ella. Nacemos para morir y dicha actualización produce el temor y el temblor de que hablan los filósofos.

La muerte es lo absoluto en relación con algo[3]. Absoluto porque destruye o modifica, más allá de las categorías de lo racional, al sujeto que la recibe. En relación con algo, porque el sujeto vive la catástrofe

fisiológica y la mutación de la conciencia según la época, clase y cultura a la cual pertenece. En relación con la muerte del otro y la figura teórica de la muerte se crea una dimensión práctica que puede ser estudiada por las ciencias humanas tales como la sociología y la literatura.

Justamente sobre eso versará este capítulo. Del análisis que reinventan los novelistas por medio de la palabra y la ficción, que a su vez, como efecto buscado, como orgía perpetua, puede ser vivenciado por el que lee. Para lograr nuestro objetivo, estudiaremos el fenómeno de la muerte en dos obras: *Mientras Agonizo* de FAULKNER y *la Hojarasca* de GARCÍA MÁRQUEZ.

Las dimensiones de la conciencia

Mientras Agonizo tiene la misma estructura narrativa de *El Sonido y la Furia* en la que la técnica del punto de vista predomina. Con una variante: en vez de poseer tres narradores representados, consta de múltiples, y no todos pertenecen a la familia Bundren. Dieciséis monólogos son de vecinos o de gente ajena al círculo. Tampoco en ninguno de los monólogos (59 en total) se puede percibir la voz del autor, tal como ocurre en el segundo libro, en la parte final.

Cada uno de estos pequeños capítulos describe alguna parte de los preparativos para el funeral o para la procesión misma, mientras explora y define la mente del observador desde cuyo punto de vista la historia es contada. Sí, *Mientras Agonizo* es la historia de una familia que pasea un cadáver durante seis días a través del calor, la inundación y el fuego, para finalmente enterrarlo, mostrando la existencia como un chiste absurdo. El tema central de la novela es la muerte; su imagen central, el cuerpo humano en descomposición, creando alrededor furiosa pasión y actividad. En el interior del movimiento está la *stasis*[4].Desde esta paradoja comienza a desarrollarse el relato y solamente cuando el libro ha concluido nos damos cuenta de que también con él se han ido las fronteras entre cordura y locura, ser y no ser, realidad e ilusión. Esta construcción por oposiciones nos hace concebir la obra como la acumulación de incongruencias, entendiendo por incongruencia un momento de la narración en que su intención primera falsea el resultado obtenido. Como dice Volpe,[5] el viaje de los Bundren es un ritual solemne que refleja la concepción del hombre de su propia dignidad y de su pertenencia a

un lugar en el universo, pero el viaje absurdo simboliza lo absurdo de sus humanas aspiraciones. Somos solamente un pequeño engranaje, sin sentido, en la organización del cosmos. Al final, *"Life is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing"*.

Como en *El Sonido y la Furia*, cada mundo privado manifiesta una manera particular de ordenar la experiencia. Palabras, acciones y contemplación son modos de respuesta, mientras sensaciones, razón e intuición forman los niveles de conciencia, presentados por Faulkner en variaciones estilísticas que cubren desde el vulgar dialecto hasta los poéticos ritmos del inconciente. Cuando los caracteres hablan, el vocabulario usado es limitado y repetitivo y el estilo coloquial. Estas mismas cualidades se conservan cuando se expresa algún pensamiento consciente, pero, se pierde inmediatez en el momento en que el personaje trata de alcanzar cierto rigor analítico. El lenguaje intuitivo introduce el elemento personal y lo trasciende puesto que se apoya fuertemente en símbolos que tienen más poder para evocar que para definir la realidad.[6]

Sin embargo los tres modos de respuesta a la experiencia - palabras, acción y contemplación - no son implementados por el estilo sino por la serie de eventos a que los personajes tienen que enfrentarse. En el centro de todos ellos está la muerte de Addie y su funeral, que se reviste de rasgos particulares. Como lo dice el Dr. Peabody: *"Hasta me acuerdo de cómo, cuando yo era joven, creía que la muerte era un fenómeno del cuerpo; sin embargo, ahora sé que no es más que una función de la mente: una función de la mente de quienes sufren la pérdida."*[7] Addie se vuelve el origen de la tensión y de la violencia latente que se esparce entre los miembros de la familia. Obsesionados con la figura materna sólo logran resolver sus problemas en la medida en que comprenden su significado concientemente.[8]

Pero, ¿quién era Addie, o cómo era Addie? En la novela ella tiene un sólo monólogo; de resto, la conocemos a través de sus familiares y amigos. La primera mención se hace en el monólogo introductorio del texto: el de Darl, quien afirma que su hermano es el mejor carpintero y que el ataúd que está construyendo es el mejor que su madre podría desear. De hecho, ya nos estamos internando en los terrenos de la muerte; la de Addie, que desde su cama de enferma, sólo espera la culminación del féretro para fallecer. El libro podría denominarse, así, "crónica de una muerte buscada". Son los parientes y amigos, que circundan el lecho de la enferma, los encargados de relatarnos su estado de postración y

los avatares de su vida mientras la velan; pero, al mismo tiempo, entretejen en la narración, los intereses personales que priman sobre los de la agonizante, como es el caso de las ventas de las tortas de Cora Tull, más preocupada por el fracaso del mercadeo de sus pasteles que por el sufrimiento de la paciente, aunque haga una radiografía de su enfermedad:

> *"su cara está tan consumida, que los huesos se dibujan bajo la piel con líneas blancas .Tiene los ojos como dos velas que uno viera derretirse y caer su esperma en la esperma de unos candelabros de hierro. Pero la salvación eterna y la gracia perdurable no han descendido aún sobre ella"*[9].

Esa preocupación de Cora por la salvación tenía a Addie sin cuidado. Desde muy chica estaba imbuida por las palabras de su padre quien afirmaba que la finalidad de la vida era aprestarse para estar mucho tiempo muerto. Es decir, desde su infancia había incorporado el concepto de la muerte como un estado sedentario, conclusivo, que para ella no era la apertura e iniciación de otro mundo; no, definitivamente no era un rito de pasaje; era el final, pero, era también el descanso. Por eso odiaba a sus hijos, porque significaban su continuidad y vengaba en ellos el haberlos engendrado. Les daba de latigazos para dejarles *"su sangre grabada para la eternidad"*.

Cuando decide contraer nupcias, escoge a Anse - contrariando el presupuesto de Beauvoir de que las mujeres no escogen sino que las escogen - porque este poseía una heredad, que resulta ser su seclusión y su pena ya que siendo maestra se fue al campo y se le cerraron las fronteras. Toma posesión de un marido inepto y de una tierra improductiva. Queda embarazada de Cash y descubre que *"las palabras no tienen nada de bueno, pues nunca se ajustan ni siquiera a aquello que tratan de dar a entender"*.[10] Son entes vacíos, signos arbitrarios como diría Saussure, que realmente no significan aquello que designan; para ella, carentes de sentido. Y la más vacía de todas es la de maternidad, que representa la violación a la integridad de la mujer, integridad que Anse mismo no había logrado romper.

Las pulsiones de vida y muerte giran como caleidoscopios en el dislocado mundo de Addie Bundren. Eros-Thanatos se oponen, pero, extrañamente, el eros adquiere una valoración negativa, cercana al

Amor que era igual a Anse, que era igual a nada. Una ecuación que sólo se logra sobrellevar por la presencia del Thanatos, evocado en las palabras del padre. Se invierten las cargas de los términos y los factores negativos que semantizan la muerte, se vuelven el único escape positivo de la vida de Addie. Para ella, y a la manera de los románticos, no era la muerte solamente la separación del otro, era la aproximación a lo insondable, la comunión mística con las fuentes del ser, con el infinito cósmico, con el tiempo por fuera del tiempo.[11]

Al quedar embarazada por segunda vez casi se enloquece. Comprendió que había sido *"engañada por palabras más viejas que Anse o amor",* y que su venganza sería de tal magnitud que él no sabría que se estaba vengando pero lo sufriría en carne viva. Entonces, le hace prometer que la enterraría en Jefferson, porque Anse para ella ya estaba muerto. Todo el tiempo Addie esta escarceando con la necrofilia, con el tiempo de la desaparición que es el tiempo de su triunfo sobre el entorno mediocre que junto a su marido ha construido. Pero para alcanzar ese triunfo, su cadáver no sólo tiene que ser rescatado de la aguas sino que tiene que pasar por la ordalía del fuego, introducida por Darl y abortada por Jewel, su joya, el hijo del pecado. En un alarde inmenso de omnisciencia, así se lo había predicho a Cora: *"Él me salvará de las aguas y del fuego. Incluso aunque haya rendido el último suspiro, no dejará de salvarme."* Lo sorprendente es que Jewel es el hijo del reverendo Whitefield, el pastor - que según Addie - Dios escogió para santificar el pecado por él mismo procreado. A lo largo del camino, la putrefacción del cuerpo de Addie se torna en la propia muerte encarnada, pues es el cadáver el que confronta igual fenómeno en los otros. La descomposición es el símbolo del fracaso del hombre y de allí nace el sentido de lo macabro, que termina siendo el del amor hacia la vida, como bien lo ilustra el proceso de seducción entablado por Anse después del entierro de su esposa.

La muerte del otro puede operar como shock emotivo, caso Vardaman o como proceso de pérdida, caso Darl o Dewey Dell. Analicemos los ejemplos para corroborar la afirmación. Vardaman es el último de los hijos de Addie que, con Dewey Dell, procreó para Anse, para mitigar su adulterio y así compensarlo por el nacimiento de Jewel. Cuando el chico se da cuenta de que su madre está agonizando, baja al río para acompañar a sus hermanos que van a traer una carretada de leña con el fin de ganarse unos cuantos pesos. Se ubica en el puente y atrapa

un pescado. Ese pescado, debido a un proceso alegórico, se convierte en representación de la culpa ya que la muerte de la madre coincide, más o menos, con la del pez. Incapaz de separar un evento del otro, los yuxtapone y si ha descuartizado al bicho, sacándole las vísceras para limpiarlo, lo mismo hace con la madre, para que pueda respirar al atravesar el ataúd con un berbiquí. El ojo rojo, sanguinolento, del animal, es igual a la imagen que percibe de la progenitora cuando los otros familiares levantan la tapa para evaluar el daño. Addie aparece con la frente perforada. La muerte se vuelve viscosa, eludible, como lo es la imagen del pescado cuyas connotaciones cristianas son fácilmente discernibles. La madre ya no alcanza la dimensión de madre. Según su afirmación, *"madre es un pez"*. Ha mutado su esencia porque también ha cambiado su estado. Incapaz hacer el duelo en forma racional, lo asume imaginariamente: muerte, madre y pez se reducen a una sola fórmula. Vardaman, siendo un chico de campo, establece todas sus asociaciones con base en elementos agrarios: *"los árboles son como pollos que ahuecan sus plumas en los días de bochorno"* o *"madre también puede ser un conejo porque se ha marchado lejos. Pero los conejos tienen que respirar y si la encierran en esa caja, entonces, no lo puede hacer, por consiguiente no es un conejo."* Todas estas reflexiones las efectúa en medio de vómitos y excrementos que sólo sirven para refrendar lo escatológico de la muerte. Sus impresiones quedan expresadas en lo inconexo de su discurso y en lo violento de sus acciones ya que da de garrotazos a los caballos y descuartiza al pez. Las catexias están dirigidas a mitigar el dolor de la pérdida. El chico entra en un shock que lo induce a trastocar los elementos de la realidad. Siendo incapaz de abstraer, lo que en principio es una analogía termina siendo una identificación. No es que Vardaman esté loco sencillamente está bajo los efectos del golpe que ha conmovido su naturaleza sensible. Como nadie se preocupa por él, adquiere una conciencia tortuosa de la muerte que sólo puede ser compensada por los plátanos regalados al final del viaje.

Los delirios e incongruencias del niño representan escapes a la aceptación de la muerte de Addie; sus acciones lo que instauran es la negación del proceso. *"Mi madre no está dentro de la caja. Mi madre no huele así."* Sin embargo, después de estas aseveraciones, procede a afirmar: *"Mi madre es un pez"*, porque prefiere pensar que ella se ha escapado por los agujeros que abrió en la caja, que puede respirar bajo el agua, con otra forma y en otros espacios, antes de aceptar que la corriente

la ha atrapado en su féretro. La negación de la muerte introduce en la desaparición, la posibilidad de otra vida, aunque zoomorfizada, para tornar inteligible el cambio.

Analicemos, ahora, el proceso de pérdida en Dewey Dell. Siendo la única mujer de la familia, su relación con la madre es cordial pero lejana. La muerte de Addie la vive como una oportunidad para solucionar sus problemas. No es el deceso lo que la altera. Es el concepto de la maternidad. Trata de evadir al hijo del pecado ya que al haber quedado, cual semilla, fecundada, teme que esto la inhiba, posteriormente, para desarrollar su propia vida. En Faulkner es característico que la culpa de los padres se traslade a los hijos, como si el destino amarrara a las generaciones desde la cuna. Y las sometiera para siempre a una eterna repetición. Para Dewey Dell es más importante llegar a Jefferson y buscar la panacea de las drogas abortivas que enterrar a su madre muerta.

Sus asociaciones, sin embargo, están amarradas a la necrofilia. Todo lo que le recuerde su estado de gravidez debe de desaparecer. Addie fallece y se lleva con ella el concepto de madre. El amor de Lafe se torna evanescente porque trae problemas. El bebé resulta engorroso; por lo tanto, hay que sacrificarlo. La única persona de la familia que sabe de su embarazo es Darl. Por eso lo ataca y por eso lo denuncia, para que se lo lleven a Jackson, acusado de criminal y demente. Cree que deshaciéndose de él, se deshace de su problema. Piensa, como Vardaman, que la negación soluciona parte de su conflicto. Si a Darl lo encierran, es porque está loco; y si Darl está loco, Dewey Dell no está embarazada. Extraña conclusión para una chica campesina que desde pequeña ha estado integrada a la naturaleza, y que sabe, que tanto la vida como la muerte son fenómenos indisolubles, donde el uno precede al otro, en un ciclo repetitivo, consagrado por siempre en los misterios eleusinos. Tal vez, para Dewey Dell, la introyección de la muerte redunda en el aniquilamiento de la conciencia, de su entorno, aunque esto no le garantice sino una tranquilidad pasajera.

La relación de Darl con la muerte es completamente diferente. Es percepción, es conocimiento, es enajenación que lo conducirán a representársela de múltiples formas. Es percepción en cuanto logra objetivar en su discurso todas aquellas sensaciones, las propias y las ajenas, con gran claridad. Tiene la capacidad de adivinar hasta la más recóndita superchería de sus congéneres. Tan es así, que Dewey Dell resiente su mirada y ante sus ojos siempre se siente desnuda. Lo mismo ocurre con

Jewel, *"el cara de palo"*, quien al final no le perdona que comprenda su obsesión por la madre -que proyecta al caballo- en una relación de amor y de violencia, porque experimenta que al domarlo está montando a Addie. Esta relación incestuosa se duplica en el texto con la fijación de Darl con Dewey Dell; de tanto amarla le resulta diáfana. Sus ojos no se apartan de ella, y ella se siente un espejo cuya refracción es molesta por real y por la crítica que lleva implícita. De allí se desprende que sean estos dos quienes lo entreguen a la justicia para liberarse de su mirada opresora y analítica.

Darl percibe la muerte de Addie antes que los otros y aparta a Jewel del lecho de la agonizante con la excusa de recoger los sacos de la cosecha en un acto de venganza soterrada contra los dos. Siempre ocupó una situación liminal dentro de la familia porque desde su concepción quedó signado por el rechazo de Addie; al estar enajenado de su amor, desarrolla un mecanismo de observación obsesivo que lo revierte a buscar en otros aquello de lo que él carece y que lo conduce a leer en las partes más recónditas del alma. Desentraña en Addie su pecado y por eso le pregunta a Jewel, causando en él inquietud y rencor, *"¿Quién es tu padre?"*. Además, se convierte en su némesis en el momento de conducir el cadáver a Jefferson. Cuando el ataúd se pierde en las aguas del río, observa y critica los incruentos esfuerzos de Jewel por salvarlo de la creciente. Más tarde, para librarse de su olor y de su podredumbre, le prende fuego al granero de Gillespie, donde lo han alojado. La cremación hubiese resultado el estado perfecto para purificar la descomposición de la carne y de la conciencia. Addie, al ser la muerte encarnada, confronta a Darl con su propia muerte, que no puede resistir, y que simbólicamente representa también el enclaustramiento de su alma alienada. La putrefacción es el signo del fracaso del hombre; de allí nace el sentido de lo macabro en la novela. La corrupción de Addie termina por subvertir su propia vida.

Luego, para Darl, la muerte torna a ser conocimiento. Aprende que la materia es corruptible y que la exigencia hecha por Addie de trasladar su materia deteriorada hasta Jefferson es un acto de venganza. Por eso, trata de acabar con el viacrucis impuesto sin medir las consecuencias de ejercer la piromanía en la propiedad ajena. Cuando los policías lo aprisionan y lo montan en el tren, símbolo de un viaje sin regreso, no hace sino reír y gritar entre carcajadas: *"Sí, sí, sí, sí..."*. La vida es un chiste macabro donde los afectos se disuelven en medio de los intereses

personales. Todo es transitorio; muerta Addie, todo también se diluye en el tiempo. Con risas se despide de la vida la broma más cruel que el destino le haya podido jugar. Increpa a Cash por haber guardado silencio sobre su entrega a las autoridades; al fin y al cabo, habían estado por diez años juntos, antes de que nacieran los otros.

Para Darl la muerte es también enajenación porque su carcajada postrera, su último acto racional en libertad, paradójicamente representa su entrega irreversible a ese estado donde realidad y fantasía se tornan liminales. De allí que su discurso, al final de la obra, se interpole cada vez más con el de Vardaman y se vuelva abstracto, imaginario, poético, porque su mente, cada vez más, divaga entre alucinaciones.

> *"¡Hay que ver cómo se desflecan nuestras vidas en la quietud, en el silencio; cómo se deshilachan esos gestos de hastío que, una y otra vez, vuelven a nosotros, con su tedio de siempre! Ecos de viejos acordes, que se dijeran arrancados por unos brazos sin manos a unos instrumentos sin cuerdas. Al ponerse el sol adoptamos aptitudes furiosas, gestos muertos de marionetas".*[12]

Para refrendar y explicar esta afirmación basta utilizar las palabras de Cash al respecto:

> *"Tampoco acabo de ver claro el que nadie se arrogue el derecho a determinar quién está y quién deja de estar loco. Viene a ser como si en cada hombre hubiera una personalidad más allá de la razón y de la locura, una personalidad que contemplase sus acciones sensatas e insensatas con el mismo horror y la misma sorpresa".*[13]

Cash, en medio de su mesura, es el único que cae en cuenta de que Darl, con sus actuaciones tortuosas, los estaba liberando del proceso de degradación al que los había sometido su propia madre.

El viaje a Jefferson resulta, al final, una parodia en el mejor humor negro faulkneriano. Addie es enterrada podrida, mientras que el hijo de su rechazo es enterrado en vida. Dewey Dell se apresta a alumbrar, con la misma repulsión de la progenitora, en el eterno movimiento cíclico de las obras del autor sureño, donde las culpas de los padres se transmiten a los hijos en forma inapelable. Pero quién logra una mejor tajada de

la muerte es Anse, que se apresta a darle otra mordida a la vida, con su nueva caja de dientes y con su nueva esposa, la nueva Mrs. Bundren, recién sacadita de la casa de lenocinio. La caja de dientes es el objeto que permite vivir el duelo de Anse y que prefigura su propia muerte, superada. En este caso, el objeto trabaja de continuo para representar la ausencia y su resurgimiento por fuera de ella. Sintetizando, el objeto permite vivir regresivamente, pero vivir. [14] La saga, que comienza parodiando el viaje de los muertos al más allá, termina siendo un canto a la vida, introducido por el único personaje que no cambia a lo largo de la historia, que siempre es idéntico a sí mismo, porque desde el principio estuvo codificado por las palabras. En suma, Addie Bundren se muere para ser reemplazada; sólo resta emprender el viaje de regreso a casa de la familia cuasi-diezmada. Los dos seres más racionales que la componían han desaparecido. Quedan los sobrevivientes listos para proseguir su nueva aventura vital, aquella que se perpetúa en medio de las cenizas del ciclo que genera su propia recuperación.

Conciencia y sociedad

Si en *Mientras Agonizo* el problema de la conciencia ha estado afectando el entorno familiar, en *La Hojarasca* sucede lo contrario. Se consideran también los efectos de la muerte en una familia pero más centrados en el comportamiento de un medio social que en los intersticios de dicha conciencia. En la obra de García Márquez los personajes dialogan consigo mismos, inmersos en el qué dirán y en sus propias supersticiones, en vez de buscar soluciones para la propia vida. La muerte los cuestiona de otra manera y se presenta el problema de las divagaciones frente al cadáver, en tanto que con Addie Bundren, el cuerpo es paseado y llevado en peregrinación hasta Jefferson, sitio del entierro, mientras los deudos y amigos se relacionan con su propio yo y sopesan las posibles ventajas que esa muerte pueda acarrear.

En *La Hojarasca* sólo hay cuatro narradores, tres de ellos bien identificados: padre, hija, nieto y una voz plural que abre la novela y que menciona la llegada de la compañía bananera a Macondo y la debacle subsiguiente que se da en el pueblo con el arribo de la hojarasca o gente basura que lo invade. Hay también un epígrafe que abre la novela y

que, como el prólogo, está en cursiva, y ha sido tomado de *Antígona*. Se refiere al debate moral de la agonista ante el cadáver de Polinices, su hermano, a quien ha enterrado en contra de la voluntad de Creonte y del pueblo, basándose en una ley natural, no escrita, más fuerte que la ley impuesta por los hombres que le impiden darle sepultura al cuerpo. Esta cita desde el inicio semantiza el resto del texto; aunque cada uno de los personajes gire entorno a los fantasmas y preocupaciones que le son propios, y aunque los miembros de la familia estén sometidos a ley del coronel, que les exige lo acompañen al velorio, para cumplir la promesa hecha al doctor de darle sepulcro a sus huesos y no dejarlos expuestos a la carroña, en el fondo son los mismos preceptos de Antígona los que impulsan al coronel para enterrar al doctor y que inducen a Isabel y al niño a cavilar frente al cadáver del mismo.

Ahora, ¿cómo afecta la muerte a estos personajes, que han sido obligados a confrontar su muestra evidente cual es la del cuerpo yaciente? La respuesta la obtenemos en la forma más simple posible: a través de los monólogos que desnudan cada conciencia.

Para el niño, de repente, la muerte ha sido avizorada. Así lo afirma: *"Por primera vez he visto un cadáver*».[15] Pero no sabe diferenciar la realidad de la muerte de la realidad cotidiana. Lo único que percibe es que el acontecimiento está por fuera de lo común puesto que lo han vestido con la ropa de domingo. Hay una celebración que resulta no ser; son pocos en la casa del muerto y el calor abrasa la estancia clausurada. Sus primeras percepciones de la muerte son sensoriales ya que el elemento cognitivo del fenómeno ha estado ausente de la experiencia personal. Por tal razón su aproximación a ella es olfativa; la aprehende olfateándola. Huele a baúl viejo, a cosa encerrada. De esta primera sensación, pasa a una segunda que ya es visual. Observa descarnadamente el cuerpo y lo describe como si sus ojos fueran una cámara que seleccionase el objeto para dar información sobre el color amoratado de la cara, la lengua salida y los ojos abiertos, referentes de una percepción cualificante: el doctor parece una persona rabiosa dispuesta a entablar una pelea. Su lenguaje denotativo es similar al de Vardaman ya que el evento sobrepasa su conocimiento; de allí el apoyo en las matrices sensoriales que le abren una ventana al mundo. Sin embargo, y al contrario de Vardaman, como la muerte es ajena al entorno familiar, no lo afecta de cerca y sus asociaciones son coherentes, conectivas, no dislocadas y alucinantes.

Para él la muerte está inscrita en el ritual que se inicia desde el momento que le hacen poner la ropa de domingo y que se continúa a lo largo de la tarde hasta que sacan el cadáver para enterrarlo. Observa con asombro a los guajiros echarle cal al ataúd; no entiende por qué, al cambiarlo de la cama, el doctor deja de ser un hombre acostado para convertirse en un muerto. Después observa como echan dentro del féretro - recipiente dotado de realismo mágico - el libro, el zapato que le hace falta, para que en acto póstumo ingrese a otro recinto o comience otro viaje hacia tierras ignotas. Realmente esa referencialidad primera al entorno, a los objetos, evoca la forma de relacionarse el niño con ellos en una sociedad patriarcal de tradición, donde la casa entera, con sus implementos, refleja la integración de las relaciones personales en el grupo semicerrado de la familia.[16] La dimensión real en la que viven está cautiva en la dimensión moral a la cual deben de significar. No es de extrañar que le sorprenda por qué todos estos objetos van a desaparecer con el difunto, y por primera vez aprecia ese carácter de finitud y también de reciclaje que van a tener.

El niño ingresa al recinto oscuro, desconocido, de la muerte y necesita que se vuelva a imponer el orden en ese mundo plagado de cosas diferentes; ese orden lo instaura la autoridad de su abuelo que, además, restablece la luz, como si el abrir la ventana fuese el regreso a otro mundo primordial bloqueado hasta entonces, un retroceso al origen de las cosas, donde Eros - Thanatos comienzan a asociarse en forma indisoluble. De allí que el discurso de apertura le toque a él, que sufre un ritual de iniciación y que en *La Hojarasca* refleja esa primera edad asociada para siempre al misterio de la esfinge. La edad mediana le corresponde a Isabel, su madre, y la tercera al abuelo. En ese orden de aparición, en *crescendo*, surgen los monólogos que componen el libro. Estructuralmente el texto mantiene la simbología del crecimiento, madurez y muerte que se acelera para culminar con la visión del niño, quien presupone también su fin, al confrontar el cadáver. Esta imagen nos hace avanzar en el tiempo, en el fenómeno de la duración instaurada por él en su divagar atemporal, y que a su vez se refuerza con símbolos como el pito del tren, reloj que lo simetriza cronológicamente y lo devuelve a la realidad: *«Son las dos y media"*. El sonido lo reubica y extrañamente le suscita seguridad. La antinomia conocido - desconocido queda dominada por la cronometría ya que presenta al tiempo como un objeto que se consume y tranquiliza respecto al propio corazón.[17]

Esa tranquilidad interna, que él no sabe expresar, la traspasa en proceso metonímico a la figura del abuelo, en el que tampoco sabe reconocer al hombre impaciente que se esfuerza por no serlo y que manifiesta la ansiedad removiendo objetos amontonados.

En medio de tanto desorden, por fin, el niño descubre las moscas en el calor sofocante de la estancia. Y se murmura:

"Estarás así. Estarás dentro de un ataúd lleno de moscas. Apenas vas a cumplir once años, pero algún día estarás así, abandonado a las moscas dentro de una caja cerrada».[18]

La muerte del otro lo confronta con su propia muerte y la corrupción de la carne es sólo una evidencia más de esa escatología que comienza a desarrollar y que lo estremece en sus partes internas, deseando salir, ir al baño, que por extremo eufemismo no se menciona. En cierta forma, la aparición de las moscas relanza la muerte hacia lo macabro, hacia la destrucción de la materia, hacia las mismas deyecciones humanas que causan tanta repugnancia. El terror a la descomposición no es otra cosa que el terror a la pérdida de la individualidad, a la carroña del semejante, cuya impureza puede resultar contagiosa[19] y que impele al hombre a salvaguardarse de ella. En el caso del niño puede resultar atemorizante y repugnante en su excreción. Por eso al abrirse la ventana y entrar la luz, se aleja, de nuevo, del terror inducido por las moscas. Las cosas vuelven y «*se consolidan en su extraña irrealidad*»; observa su casa a lo lejos, maculada ya por la presencia de lo desconocido y la asocia a la casa imaginaria de sus noches de pesadilla. Su mundo ya no vuelve a ser igual. Ha perdido la inocencia arcádica.

Afirma que nunca olvidará ese cuarto con su olor a desperdicios y a baúles amontonados. Es su olfato el que también lo guía a la presencia de la muerte y de lo insólito, como el aroma del jazminero, que según Ada, su nana, es una flor que «*sale*».

> *«Con los jazmines sucede lo mismo que con las personas, que salen a vagar de noche después de muertas...Yo me quedé recostado en su hombro, sin decir nada. Estaba pensando entre otras cosas, en el asiento de la cocina en cuyo fondo roto mi abuelo pone a secar los zapatos cuando llueve. Yo sabía desde entonces que en la cocina hay un muerto que todas las noches*

se sienta, sin quitarse el sombrero, a contemplar las cenizas del fogón apagado».[20]

Ese fantasma involucra las historias folklóricas del duende y hace parte del inconsciente colectivo que prima en las culturas primitivas y que aflora a menudo en Macondo. El niño reconstruye sin cesar su universo y, según tendencias profundas, trata de racionalizarlo ilusoriamente, acercándose a un elemento fantástico de defensa que no implica la disolución de la personalidad,[21] como le ocurrirá más tarde a su madre Isabel, puesto que ese doble es exterior a él y no se le parece. La muerte lo problematiza pero todavía no hace parte del Yo interior. Está en la parte externa, en el presentimiento, que sólo se concretiza ante el cadáver del doctor. Se necesita experimentar la presencia de la muerte para poder introyectarla. De presentida pasa a factual y lo ubica dentro del principio de realidad que le hace concebir su ciclo como finito. La conciencia del niño está en pleno estado de ebullición. Por eso afirma, con convicción:

"Eso fue el año pasado. Ahora es distinto, ahora he visto un cadáver y me basta con cerrar los ojos para seguir viéndolo adentro, en la oscuridad de los ojos»[22]

El mundo se reconstruye apenas el niño emerge de ese paso iniciático que la muerte del doctor le ofrece. En su inconsciente la verdad de la limitación del hombre va adquiriendo cariz de certidumbre.

A medida que el libro avanza, adquieren más importancia los monólogos de la hija y del padre y los del niño van aminorando y se reducen a su experiencia mediata donde Abraham e incipiente homosexualidad son los sememas que modulan ahora el sentido. Sin embargo el ciclo de la muerte se cierra con sus palabras, y se concluye la obra con la visión del narrador que la había comenzado. Se tumba la puerta y se inicia el cortejo fúnebre en un Macondo que hasta la memoria había perdido puesto que ya ni se acordaban de la ofensa del doctor. Lo enterrarán por fuera del cementerio como corresponde a todo suicida y de inmediato los alcaravanes comenzarán a cantar. Los alcaravanes son pájaros de mal agüero que sienten el olor a muerto, según palabras de Ada, esa Ada que se encarga de alimentar el imaginario del niño. Este, por efecto asociativo con las aves, zoomorfiza la vejez y decadencia

del abuelo, comparando su cabeza con la de los bípedos. El abuelo cierra el ciclo que se abre con la infancia, que a su vez culmina con la muerte, en ese ritmo de pérdida y reposición común a la naturaleza, donde niño y abuelo son sólo dos puntos del círculo Eros-Thanatos que la obra utiliza como paradigma.

La muerte problematiza a Isabel de otra manera. Sus ejes de pertenencia tienen un fundamento social, radicado en la preocupación por el descontento de Macondo con las actuaciones de su padre, el coronel, quien trata de cumplir la promesa hecha al doctor con respecto a sus funerales. Parte de estas inquietudes se imbrican en los recuerdos de un estadio primigenio; salido de las palabras de Meme, la indígena que emigró con la familia de la Guajira natal, y terminan siendo subsumidas por otra zozobra: la de la inmovilidad del tiempo que atrapa a Macondo. En otras palabras, el discurso de Isabel está dirigido a las topologías de tiempo, memoria y sociedad, que a su vez se incrustan en la axiología de la muerte.

Cuando comienza el monólogo su preocupación primera es de madre. Se siente culposa de haber traído al niño al sepelio, cosa que hizo para protegerse del que dirán. Se increpa por haber cometido tal error, puesto que el muchacho debe de estar impresionado ante la presencia del cadáver. Ella, una mujer de treinta años, también lo está. Isabel marca desde su pronunciamiento inicial los ejes que se mencionaron más arriba. Pero su primer impulso tiene que ver con la desaprobación social. Es la que tiene el principio de realidad mejor desarrollado. Involucra el diario y monótono acontecer del pueblo en su discurso. Habla de la señora Rebeca sentada frente al ventilador y de Agueda rendijeando a Solita mientras ella regresa de despedir a su novio; entre tanto, el padre Ángel, sentado, duerme en la sacristía. Su divagar nos introduce en el sopor de la siesta, cuando son las dos y media de un caliente día de septiembre, hora que se identifica por el pito del tren. Pero lo más importante es que representa la conciencia y el sentir de Macondo cuando piensa que al pueblo le están escamoteando su venganza. En vez de evidenciar el horror de la muerte y de la podredumbre del otro, piensa que esta situación sería fuente de regocijo para el pueblo. Al contrario de su padre, a Isabel no le preocupa la validez moral del compromiso adquirido sino la venganza de una sociedad hacia el hombre que había acogido.

¿Por qué el relato de Isabel se empecina tanto en dicha venganza? Ella misma lo devela al relacionar la figura del doctor con la desaparición de

Meme, su concubina, la guajira que la crió después de la muerte de la madre, ocurrida durante el alumbramiento. Nada de esto hubiera pasado si él no hubiese llegado hace veinticinco años, alimentándose de hierba y mirando a las mujeres con esos codiciosos ojos de perro. Pero Meme se fue hace once años y la muerte del doctor clausura la posibilidad de conocer su paradero. Para Isabel la ausencia de Meme representa la pérdida de esa madre que no conoció, por segunda vez. Progenitora que solo renacía de sus cenizas cuando la guajira la traía a colación en sus recuerdos. Meme rememoraba, abandonándose a esa «*sola edad sin tiempo*» que se ponía en movimiento por medio de la memoria y que también le permitía recobrar su evenemencialidad.

En otras palabras, para Isabel, Meme era la leyenda que se actualizaba en el discurso, que le permitía tornar a ese tiempo primordial del nacimiento de Macondo, donde si bien existían las dificultades y aún la muerte, todo funcionaba dentro de una armonía universal que hacía prefigurar el paraíso, perdido después de la intrusión de la compañía bananera en sus vidas. Esos recuerdos míticos y arcádicos ofrecen la imagen de una humanidad ideal llena de beatitud en la que la condición del hombre caído, actual, jamás podría realizarse. En consecuencia, el afán de Meme de comunicar sobre ese *«illo tempore»*, es el resultado de un comportamiento primitivo que se niega a perder el contacto con el «ser» y que rechaza el dejarse invadir por lo insignificante de la existencia profana, que es lo irreal por excelencia, lo no creado, la nada.[23] Es más, Meme al terminar con su historia, parece contenta de estar expiando la falta de haber sido feliz y haber dejado de serlo por su libre voluntad. Ya, aquí, pertenece más a la era moderna, al cristianismo, donde el hombre en falta se aleja para siempre del paraíso de los arquetipos y de la repetición (léase tiempo primordial).

El salir del tiempo mítico engendrado por los relatos de Meme representa para Isabel un caos que tiene que sobrepasar y que vuelve a actualizarse ante el ataúd del doctor. Comienza de nuevo a vivir en dos tiempos, en el cronológico y en el de la duerme-vela o sopor que es acronológico e intemporal. Lo precisa diciendo que:

> *«hay un minuto en que se agota la siesta, donde la creación tambalea al borde del caos» si el tiempo de adentro tuviera el mismo ritmo del de afuera, ahora estaríamos a pleno sol, con el ataúd en la mitad de la calle. Afuera sería más tarde: sería de noche.»*[24]

¿Qué quiere expresar Isabel con esa afirmación? Sencillamente su deseo: ojalá la oscuridad le reportase un escondite y un solaz de frescura ante la inminente exposición del féretro por las calles de Macondo, que la pone en evidencia ante el pueblo, en especial, ante sus mujeres y su maligno cuchicheo. El temor al qué dirán la incita a escapar de ese tiempo cronológico que es su realidad y su tortura. Imagina, otra vez, lo que hacen los pobladores de Macondo mientras llega el momento del calvario. Isabel teje sus obsesionantes representaciones entre los movimientos del niño, porque como lo afirma:

> *«Mientras se mueva algo, puede saberse que el tiempo ha transcurrido. Antes de que algo se mueva es el tiempo eterno y el reloj permanece fijo al borde del minuto inminente»...»Entonces la mano se detiene. Otra vez el reloj muerto a la orilla del minuto siguiente, otra vez la navaja detenida en el espacio de su propio acero.»*[25]

Isabel sabe, desde chica, que el fin del *«ser en el mundo»* es la muerte. Esta siempre espera al recodo del camino, y en cierta manera, fundamenta la existencia transitoria del hombre, quien sólo es un fenómeno temporal, incrustado en el concepto tradicional de tiempo - aquel medido por los relojes - ante el cual muestra una sorprendente dependencia porque se da cuenta de que sus posibilidades como ser están en el devenir cuyo futuro es la misma muerte. De allí el simbolismo de la cronometría. Claramente el eje referencial de Isabel en este minuto es el ocaso, que no puede evidenciar como propio porque dejaría de ser. Por eso se remite a la muerte del otro, ya que en cuanto poder ser, el *«ser ahí»* no puede rebasar la posibilidad de la muerte. Entonces, su angustia se convierte en la angustia de un poder ser hacia la muerte, de un advenir de todas maneras finito.[26]

Al entrar, de nuevo, el coronel en la habitación, los dos tiempos se reconcilian y el reloj se «*zambulle en la prodigiosa quietud del momento y sale después chorreante de tiempo líquido, de tiempo exacto y rectificado...*» El coronel, con su pasmoso autoritarismo, arranca a Isabel de esa especie de ensoñación que la ha hecho sentir pura esencia, enajenada de la historicidad inmediata de su «ser ahí», pura experiencia, para encontrarse con su yo genuino, que se escapa a los avatares del tiempo que tan cruelmente marcan las manecillas del reloj

o los movimientos entre fracciones de segundos de su propio hijo. Sin embargo, ese tiempo esencial es distinto al de Meme y al del coronel, que tienen más que ver con el primordial que se genera en *"illo tempore"*.

A propósito de este problema de Isabel, y de sus escapes de la realidad, y de su vivencia en dos tiempos, es bueno recordar que su relación con Martín, el esposo, está marcada por una especie de imprecisión que tiene que ver con la ensoñación que las palabras de su padre develan, con esa especie de ensimismamiento que le otorga un carácter mágico a sus recuerdos. El mismo Martín tiene poca consistencia; cuando él hablaba, encontraba poca relación entre sus palabras y la realidad. Como Addie, y aquí se nota la influencia de Faulkner, Isabel piensa que los hombres son ajenos a las mujeres y que su discurso resulta, primero, seductor y después, engañoso. Ambas se sienten traicionadas por las palabras. Amor, matrimonio, son lo mismo que nada. Si el lenguaje pierde su capacidad denominativa, lo real es lo imposible.

Para Isabel, Martín resulta una presencia evanescente, ilusoria. Su relación estaba condenada al fracaso desde el inicio, signada por la desaparición, puesto que su primer encuentro había sido el día del velorio de niño de Paloquemado. Este yacía en su cajita con los ojos abiertos, sostenidos por palillos y le habían puesto en la boca una rosa. El ambiente, tejido de muerte y de nostalgia, deja una impronta, un aire premonitorio de lo que su enlace será: una sinécdoque, un saco de cuatro botones. Para culminar diciendo: "*Pero ni siquiera en los tres años que duró nuestro matrimonio fue más concreto y palpable que lo fue en el velorio del niño de Paloquemado...*»

Tal parece que para Isabel la vida siempre estuvo marcada por la muerte, y eso le quita consistencia y espesor al entorno. El día de la boda, al mirarse ante el espejo con su traje de novia, se sentía desdoblada en el recuerdo de la madre, a quien veía con sus huesos cubiertos de un verdín sepulcral, tendiendo los brazos para tocar la muerte que prendía los alfileres de su corona. Esta impresión se acentúa cuando su padre exclama que estaba idéntica a ella. Y, como a ella, al notar que Martín se ausenta y no regresa, afirma también que el traje le servirá de mortaja. Aquí se ponen en juego dos factores, el primero, una predisposición alucinatoria que provoca formas espectrales y otra que tiene que ver con la tendencia disociante de una despersonalización. Estos dobles generalmente aparecen en aquellos momentos de crisis cuando el inconsciente aflora y surgen como seres virtuales posibles.

En el fondo Isabel está previendo tanto su muerte física como la psíquica. Proyecta una visión de lo que será, sobreimpuesta a lo que es; un testigo que la observa desde la luna del espejo, y que la hace coincidir en el presente con lo que puede ser en el futuro; observa a otro muerto que en el fondo es ella. En este manejo del devenir, lo que Isabel alcanza a entrever son manifestaciones de su alma, de su yo profundo, sometido a los avatares del tiempo. Pero, también, por fuera del tiempo. Tal es la potencia del doble que puede prefigurar la totalidad temporal transcurrida entre un primer instante y un último, en fracciones de segundo.[27]

Para Isabel el recuerdo de su madre llega en las palabras de Meme, la otra madre extraviada. O sea que esa madre doblemente perdida, que la mira desde su casa-tumba-espejo y que la llama, se convierte en un espacio al que desea regresar. Al unísono, estas imágenes resultan premonitorias con relación a lo que será su vínculo transitorio con Martín y evidencian, así mismo, un querer reencontrar la seguridad en la muerte. Dado que estos sentimientos producen temor y esperanza, se pueden reducir a la eterna aspiración dialéctica de la humanidad: la vuelta a la madre-origen y la lucha que traduce la idea del eterno retorno y del eterno comienzo. Se espera, inconscientemente, no dejar escapar nada de la totalidad de la vida, agenciarse el pasado yendo hacia delante, no perder nada, ni siquiera el sueño, ni siquiera la muerte.[28] Por eso el muerto que renace siempre es él mismo, salvaguardando su individualidad. La muerte-renacimiento, cuando se la apropia el hombre, se convierte en inmortalidad, pero en el caso de Isabel, resulta más una búsqueda de lo temporal y ¿por qué no?, de la fecundidad, ya que la muerte es la fecundadora por excelencia - como se nota en el mito de Dionisos y la vendimia - puesto que en el eterno reenvío del final al nacimiento, está inscrita la vida, se da el devenir.

Tampoco la muerte es solamente la muerte del otro, o de las palabras, o de diciembre que había dejado de ser un *«mes azul»* después de su matrimonio; puede ser resurgir o puede ser tumba como su casa, sacudida por el soplo invisible de la destrucción, adonde ellos están atados por un cuarto lleno de baúles con la ropa de los abuelos, de cuando vinieron a Macondo, huyendo de la guerra, y donde seguirán, aún después del entierro hasta que sobrevenga el viento final. Casa natal, en la que se rinde culto a los antepasados, como en la de Sartoris, y en la que se mezclan indistintamente la llamada de la madre, de la tierra y de la tumba, es decir de la muerte-nacimiento. Ese recinto crea un ambiente

de ensoñación, de memoria, diferente al recuerdo puro que indica la actividad automática de una memoria no selectiva, sin escogencia; por el contrario, muestra la pasividad receptiva de una mente invadida por las más lejanas evocaciones del pasado, que no es sino la manifestación de ese yo profundo, ajeno al yo cotidiano superficial, que remite al mundo de la infancia primera, lugar privilegiado de la pureza y la seguridad. La vuelta a la madre (recuérdese que Isabel recuerda a través de las palabras de Meme) la ubica en las épocas de la fundación de Macondo, en el mundo incontaminado de entonces, donde vivir era una panacea; tal como acontece con la historia de Sam Fathers sobre el Yoknapatawpha primigenio.

Ahora todo es diferente. Desde la enfermedad de su padre, Isabel así lo percibe. En la misma casa se sentía «*el aleteo de la muerte, ese recóndito aleteo que en las alcobas de los moribundos huele a tufo de hombre*»[29]; dejaba de ofrecer la seguridad tibia y húmeda, comparable al refugio uterino, comparable al acogedor Macondo de los primeros tiempos. Por eso, en la estancia del doctor, las cosas vuelven a adquirir esa inconsistencia, esa inseguridad que tanto la preocupa, y que atañe también a su hijo, tan semejante a Martín, que parece que va a disolverse en el aire. Todo se acaba; habitan en un pueblo arruinado, como si este hubiese dejado de haber prestado servicio a la creación.

Paradójicamente, la visión de Isabel, apocalíptica, evoca una destrucción que, desde entonces, contiene en su seno las semillas de vida y de regeneración que, aún ahora, permiten que ellos puedan seguir sobreviviendo.

Cuando el coronel comienza su monólogo, lo inicia desde un punto clave que semantiza el texto: el debate moral que se da entre el alcalde, autoridad civil del pueblo y la conciencia de lo ético, encarnada en el coronel. Delante del cadáver, hay un forcejeo de dos poderes; la ley, marco referencial de los nuevos tiempos, y el rezago de autoridad y prestancia feudal de los anteriores, que todavía tiene inherencia en Macondo, ese Macondo que sólo espera sentir el «*olor de la descomposición orgánica*» para verificar que esa sensación de liviandad con que amaneciera se debe a la muerte del doctor. Hasta el padre Ángel se niega a darle sepultura en el cementerio. Como Edipo, cometió doble crimen, y a diferencia de él, lo hizo a conciencia. Fue huésped renegado de la ciudad que le abrió las puertas y, además, suicida. Debido a ello, el coronel, debilitado de cuerpo por la cojera, teme las represalias, y

trae a Isabel y al niño como escudos para repelerlas, aunque se excuse diciendo que lo hizo por caridad.

Para el coronel el doctor representa un corte en la vida rutinaria desde que se presentó en su casa en 1903 para sentarse a comer de «*esa hierba común, de esa que comen los burros*». Ahora, sencillamente, ha vuelto a continuar el viaje, interrumpido en Macondo, y para el que es apenas natural que se lleve las cosas que lo acompañaron en el penúltimo, como su caja de dientes, un daguerrotipo de un militar condecorado y un viejo formulario empastado. Al contrario de Anse, la caja no representa el deseo de darle una nueva dentellada a la vida; por el contrario, es un objeto externo e inerme, que denota abulia y negatividad.

Según Vargas Llosa[30] la muerte en *la Hojarasca* es una presencia constante. No sólo se manifiesta por el cadáver, alrededor del cual monologan los personajes, sino también por la inmovilidad de Macondo, donde lo fundamental no depende del exterior sino del interior. Estas conciencias que fluyen, incomunicadas, muestran que el hombre está prisionero de su propia esencia. El hombre está secuestrado en sí mismo, lo que explica el encierro del doctor, lo que en últimas apunta a «*la coexistencia glacial de esencias solitarias*».

En este mundo, donde no existen las relaciones humanas, las posibilidades de cambio son muy pocas. Todo permanece igual: el rencor, la autoridad del coronel, el doctor con sus ojos de perro y Martín, un saco de cuatro botones. Todo minuto parece contenido en el otro, no hay un transcurrir, sino un movimiento circular, similar al estatismo, cuyo ejemplo más acendrado se da en el monólogo de Isabel. El pasado no precede al presente sino que coexiste con él.[31] Se vive en dos tiempos. A manera de ilustración recordemos que este hallazgo se había dado en la literatura de Faulkner cuyos personajes, obsesionados con el pasado, lo actualizaban al presente y, de hecho, vivían inmersos en él. Dicha forma de aprehender la existencia nos remite a la intemporalidad, al no-tiempo de la eseidad, donde las cosas adquieren su verdadero sentido. *La Hojarasca* comienza y termina en la inmovilidad, ya que cuando se inicia la procesión del cadáver, el libro concluye para marcar ese quietismo del hombre y de la historia, encerrados en su propio esencialismo, de corte faulkneriano.

Pero lo insólito no aparecería como tal sino existiera el acto prosaico que lo confronta. Las negativas del alcalde para dar el certificado de defunción, y para insinuar solapadamente que el hombre no se ahorcó

porque a su llegada el coronel ya lo había descolgado, quedan reducidas a una monetarización de la muerte cuando el coronel, aburrido de sus trabas, le pregunta: *«¿Cuánto?»*. La escena resulta de un hilarante humor negro -también en la mejor vena faulkneriana- en la que se suelta el tráfico de cuerpos podridos y llenos de moscas, que se venden al mejor postor. Realidad e irrealidad se mezclan paradójicamente en Macondo donde los eventos más extraños, como la llegada y estadía del doctor, el desconocimiento de su nombre después de pasar cinco años en la casa del coronel, se toman con la mayor sencillez y normalidad, porque el ser distinto significa ser en una sociedad marcadamente individualista

El coronel, en su monólogo, hace de biógrafo del doctor. Relata la traición a su hospitalidad, su alejamiento, su forma de relacionarse con el pueblo, y en cierta forma, con Dios. Le sorprende su tristeza y su soledad y lo interroga sobre si él nunca siente el paso de un hombre más grande que todos caminando por las plantaciones. El doctor se sorprende de que el coronel reflexione de esta manera y contesta que no se cuestiona ni su presencia ni su ausencia, lo que para su interlocutor presupone «*un desconcertado de Dios*». Para el padre de Isabel esa presencia aparecía por todas las esquinas como fuerza misteriosa que organizaba su existencia. Creía en la predestinación que regía los actos de los hombres sin que ellos pudieran rebelarse. Es evidente que esta sumisión ante los actos del destino marca una actitud fatalista ante la vida. Nada se puede modificar. Cada hombre, cada colectividad, tiene su camino trazado; cada uno es una entelequia regida por una fuerza superior. Por consiguiente nada cambia y Macondo vuelve a ser el mismo pueblo calcinado por el sol después de la partida de la hojarasca, porque no hay una voluntad política nacida de la decisión libre de sus pobladores. Y así permanecerá hasta que llegue el viento que lo borrará de la faz de la tierra. Por eso el coronel, cuando echa al doctor de la casa, siente que su conciencia ha quedado maculada y que le tomará una vida poder expiar la falta. Ese era su *karma*. Los acontecimientos se organizaban de tal manera que él resultaba impotente para modificarlos.

En el fondo el coronel estaba convencido de que había sido injusto con el doctor al sacarlo del cuartito, ya que lo había inculpado por la preñez de Meme, influido por Adelaida. Presentía que se iba a encerrar y que la muerte estaba marcada en sus amarillos ojos de perro y que iba a terminar su batalla con Dios mucho antes que esta le sobreviniera. El coronel tenía conciencia de la lucha intestina que conducía el doctor con

la vida, que hasta la comida desechaba. El desalojarlo de la casa era arrancarle ese cordón umbilical sustentatorio que se había establecido entre los dos. El doctor, por vocación, era un ser hacia la muerte, y paradójicamente, por profesión, salvaba vidas.

La pulsión de muerte aflora en él, según la aseveración del coronel, desde muy temprano, pero añade muy poco a la comprensión de su suicidio. Tal vez radica en el fracaso de las comunicaciones con el entorno, que lo hacen sentir un extranjero en el mundo. Esperaba del coronel, de la misma Meme que lo abandona, una confirmación de las razones para vivir. Sin embargo, aquel a quien dirige la petición no-formulada, no puede o no quiere comprenderla, como en el caso del anfitrión, que la intuye mas la rechaza en aras de lo que él llama el honor de la casa.

El suicidio del doctor casi que puede ser tildado de maníaco puesto que ha sido largamente incubado y tiende a la destrucción ineluctable del sujeto.[32] Al parecer, las razones de vivir o de morir venían desde el exterior: los otros, el azar, Dios (si lo había).Habiendo cesado la esperanza de una vida futura, y la pasada no habiendo aportado mucho, busca su propio fin, ya que las personas duras e inflexibles tienen más dificultad para adaptarse a nuevos ambientes. El doctor estaba enfrentado a su cuerpo y a su entorno. Representa la imposibilidad del cambio, el rechazo a toda comunicación. Se concentra en el deterioro físico, intelectual (ya no leía más; los periódicos sin abrir que encuentra el coronel en el recinto son muestra de ello), relacional. La semi-muerte es su estado; la muerte su destino a breve plazo. Sus posibilidades socio- económicas son reducidas; la soledad es su compañía. La casa se le convierte en una prisión. Y por eso se ahorca. Esta forma de morir es la elegida, generalmente, por los presos, porque se convierte en el orgasmo supremo, abolición del sufrimiento, de la vida y del yo.[33]

El coronel adquiere la certidumbre de sus premoniciones, cuando una vez, ya desaparecida la hojarasca de Macondo, y en vísperas de elecciones, a fines de 1918, alguien imputó al doctor la muerte de Meme y de su sepultura en el huerto. La policía intervino, tumbaron las puertas y lo hubieran linchado sino hubiese intervenido *el Cachorro* para detenerlos. El coronel y el cura entraron por la puerta trasera y hallaron:

> *"los escombros de un hombre abandonados en la hamaca. Nada en este mundo debe ser más tremendo que los escombros de un*

hombre. Y lo eran mucho más los de este ciudadano de ninguna parte que se incorporó en la hamaca cuando nos vio entrar, y parecía él mismo recubierto por la costra de polvo que cubría todas las cosas del cuarto... Yo tenía la impresión de que si lo hubiéramos rozado con la uña el cuerpo, se habría resquebrajado, convertido en un montón de aserrín humano...Ahora no parece un hombre. Ahora parece un cadáver al que todavía no se le han muerto los ojos».[34]

El tiempo había pasado por encima del doctor, había dejado su huella y de él ya no quedaban vivos sino sus duros ojos amarillos, reflejo de ese intelecto que se negaba a morir cuando todo estaba en ruinas. Justamente, esa presencia continua de la muerte precipita su deceso en un afán de escapar al último deterioro y en un último intento de ganarle a la vida, así fuera con su propia inmolación.

Para el coronel y Adelaida, el doctor ya sólo era un viejo recuerdo que se asociaba a la bailarina de la caja de música y a un bastoncillo con una mano de plata, guardados en el cajón del escritorio, casi siempre cerrado. Tan cerrado como la mente de la mujer, que se negó a asistir al entierro porque sus rencores todavía seguían vigentes. Consideraba que la deuda del coronel estaba saldada desde el momento en que el otro había recibido ocho años de cama, comida y ropa limpia. Que ella se quedaría en su silla hasta que el comején se la hubiera comido. En Adelaida cristalizaba el rechazo que Macondo siempre tuvo por el doctor.

El coronel había adquirido esa deuda de honor, desde que el doctor, tres años antes de su deceso, apareció en su casa para curarlo, después que los otros profesionales lo habían desahuciado. Ahora ya no le importaba lo que pudiera pasar porque, de todas maneras, con su concepción fatalista, sabía que lo que ocurriera era porque así debía de suceder. Los actos siempre están ordenados por una voluntad superior. Y este muerto era sólo una muestra de toda esa fatalidad que signó a Macondo desde que la hojarasca la abandonó. En el fondo, la muerte del doctor cierra una época en la vida del pueblo, y en especial, en la familia del coronel.

Si bien el doctor se enfrenta solo a su trance, su deceso constituye una realidad socio-cultural que despierta, a nivel de conciencias individuales y grupales, diferentes representaciones que, a su vez,

provocan extraños comportamientos. La muerte del doctor tiene que considerarse una muerte social[35], puesto que una persona deja de pertenecer a un grupo dado, ya sea por límite de edad y pérdida de funciones, ya sea por casos de proscripción o por un proceso de abolición del recuerdo, (como acontece con la presencia del personaje en Macondo, quien había comenzado a morir desde antes, y de quien no quedaba un familiar vivo que mantuviera los rituales para salvaguardar su memoria).

Contradictoriamente, también hay muerte social reconocida en este caso, y a pesar del olvido de su persona, porque la autoridad así lo certifica: fue violenta y por fuera de los cánones de la iglesia. Cabría añadir, que dicha muerte está inscrita en un paradigma mayor cual sería el fin de Macondo, que por razones exógenas: llegada de las bananeras y después de la hojarasca, resta incapaz de mutación o de apertura hacia otras sociedades; experimenta, soporíficamente, su manía hasta que venga el viento que lo borrará de la faz de la tierra.

Sólo el coronel tiene arrestos para cumplir esa promesa que le hizo al difunto y que, tal vez, signifique su último esfuerzo para imponer un orden moral en un pueblo que hasta de eso se había olvidado. El final del doctor y el letargo de Macondo son casi la misma cosa. Sólo el coronel, vestigio de los viejos días, como en las sagas faulknerianas, trata de recuperar esas normas no-escritas de los ancestros para rescatar el cadáver del escarnio y al pueblo de la ignominia. El régimen por el cual se establece esta norma es feudal; el vulgo todavía respeta el decir del gran señor y sus rezagos de autoridad. Esto nos devuelve al punto de partida del libro, al epígrafe, donde Antígona, aristócrata, se rebela ante el nuevo orden instaurado por Creonte, que denosta de las antiguas leyes sobre lo que es correcto e impide que el cuerpo de Polinice sea enterrado, para hacerlo presa de las aves. El intertexto semantiza toda la obra y, de paso, connota la disolución de los valores morales que prefiguran el decaimiento de un pueblo.

Para concluir, ¿qué hace que el tratamiento de la muerte en *Mientras Agonizo* infiera en un texto, que de por sí, ya ha sido afectado por otra obra clásica en su transtextualidad? No mencionemos los recursos estilísticos conocidos como los monólogos interiores, los puntos de vista sostenidos, las elipsis o datos escondidos con que se organiza la historia para crear suspenso, el hipérbaton narrativo. Pensemos, sólo, con relación a ese eje axiológico que es la muerte, que en ambas obras remite siempre a ese eterno retorno, a ese punto de partida inicial del proceso, del cual el

viaje es la máscara de aquello que abruma al hombre, el enfrentamiento con la propia muerte que sólo puede ser percibida bajo el principio de la individuación, cosa que se colige en la novela por medio de los monólogos. La vida es la excusa para prepararse a la muerte. Y ambas, con sus correlaciones históricas, están inscritas en el devenir.

Las acciones enmarcadas en el tiempo cronológico sólo sustentan ese fluir permanente en que todo es nada y en que nada cambia. Que los hombres son un accidente y que los pueblos, las familias y los individuos, al final, vuelven a integrase con esa naturaleza de la cual salieron. Eso fue lo que entendió Addie y lo que entendió el doctor, que fraguaron la venganza con su propia muerte ante una sociedad indiferente. Sus vidas fueron el resultado de un yo frustrado, o realista, que sabía que su posibilidad o su fracaso dependían de hacer estallar el círculo con la muerte. Muertos Addie y el doctor, ¿qué queda? Ni tan siquiera su recuerdo en los vivos, que aún antes de enterrarlos, ya estaban encauzados en el olvido propiciado por las satisfacciones personales. Si bien el tono de *Mientras Agonizo* es de humor negro y el de *La Hojarasca* nostálgico y moralista, ambos coinciden en ese fatalismo, en la creencia de un destino y en la falta de posibilidades, que condenan a los hombres a vivir la muerte aún en vida. «*Las estirpes condenadas a cien años de soledad no tienen una segunda oportunidad en la tierra".*

---

1 THOMAS, Louis-Vincent. *Antropología de la Muerte.* México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Pág.183-185

2 BATAILLE, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 1980. Pág. 78-89

3 ZIEGLER, Jean. *Les Vivants et la Mort.* Mayenne: Editions du Seuil, 1978. Pág. 21-22

4 VOLPE, Edmond L. *William Faulkner.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975. Pág. 126-138

5 Ibid, pág. 128

6 VICKERY, Olga W.: The Dimensions of Consciousness: As I Lay Dying en *William Faulkner: Three Decades of Criticism.* Editado por Frederick J. Hoffman y Olga W. Vickery. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963. Pág. 233-247

7 FAULKNER, William. *Mientras Agonizo* en Obras Escogidas. Tomo I. Traducción de Agustín Caballero y Arturo de Hoyo. Madrid: Aguilar Ediciones, 1958. Pag. 66

8 VICKERY, op. cit., pág. 234

9 FAULKNER, op. cit., pág. 42

10 FAULKNER, op. cit., pág. 160

11 ARIÈS, Philippe: *L'homme devant la mort. (La mort ensauvagée, II).* Mayenne: Editions du Seuil, 1985 .Pág. 183

12 FAULKNER, op. cit., pág. 189

13 Ibid., pág. 214

14 BAUDRILLARD, Jean: *El Sistema de los Objetos*. México: Siglo XXI Editores, 1978. Pág. 112-116

15 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *La Hojarasca*. Bogotá: Ediciones Orbis, 1955. Pág. 15

16 BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores, S.A. Pág.13

17 BAUDRILLARD, Ibíd., pág. 23-24

18 La cita está en cursiva en el original. Pág. 27

19 MORIN, Edgar. *El hombre y la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós, S.A., 1974. Pág.31

20 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: Op. Cit., pág. 78

21 GUIOMAR, Michel: *Principes d'une esthètique de la mort.* Paris: José Corti, 1967. Pág. 387-399

22 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: Op. Cit., pág. 78

23 ELIADE, Mircea: *El Mito del Eterno Retorno.* Madrid: Alianza Editorial, 1993. Pág. 53-58

24 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: Op. Cit., pág. 71

25 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: Op. Cit., pág. 74

26 HEIDEGGER, Martin: *El Ser y el Tiempo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1977. Pág. 253-263

27 GUIOMAR, Michel: Op. Cit., pág. 407-464

28 MORIN, Edgar: Op. Cit., pág. 115-139

29 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: Op. Cit., pág. 143

30 VARGAS LLOSA, Mario: *García Márquez. Historia de un deicidio.* Barcelona: Barral Editores, 1971. Pág. 274

31 VARGAS LLOSA. Ibíd. Pág. 274

32 THOMAS, Louis V.: Op. Cit., pág. 365

33 Ibíd. Pág. 368

34 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: Op. Cit., pág.132. Las dos últimas oraciones del párrafo están en cursiva en el original puesto que corresponden a palabras dichas por el coronel.

35 THOMAS, LOUIS V.: OP. CIT., PÁG. 53

LA CASA QUE QUERÍA SER GRANDE

La Casa Grande es una novela de registro histórico: se basa en la huelga bananera de 1928, en la costa atlántica colombiana. Su autor, Álvaro Cepeda Samudio, fue testigo de primera mano al efectuarse la masacre de los peones en frente de su casa que dominaba la estación de ferrocarril. Por entonces él no contaba más de cuatro años pero la conmoción le quedó grabada en la retina y la memoria, y la historia parece la repetición de esta misma historia que estamos viviendo ahora, con su politización y su violencia.

El libro se divide en nueve capítulos, denominados así: Los Soldados, La Hermana, El Padre, El Pueblo, Jueves, Viernes, Sábado, El Hermano, Los Hijos. El orden secuencial es arbitrario. Cuando parece que vamos a continuar con la visión de los participantes en la guerra, el punto de vista gira hacia la constitución de relaciones intrafamiliares que se expanden al entorno, para después centrarse en referentes temporales como los días de la semana y terminar por encerrarse, otra vez, en los círculos del afecto y la familia. En ninguno de los capítulos se controvierte el hecho histórico. *"La novela, por ser el dominio de la heteroglosia, o la diversidad de lenguajes, la heterofonía, o la diversidad de voces (individuales), y la heterología, o la diversidad de discursos, se presenta por su naturaleza como un género subversivo frente a la historia. La novela subvierte sobre todo el cómo se sucedieron los eventos mediante un discurso que instaura de inmediato la polifonía textual."*[1]

La primera parte, o sea la de Los Soldados, está construida sobre un diálogo entre dos combatientes del ejército que se quejan de las malas

condiciones del clima y que mantienen una especie de contrapunto con relación a la causa que los mantiene allí. Mientras el uno acata las decisiones del teniente y del ejército, el otro parece plantearse interrogantes, aunque no muy explícitos, en cuanto a la justicia de esa misma causa. Para él se trata sólo de una huelga, en tanto que para el otro no tienen derecho a hacerla ni a solicitar aumento en los jornales. Sin embargo hay que precisar que todo el diálogo resume impersonalidad, en cuanto no aparece la voz del narrador por ninguna parte, los puntos de vista son totalmente independientes, al estilo del más puro Hemingway en *Los Asesinos*. Tal parece que el síndrome precipita la forma. El diálogo culmina con el defensor de los jornaleros totalmente empapado porque prefirió envolver el fusil con la manta de dotación para que este no se mojara. Se critica la acción pero se protege el instrumento que causará el daño. Cepeda, de esta manera, señala las contradicciones de la guerra.

En ese mismo capítulo pasamos a una segunda parte dominada por un narrador heterodiegético que se focaliza en el hacer de los soldados y que aparecerá recurrentemente, en forma casi intercalada, entre los diálogos de los dos soldados. La función de este narrador es contar de forma objetiva la situación en que se hallan los miembros del ejército y describir, con precisión, su accionar. V.Gr.*:*

> *"En el puerto los hicieron esperar varias horas. Eran muchos y hubo que amarrar los botes antes de embarcarlos. El embarque fue lento. Hubo que hacerlo por la popa y los clavos de las botas resbalaban continuamente sobre las planchas lisas. Mientras esperaban les habían ordenado ponerse los fusiles en bandolera, pero los travesaños bajos tropezaban con los cañones y como con las cantimploras y los morrales puestos no podían atravesar los pasadizos a los lados de la caldera, tuvieron que quitárselos y recorrer el buque hasta los botes con el equipo en la mano."*[2]

En la tercera parte del capítulo ya mencionado los dos soldados prosiguen con su diálogo, entumidos por la lluvia y lanzando cábalas sobre el posible armamento de los huelguistas. Se pasa después a la cuarta parte donde ese narrador anónimo da cuenta del desembarco de los soldados en medio de los reflectores de los barcos y del chapoteo hediondo en el barro. Es decir, que el lector queda sometido a los vaivenes y la alteridad del punto de vista que hace coincidir unas veces

el tiempo de la historia con el tiempo del relato y otras el tiempo del relato se vuelve mayor que el tiempo de la historia al insistir el narrador anónimo en sus cuadros y descripciones. No se ha pasado del estado inicial que defina la estructura quinaria[3] y solamente se está creando la atmósfera de tensión necesaria para pasar al acto crucial.

En medio de charlas y ambientaciones va avanzando el capítulo. Así nos enteramos de que el personal ferroviario también está en huelga, apoyando a los jornaleros. Los soldados conversan para matar el tiempo y de sus breves acotaciones se sacan hasta aforismos de índole política y social*: "La patria no es el gobierno: la patria es la bandera. Robarle al gobierno no es robar, eso lo sabe cualquiera."*[4] Pero el tren termina por llegar a la estación y se oye el pitazo, *"corto, agudo, frío: como un cuchillo: como una señal"* Suena la corneta, se desocupa el cuartel y los hombres avanzan hasta la estación:

> *"Todavía no eran la muerte: pero llevaban ya la muerte en la yema de los dedos: marchaban con la muerte pegada a las piernas: la muerte les golpeaba una nalga a cada trance: les pesaba la muerte sobre la clavícula izquierda; una muerte de metal y de madera que habían limpiado con dedicación"*[5]

El pueblo es desalojado. De sus calles, de sus casas salen seres silenciosos, con machetes, que se suben en los vagones, sobre la locomotora, con determinación y en paz. Sin embargo la masacre se ejecuta y en el libro no aparece un sólo muerto, y el único soldado que recuerda haber ensartado a un campesino con su bayoneta, no tiene el uniforme empapado de sangre *"sino de mierda"*. Se produce el cuestionamiento moral; a pesar de obedecer órdenes, no se tenía que matar a un desconocido. La culpa pasa a ser de todos y en el pueblo siempre se acordarán de ellos, en tanto que ellos, olvidarán. Se ha pasado al acto y todos los actores salen transformados por el baño de sangre. Así concluye el primer capítulo.

Cuando uno piensa que va a continuar la temática de la guerra, se encuentra con que el estado resultante del proceso iniciado anteriormente queda suspendido porque se pasa a una modalización narrativa diferente, donde la interioridad que ofrece ese diálogo con receptor tácito aparente – la hermana mayor – nos acerca más a una reflexión monologizante dirigida a una segunda persona que a una exteriorización

verbal, muy al estilo de *La Chute* de Camus. Este segundo capítulo está titulado La Hermana. Título vago e impreciso porque en la novela son varias las hermanas que aparecen, todas sin nombre pero con roles diferentes: la narradora, la mayor, émula de la autoridad del padre; la incestuosa, etc. Son estos roles los que definen su accionar en la trama y permiten la identificación en medio de la ambigüedad denominativa.

Como en Faulkner, hay un tejido inenarrable que agobia a la gente, a la familia y del cual no se pueden escapar. Tal parece que la culpa de los progenitores pasa a encarnarse en los hijos y estos poco o nada pueden hacer para librarse de tal destino. Aunque en Cepeda Samudio se repiten las mismas faltas de una generación a otra – hijas incestuosas o embarazadas por fuera del matrimonio, odio, violencia – los últimos descendientes tienen la posibilidad de mudarle un poco el derrotero a su suerte porque racionalizan el problema que los aqueja, ese odio hacia el cambio y lo desconocido, y con la *anagnórisis* viene la fuerza de reacción que los impele a la postura final: liberarse de la amargura aún en la derrota. La Hermana, después de dieciocho años de trabajo y de espera ve que su obra se le viene abajo, que ha sido vencida por segunda vez a través del habla, del disentimiento a su autoridad.

Todo comenzó hace esos mismos dieciocho años o tal vez antes, cuando la madre de esos niños osó rebelarse ante la violencia del padre quien le acababa de romper la mejilla con una espuela. Ella se lanzó en palabras: *"las dijo una por una, calmadamente, creciendo la frase tremenda a medida que le iba agregando palabras".*[6] La narradora prosigue que alguien le avisó al Hermano, *"creo que fuiste tú".* Ese deíctico marca, otra vez, a quién está dirigido el discurso o diálogo sin respuesta. Tiene la función doble de recordarnos la presencia de un interlocutor en medio de la narratividad y que también hay un testigo intra-familiar que conoce la historia desde adentro al cual no se lo puede desmentir y cuyo tono va pintado de verosimilitud. Resuenan en la casa las palabras del Hermano: *"Maldito padre, maldito padre."* Y se oye por primera vez el llanto de la Hermana. Comienza a perfilarse el problema del incesto que se trata de una manera eufémica en medio de silencios y alusiones.

Sin embargo, cuando esperamos una reacción por parte del varón, encontramos que la narración cambia de tema y volvemos al problema de los soldados en la estación; tal parece que el hermano está implicado en la huelga porque pretende llegar antes que ellos a dicho punto. Pero

la analepsis y la elipsis vuelven a apoderarse del relato y la focalización se desvía hacia las dos hermanas, que se oponen antagónicamente. La mayor pretende que los maten, la incestuosa sostiene que no podrán matarlos a todos, de forma segura. Surge la rivalidad de poder entre la que representa el falo substitutivo del padre y la que lo subvierte por medio de su propia herida.

Algo nuevo irrumpe en la eterna calma del pueblo: los pitazos de los trenes ya no suenan más. Los que dividían el tiempo en su regularidad han sido acallados. Por lo tanto, los habitantes pierden los puntos de referencia entre la mañana y la tarde y tendrán que acostumbrarse al nuevo horario. Inclusive, al abandono.

En *La Casa Grande*, el surgimiento de la violencia también trae cambios. El Hermano se va obsesionado por el recuerdo de la sangre vertida y también de la sangre prohibida por el tabú. Sólo que se va sin que él mismo lo sepa, para no volver. Agobiado por la derrota, y por la pronta ausencia de la Hermana, ya no tendría a qué regresar.

¿Quién queda del antiguo orden? Un padre cansado que va delegando funciones en la hija mayor, y una madre que se convierte en una más del otro grupo, del de las hermanas:

> *"una especie de entidad neutra cuya existencia era tolerada, hasta propiciada, pero cuya voz y cuyas acciones no tenían importancia alguna dentro de esa extraña jerarquía que, primero el Padre y luego tú, habían impuesto en la familia."*[7]

Esa hermana, a quien se dirige la voz central de la novela, marcó desde los inicios de la historia familiar su diferencia. Se aislaba, aprendió a leer de primera, era lectora voraz para sus escasos años y cuando creyó que el profesor le había enseñado lo necesario, dejo de asistir a clases. La Madre lo aceptó, como aceptaba todo lo que proviniera de ella, incapaz de entenderla a pesar de haber compartido su cuerpo, pensando que en el momento mismo del amamantamiento había comenzado la desunión. Desde chica abandonó los juguetes tradicionales y se entretenía, con visos de inútil crueldad, en atrapar pollos y ratones para mutilarlos y cercenarlos. Solamente cuando le llegó la menstruación las otras pudieron aceptar la semejanza en la diferencia. Al fin, era como ellas.

Ahora, que los sobrinos se han rebelado, está sentada en la silla del Padre, está quieta pero no vencida. Como Judith Sutpen, trajo y crió los sobrinos en el solar familiar para demostrarles que la sangre del progenitor perduraría; que a pesar de ellos, pertenecían al mismo linaje. Que la rebelión, el odio, no podían acallar en las venas el borboteo de la sangre compartida. Que la reconstrucción de las tradiciones había que trabajarla implacable y tercamente. Que los proyectos – en el mejor espíritu faulkneriano - no podían deshacerse en la nada. Para la consecución de ellos hubo de sacrificar toda una vida.

Después de un espacio tipográfico, cosa que acontece regularmente a lo largo de este monólogo cada vez que se le da un giro a la temática, prosigue, siempre dirigido a ese receptor ideal que es la hermana extraña que prefirió amar al padre en vez de temerlo, que se acunaba en sus piernas y que lo substituyó después de su muerte en el manejo de la casa porque era igual a él, arrebatándole el puesto a la Madre, quien lo aceptó como todo: *"porque era un hecho."*

El Padre, por eso, la invita a acompañarlo durante los cuatro días que dura el juicio, sin que ella lo mencione después. Y es su fuerza, su invulnerabilidad al odio del pueblo, lo que lo incita a denunciar los cabecillas de la huelga. No le importa nada a la Hermana, salvo perpetuar el apellido, aún en el odio que se comienza a filtrar por el resquicio de las puertas, y en las maldiciones de las mujeres que piden su intercesión.

A lo largo de esta narración, aparecen pequeñas interpelaciones que tienen por objeto recordar al receptor la función comunicativa y del mensaje que conlleva, como se especificó desde el inicio del monólogo: la rebelión de la sobrina para desbaratar la tradición impuesta. Parece que la novela la rigiera un eje semántico que incorpora el dicho popular de *"cría cuervos y te sacarán los ojos."* Tan es así que la Hermana en las últimas partes de este capítulo aparece con redondas cuencas secas o sin ojos para insinuar, tal vez, su ceguera con respecto a todo lo que no fueran sus designios o para metaforizar el odio y desagradecimiento de los suyos. Dicho presupuesto queda corroborado en los apartes siguientes donde se conmina directamente la hermana al cambio pues el tiempo se le acabó y a los sobrinos también. Ellos no cejarán en su liberación porque en sus proyectos no entra permanecer en una casa acabada, fruto de un ciclo que concluyó y cual ave Fénix, desean reiniciar otro a partir de las cenizas, con participación más activa; es su privilegio.

El único que les queda después de una vida signada por el asesinato del padre y de un engendramiento obligado por parte de la madre.

Sin embargo, la Hermana que hemos llamado mayor, no reacciona de la forma violenta que lo ha hecho el padre, dando espuelazos, ante las palabras de rebeldía de los sobrinos; más inteligente, espera en silencio que el Hermano resuelva y se estrella ante un silencio todavía más obstinado que se niega a emitir una opinión porque los hechos están demostrando con creces que él tenía razón: *"que el Padre y tú están derrotados definitivamente"*.[8]

Pero, ¿en qué consiste esa derrota que todos pretenden arrojarle a la cara a esa hermana que los ha sostenido y criado por más de dieciocho años? ¿En la presencia de otro vientre que se abulta o en qué tiene que ser recriminada la portadora? El texto es ambiguo al respecto, mas las palabras de la misma parecen refrendar tal suposición:

> *"Nacerá aquí y en esta casa se criará como uno que pertenece a esta casa hasta que de ustedes nazca alguien que pueda tomar el lugar del Padre."* [9]

Es evidente, que al final, como siempre, resulta vencedora. Así mismo cuando trajeron el cadáver horadado del padre, en que se negó a llorar su muerte ante las expectativas de un pueblo lleno de odio y vengativo, así mismo, ahora se deja de aspavientos y toma la determinación que signa la casa en que "*la sangre y el nombre perdurarán, no en el sosiego sino en la ira y la furia de la sangre y el nombre."*[10] Por más que los individuos quieran navegar con autonomía, el destino cual herencia maldita, urde la raigambre que los hace pertenecer a un entorno vilipendiado desde siempre tanto por la sangre compartida como por la vertida, al estilo faulkneriano.

El tercer capítulo lleva por nombre El Padre y hace referencia al gamonal que coadyuvó a la matanza de la estación para poner fin a la huelga de las bananeras. Así como en el capítulo anterior, el de la hermana, está dirigido a una segunda persona del singular, en este reasume la palabra el narrador heterodiegético que mencionamos en la primera parte, quien cede la palabra a otros personajes, al Padre y a la amante y algunos más colectivos como el de las mujeres, los hombres del pueblo, los niños, a través de la dialogización. Por medio de este recurso. Cepeda Samudio multiplica los puntos de vista y pretende dar una visión sucinta pero completa de la estratificación social y el sentir de un pueblo.

Al iniciar esta parte el narrador hace una descripción física del padre que lo muestra como un campesino recio, de corta estatura, con las piernas *"ligeramente corvas"*, como corresponde a un hombre que ha pasado la mayoría de sus sesenta años a caballo. De la apariencia pasa a dar juicios de valor: *"No hay ternura en el Padre. Pero tampoco hay torpeza. Es implacable pero no hay venganza ni amargura en él. Es naturalmente duro como el guayacán."* Y, después, gira otra vez, hacia el retrato y se focaliza en las manos para rematar con otra apreciación que junta los dos planos: *"las manos del Padre son delgadas y tal vez finas, pero sus caricias deben ser dolorosas y deben asombrar."*[11] De allí que no nos sorprenda encontrarlo a continuación en un cuarto austero donde tienen lugar sus encuentros con la muchacha, que ha comprado para su uso. En adelante se prosigue con una técnica intercalativa en que se describen los movimientos y preparativos para la escena amorosa y el desarrollo de breves diálogos entre ellos que lo ponen en antecedentes de la rabia del pueblo y de su muerte anunciada. Se le ha mandado razón de que no venga, pero su vanidad y obstinación lo hacen menospreciar a los enemigos a quienes tilda de cobardes.

En lo que llamaría la segunda parte del capítulo se continúa con la misma técnica de intercalación de secuencias, todas dialogizadas, en que intervienen diferentes segmentos de la población. Cada una de estas participaciones está numerada, de uno a diez, y se inician desde la llegada del gamonal a la casa de Regina – quien al contrario de los miembros de la familia tiene nombre – hasta que los niños se quedan esperando a que el caballo se *huya* después de cometido el asesinato. Son diálogos breves que van delimitando el acontecer y que expresan el parecer de los testigos e involucrados en la acción.

Ya en la parte final del capítulo el narrador se vuelve a apropiar del discurso y relata los momentos finales del Padre, que muere en buena lid, peleando con sus verdugos, amparados en la oscuridad:

> *"La Muchacha oyó el abalanzarse de los hombres y el forcejeo; oyó el rodeo jadeante alrededor del Padre; oyó el desacompasado golpear de los cavadores sobre el cuerpo que se oía ceder al ataque inexperto pero tenaz."*[12]

Así llegamos al cuarto capítulo denominado El Pueblo, supremamente breve – dos páginas y media a lo sumo – que se constituye en una con-

tinuación del anterior, donde todas esas voces entremezcladas delatan la presencia de los habitantes de un espacio que ahora se comienza a precisar: *"el pueblo es ancho, escueto, caluroso."* Está conformado por las casas del barrio de tolerancia que se agrupan después de los rieles, sobre los playones, casas tristes como sus dueñas, de paso, que siempre parecen deshabitadas. Del otro lado se encuentran la estación y las casas de los jornaleros, pintadas de colores, más alegres, pero también de paso. A medida que el pueblo se aleja de la estación sus calles se amplían y sin embargo, se acallan. Surgen las residencias de las tres familias dueñas de plantaciones que parecen viejas desde siempre, casi perennes, y que cobijan la insatisfacción, el odio, el aburrimiento y, paradójicamente, la conformidad. Es un capitulo que en su descripción minuciosa resulta poético y denota ese transcurrir lento de los pueblos de la costa que teniendo el mar de frente nadie mira como si en este, en vez de abrirse, se cerraran las fronteras.

Los pueblos los habitan los hombres, los hombres producen hechos y estos se refuerzan con decretos. A las autoridades del Magdalena les molesta en diciembre 18 de 1928 la huelga de las bananeras y los desmanes ocasionados por sus participantes. Entonces resuelven declararlos malhechores, reducirlos a prisión y si son sorprendidos *in fraganti* en actos alevosos, los representantes de la fuerza pública pueden pasarlos por las armas. Así comienza y así termina lo que sería el quinto capítulo, el más breve de todos. Las leyes humanas sólo necesitan un pedazo de papel para refrendar la injusticia y la violencia. Hay que acotar, sin embargo, que Cepeda Samudio se permite en el texto varias libertades. La primera con relación a la fecha del decreto que contradice la del jueves 6 de diciembre cuando realmente acontecieron los hechos; la segunda con relación al sitio donde se dan: la población de Ciénaga en vez de Guacamayal, como aparecerá más adelante. Para Brungardt, estos artificios se deben a un efecto numerológico en que diciembre representa el último mes del año y por ende, un sábado funciona mejor que un jueves por ser el fin de semana un símbolo para la culminación de trayectos históricos. Probablemente el autor quería subrayar el fin de una época y el principio de algo nuevo.[13]

En el sexto, denominado extrañamente Jueves, tal vez en alegoría a los días de la pasión consagrados en la Semana Santa, se abandona la costumbre de nombrar un personaje como encabezamiento del capítulo y se pasa a reseñar, por medio de tres cuadros o *sketches*, la vida en el

pueblo. El primero de ellos muestra el despertarse lento, acalorado y sediento de una mujer que al salir de la duerme-vela sólo piensa en abandonar el lugar ese mismo día. El segundo se abre con una escena en la cantina donde la prostituta, posiblemente enferma, charla en una mesa con el padre también posible del niño, a quien brinda un helado, y quien afirma que no se podrá ir ella hoy. El tercer cuadro resume una conversación entre dos activistas que han precipitado la huelga nacida en parte del conflicto por la creación de los comisariatos. Uno de ellos también se marcha esa noche porque va a haber bala; el otro sostiene que tienen una responsabilidad con el pueblo porque lo metieron en el problema. De todas maneras el primero se larga porque a él no lo llevaron para proteger a nadie. Resumiendo, el traslape de los cuadros lo que sintetiza es la inminencia de un peligro, la insatisfacción de los habitantes y el lento desalojo del pueblo que terminará abandonado, olvidado a su suerte por la misma *hojarasca* de Macondo.

Siguiendo con la nomenclatura de los días de la semana, el próximo capítulo, o sea el séptimo, vuelve y arranca con una mujer en la cama que esta vez es despertada por un rumor acompasado que se convierte en las pisadas de los soldados, que la precipitan por fuera del lecho, haciéndola vestir. El narrador pasa a otra escena en que dos participantes de la huelga avisan de la llegada de los soldados en los planchones y parecen huir. Alguien los está aguardando. Prosiguiendo con la técnica acumulativa, se pasa al siguiente cuadro y vemos cómo una mujer embarazada, que quiere impedir que su hombre, que no pertenece al problema de las fincas se adhiera a los revoltosos, se queda *"esperando que los ojos se le llenen de lágrimas y de pataleo"*. En seguida vemos a los obreros de las bananeras avizorando a alguien que no llega y que, sin embargo, había venido porque le pasaba algo a la hermana. A pesar de la elipsis, esta parte parece conectarse con la segunda de este mismo capítulo, donde se menciona dicha espera. Finalmente los jornaleros abandonan la inercia y se van a buscar a los sujetos que aguardan. Se precipita otro cuadro y tenemos al cantinero que trata de cerrar la cantina pero un último cliente lo detiene, quien, al sentir los soldados, se encarama en un caballo que conduce otro para perderse detrás de la estación. Por último, aparece el pueblo que va despertando, que enmohece en la rutina y en la lluvia, *"atento a las señales: esperando."* Todo este capítulo, en vez de convertirse en un viernes de pasión como el de Jason en *El Sonido y La Furia*, se convierte

en el viernes de la espera, construida en la acumulación de escenas que sugieren mucho pero ocultan más, donde el narrador siempre está jugando al dato escondido como recurso para incrementar la tensión y precipitar el clímax. Parece un gran calidoscopio que girara cada vez mostrando una faz diversa que aglutina, en sus variaciones, el sentir y el hacer de un pueblo.

El octavo capítulo, denominado Sábado, nos remite a los formatos de relaciones oficiales donde se describen sucintamente los eventos desde las 5:10 hasta las 10:00 de la mañana, cuando se produce la matanza de los "bandoleros", en el pueblo que ahora sabemos se llama Guacamayal. El número de muertos es indeterminado. El personal militar no tiene bajas para reportar.

En el siguiente capítulo nos desprendemos ya de la rotulación tipo semanario y volvemos a la nomenclatura inicial. Se llama: El Hermano. Y ahora queda claramente descubierta la personalidad del sujeto que esperaban los revoltosos. La frase inicial de esta parte del libro dice: *"Mi hermana ha muerto esta mañana."*[14] Era ella, la enferma, a quien él, además de su participación en la huelga, venía a visitar. Se tenía que morir porque ya había cumplido su labor de madre; los hijos ahora debían de volar con alas propias. Todas estas reflexiones las va haciendo este narrador en primera persona a quien la muerte confronta y que a través de la memoria encuentra su razón de ser. Su largo discurrir se centra en el recuerdo de esa hermana amada que hasta le enseñaba a soñar, y que aún ahora, ya desaparecida, le hace apreciar la ineluctable fuerza del destino y su propio cansancio. Esa hermana que lo acompañó en los estadios más importantes de la vida como cuando se introdujo en su cuarto el olor nuevo, áspero y desagradable, que coincide con los albores de su adolescencia, y que después identifica con desespero con el olor acre y fuerte del Padre. Esa misma que le dice que regrese *"con los mismos ojos famélicos"* al momento de la despedida, a los doce años, cuando lo despachan para el colegio. Ahora, sólo mira la desolación de la casa sostenida por el odio y asume tanto la derrota de su hermana como su propia culpabilidad en la elaboración de tal fracaso desde el momento en que la mejilla le fue lacerada a ella por el Padre. Pero no le quedan lágrimas, esas le quedaron borradas desde la infancia; sólo le restan preguntas y tal parece que hasta estas se le desvanecieron ante la presencia del cadáver porque ella había acaparado el único sitio posible para los dos: la muerte.

Dicho capítulo se constituye en un largo *treno* donde el Hermano reconstruye en forma desordenada, como acontece en casi todo monólogo interior, vicisitudes correlacionadas del presente y del pasado que ponen en evidencia su desolación. Al final sólo retumba en los oídos la voz dura del Padre, que antes lo incitaba a la rebelión, y que ahora sintetiza ese caldero bullente de odio cuyas emanaciones se filtran por los rincones de la casa. Sin embargo, y a pesar de su ensimismamiento en el dolor, acota Joan L. Hernández que el Hermano es el único personaje que expresa con claridad su descontento ante las desigualdades y las injusticias sociales, que por cierto permanecen innombradas en la novela.[15]

El capítulo final, titulado Los Hijos, está totalmente dialogizado, sin ningún componente narrativo intercalado como ocurre con el primero o con el del Padre. Intervienen sólo los hijos de la hermana muerta que exorcizan a través de la palabra todos los sentimientos de abandono y de odio, que por dieciocho años han acumulado durante su convivencia bajo el techo de la casa de la hermana mayor. Ahora que la hija de la occisa, también como su madre, queda embarazada para establecer la rebelión, se cumple el ciclo de la aparente liberación. Liberación que no conduce a nada, como ellos mismos lo expresan, porque la inevitabilidad del destino los atrapa. Los hijos, como en las novelas faulknerianas, repiten inconcientemente los patrones establecidos por los padres y las mismas culpas los amarran.

Por más que discutan sobre el lastre del odio que se permea a lo largo de los muros de la casa, ellos no pueden impedir que los vestigios de la sangre del Padre se mezcle con la de las nuevas alianzas. Por diluida que esté, lleva en sí misma el germen de la tristeza, del abandono y del tiempo. Un tiempo, que también como en Faulkner*:*

> *"no fluye aquí tranquila y descansadamente hacia la muerte: nos invade: invade esta casa y estos corredores y estos cuartos como una creciente: y nos arrastra y nos destruye."*[16]

Tiempo y odio son los dos componentes del binomio indisoluble que soporta la estructura de *La Casa Grande*; que recuerda la trama de *Absalón, Absalón!* Tal vez la única persona capaz de dar amor en toda la novela es el Hermano, pero, con un propósito; para probar que a través de la existencia de los sobrinos, la Madre había vencido;

que él también había vencido. Sin embargo, su triunfo resulta pírrico porque los Hijos, a pesar de afirmar que se han liberado del furor, han construido su victoria sobre una venganza, lo cual los lleva a concluir, que pase lo que pase, de todas maneras están derrotados. Así termina la historia de una casa que quiso algún día ser grande.

En esta última parte de la novela Cepeda Samudio hace énfasis en la introspección que ya había abordado en el monólogo titulado la Hermana. Su terminología siempre está amarrada al vínculo irrompible que gesta el odio y que resulta más fuerte que los mismos lazos que crea el amor. Prueba de ello son los diálogos entre los Hijos que revelan su preocupación por la falta de lágrimas de la hermana mayor y establecen su responsabilidad culposa en dicha situación. Esto los conmueve más que la inclinación del Hermano por ellos. Al fin y al cabo, lo regalado, lo dado, tiene un menor valor que lo conseguido con esfuerzo y determinación.

A lo largo de la obra se han desencadenado una multitud de voces cuya peculiaridad resulta de sobreponerse al discurso monológico del texto histórico, cuando cada una tiene la oportunidad de su propia resurrección en y por las palabras que el ambiente violento y decadente de un pueblo costeño de otra forma les habría negado. Otra vez la novela compensa el silencio de los inocentes.

---

1 SIMS, Robert L. *"La Casa Grande de Álvaro Cepeda Samudio: novela, historia y multiplicidad de voces"* en HUELLAS 51-52-53. Barranquilla: Uninorte, MCMXCVIII, pág. 77-83.

2 CEPEDA SAMUDIO, Álvaro: *La Casa Grande*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1967. Pág.14-15.

3 Entendemos por estructura quinaria aquella que descompone la historia en cinco aspectos fundamentales para su análisis: estado inicial, fuerza de transformación, estado resultante, fuerza de reacción y estado final.

4 CEPEDA, op. Cit., pág. 23

5 Ibíd., pág. 33

6 Ibíd., pág. 42

7 Ibíd., pág. 51

8 Ibíd., pág. 62

9 Ibíd., pág. 65

10 Ibíd., pág. 64

11 Ibíd., pág. 69

12 Ibíd., pág. 87

13 BRUNGARDT, Maurice P.: *"Mitos históricos y literarios: La Casa Grande"* en HUELLAS 51-52-53. Barranquilla: Uninorte, MCMXCVIII. Pág. 84-88

14 Op. Cit., pág. 129

15 HERNANDEZ, Joan L. *The influence of William Faulkner in four latin american novelists* (Yañez, García Márquez, Cepeda Samudio, Donoso) UMI Dissertation Information Center: Lousiana State Univerity, Ph.D., 1978. Pág. 121

16 Op. Cit., pág. 154

UN CUENTO PARA CONTAR MIL VECES

Cuando leí por primera vez a Onetti me impresionó su desesperanza, la falta de futuro de sus personajes. Ese elemento atrajo mi atención porque pensé que allí podía estar el entronque con Faulkner, su bienamado maestro, a quien Sartre[1] ya había criticado por tal visión negativa. Pero con el pasar de los libros caí en la cuenta de que los personajes del autor americano, así fuesen pesimistas, todavía eran vitales y les sobraban ganas, como a Quentin en *El Sonido y la Furia* que coqueteaba con la muerte como si fuera la novia, la hermana perdida.

Sí, las aberraciones, el incesto, las violaciones están a la orden del día en la escritura faulkneriana. En Onetti también, pero, con una salvedad. La futilidad ante la nada, el vacío, el pozo, entorpecen. Están allí para perderse en ellos o tan ni siquiera para hacerlo. Son presencia, en tanto que presencia aleatoria se ciernen inmutables. La ciudad ha borrado la traza del individuo, se lo ha tragado entre sus adoquines de cemento tal como lo hizo la selva con Fushía. Brausen o su creación, el médico Díaz Grey, vegetan, no viven. Están carentes de pasión, de esa pasión, aún por el dinero, que caracteriza a Jason Compson o a Flem Snopes, si es que vamos a valorar por lo negativo. Tal vez les falta a los habitantes de Santa María lo que les sobra a los de Yoknapatawpha: el gusto y el sentido de pertenencia a la tierra que los parió y que los identifica como seres en el mundo. Que los hace amar u odiar, sin esperanza, pero con el orgullo de ser del Sur, calamitoso y vencido, pero del Sur. No del cono sur donde la civilización ha condenado al hombre al anonimato, a la depresión y al no ser. Brausen existe pero no desea. Cambia la fórmula: la indiferencia prima sobre la esencia.

Bueno, pero ese es Onetti. Según Harss, en una nota que sirve de prefacio a *Tierra de nadie*, el escritor afirma que en el país más importante de Sudamérica: *"crece el tipo de indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino"* y agrega: *"que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia*"[2]

Entonces, ¿dónde radican realmente las afinidades entre la obra de William Faulkner y Juan Carlos Onetti y qué conforman los presupuestos de este trabajo? Quizás sea en la dimensión mítica de ambas formulaciones, como lo postula García Ramos[3]. Un deseo común de hallar el sentido último de franjas territoriales reconocibles: el sur de los Estados Unidos y la región del Plata. Todo ello envuelto en emanaciones fatalistas que sobrecargan la atmósfera de decadencia. Las novelas de ambos autores están contagiadas de un aire de leyenda debido a sus relaciones de orden temporal que, justamente, parecen desgarrarlas por fuera de tal dimensión. Se generan desde el desenlace hacia las motivaciones en un proceso de búsqueda que causa tensión y suspenso. Es sumergirse en el pasado para que la anécdota salga bañada de tiempo y fatalidad. Para Mario Benedetti[4], sin embargo, la aproximación de los dos novelistas a la historia, aunque similar, presenta diferencias que los distinguen. Mientras en Faulkner los personajes han sido hechizados por un destino, todos tienen un destino diferente; en tanto que en Onetti es genérico y siempre conduce a la misma condena. Por eso no importa tanto a dónde va el personaje sino de dónde viene. Buscar la lógica del hundimiento personal.

Santa María y Yoknapatawpha se vuelven, entonces, los espacios míticos donde la historia de los personajes encuentra su razón de ser. Enclaves de la memoria que coadyuvan a darle territorialidad a experiencias que de otra manera sólo dejarían hablar al viento.

Por ello nada resulta mejor para el conocimiento de ambos autores, que establecer una serie de parangones, a partir de: *Para una tumba sin nombre*, que despejen la posición tanto metafísica como narrativa de los escritores arriba mencionados y que nos ayuden a determinar el alcance de la influencia de Faulkner en los narradores latinoamericanos.

II

En *Para una tumba sin nombre* la historia comienza por el final. Se habla del entierro de Rita, la mujer de Santa María, que en Buenos Aires, a la entrada de una estación, sobre una plaza, cuenta un cuento a los viajeros para que le den dinero. Para que le crean lleva consigo un chivo. Este sería el núcleo que genera al texto; de él surgen los elementos que constituyen, por transformaciones diversas, la novela.

Rita, la contadora por excelencia, y no necesariamente la inventora del cuento, gesta la historia que después va a ser repetida por los otros, siendo esta la escena inicial del relato desde el punto de vista cronológico. Como lo afirma Ludmer, "*la primera vez que Jorge Malabia se entera de la presencia de Rita, con el chivo, en Constitución, de allí parte la historia. Y, por encima de todo, es la escena que circula: Godoy la cuenta ante un grupo, un muchacho la repite ante Jorge y Tito, Jorge la reitera al médico que, finalmente la escribe* ".[5]

Sin embargo esta escena primitiva es un núcleo productor del relato pero no la matriz ya que la posibilidad de establecer núcleos productores es infinita; es un efecto que se disemina a lo largo de la historia, que se multiplica, que circula, pero que nunca es igual ya que cada vez cuenta el cuento en otro registro. Entonces las matrices productoras pueden ser diversas e indefinidas; están entrelazadas y tal vez sus únicos rasgos distintivos sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácter acrónico.[6]

Al final el trabajo del relato radica en desdoblar y explotar el trabajo de la matriz, una pura escena de palabras, y en convertir al texto en el emisario de las palabras de la escena, del acto simbólico de contar un cuento.[7]

Para mejor entender esta red significante, vamos a utilizar casi que a la letra el texto de *Para una tumba sin nombre.* Su mismo título es sugestivo; menciona la muerte, el monumento que la simboliza, que la representa en memoria de ese alguien que pasa a ser negado posteriormente. Ya se enuncia el vacío del sentido tan común en la narrativa onettiana. Un individuo más que desaparece en la anomia de la civilización moderna y que sólo es recuperable debido al artilugio de la escritura, como veremos más adelante.

Según Genette, un título presenta varias funciones. La primera tiene que ver con la designación o identificación. La segunda es descriptiva, temática, se presenta como una hipótesis de los motivos del destinador, una clave interpretativa. La tercera es la función connotativa que está amarrada a la anterior. La cuarta y última es la función seductora que depende más de la tercera que de la segunda y debe de estar siempre presente. Sin embargo, todo título es un paratexto y como tal representa un relevo y si el autor tiene la mano pesada puede servir de telón y finalmente de obstáculo a la recepción del texto, algunas veces debido a la ambigüedad, paradojas o efecto perverso del mismo paratexto.[8] Algo semejante ocurre con el título de *Para una tumba sin nombre.* Induce a desentrañar una clave que genera suspenso: ¿quién es el muerto? ¿Por qué la ausencia de denominación? ¿O será que bajo el título subyace otra intención mistificadora donde la función escritural, a manera de dedicatoria, dimensiona la semántica del texto? Para llegar a conclusiones, tenemos que dejar que la misma novela lo vaya diciendo.

El libro comienza con un personaje plural: *nosotros, los notables,* narrador involucrado en la diégesis, que se identifica dentro del grupo de los privilegiados de una clase media alta de Santa María ya que son socios de club y asiduos al Plaza. Esos notables, todos, saben cómo es un entierro en la ciudad. Es decir, el narrador entra en materia en el primer párrafo y anuncia su *leit-motif*, ya instaurado, como lo dijimos, en el título. Pero lo irónico es que el entierro no se describe como acontece en *Mientras Agonizo,* donde el periplo se reconstruye paso a paso sino que se mencionan las funerarias y horarios habituales como si la muerte, además de ser un lugar común, fuese un bien comercial transable y el ritual que la sacraliza una costumbre inveterada e inmodificable. Solamente al final de ese aparte se introduce la disyunción que quiebra toda repetición: este entierro, el de ahora, esta manera de enterrar, no la conocían. Y queda en suspenso la narración, suspenso que se marca con un espacio tipográfico.

A continuación el narrador plural cambia; sigue siendo homodiegético pero asume la primera persona del singular. Sus apreciaciones se vuelven subjetivas y a través de ellas nos enteramos que el entierro, ese *sui generis* que queda subordinado al mercantilismo de la primera parte, fue ordenado por el chico menor de los Malabia. Esto lo afirma el interlocutor del narrador homodiegético- hasta ahora sin nombre[9] - quien se encuentra en el Universal, un sábado a mediodía. Presuponemos

que el narrador es médico de profesión puesto que el empleado de la funeraria Miramonte parece pedirle un diagnóstico sobre la enfermedad de su suegra.

De dicho diálogo se infiere que el narrador - doctor, siempre funcionando como testigo conoce al personaje, porque enfila su carro hacia el cementerio ese mismo sábado veraniego por la tarde. La palabra clave para tanta curiosidad podría ser *chivo;* la muerta poseía un chivo y además era quince años mayor que el chico. Se llamaba Rita. García o González, no importa. Murió de infarto y con los pulmones rotos. Lo cierto es que este exordio sirve de prólogo, como todo el primer capítulo, a la verdadera historia; a la conformada, por Rita, su chivo y Santa María .

Tenemos, entonces, que el narrador se va al cementerio, donde ve a Jorge Malabia jaloneando al animal, viejo y renco, detrás del coche mortuorio. Además de patético era extraño y, por eso el entierro resultaba tan particular. El médico lo acompaña hasta la tumba, dejan el cadáver y regresan a la ciudad. El muchacho le pide que mate al cabrón y el otro le contesta que puede curarlo. Hasta allí el primer capítulo y nada se sabe de la mujer, ni de por qué Malabia se toma tantos sacrificios por su deceso y por el cabrón. O sea que la matriz nucleica apenas comienza a conformarse y el relato, en propiedad, no ha arrancado.

¿Qué se necesita para que realmente se conforme la historia? Un segundo punto de vista, puesto que el del médico no basta ya que es pertinente una información anterior que esclarezca el panorama, tal como acontece con Faulkner, para quien una novela nunca realmente termina sino existen varias versiones de lo hechos que los relativicen. Este segundo punto de vista surge el sábado siguiente cuando Jorge va donde el doctor y le cuenta que el chivo también murió. Los puntos de vista adoban un relato, dándole múltiples perspectivas, particularizándolo, pero paradójicamente, ampliando mundo. Cada fuente aporta sus propias estructuras psicológicas, su entorno, sus vivencias, generando espacios, tiempos, acciones diferentes. Así sucede con el maestro de Yoknapatawpha y con Onetti, salvo que en el caso particular de *Para una tumba sin nombre,* no hay mucho que contar. Lo que hace la diferencia es precisamente la manera como Onetti trata su materia narrada. Lo contado aquí no es sino sustancia de base, instrumento del cual el narrador se vale para mostrar cómo hay que contar. Es ahí cuando la verdadera singularidad de este libro se revela.

> *"Lo primero que resalta de este modo de narrar es que lo que sucede está contado desde fuentes diversas. Hay una génesis textual que proviene de informantes distintos. Que uno de ellos es más importante que los otros resulta evidente. Que cada cual entrega su visión parcial de la anécdota también. El lector enfrenta así desde el comienzo opciones varias y diferentes narradores, en tiempos y espacios superpuestos desde los cuales se asedia la anécdota, mostrándola en todas sus posibles variantes... para por último descubrir,* ***la presencia de un algo muy serio*** *que es un arte de narrar refinado y particularmente sugerente."*[10]

Con la presencia de Jorge en casa del doctor comienza el segundo capítulo y se culmina lo que sería el segundo prólogo de la historia en el que el joven cuenta su encuentro con Rita y el chivo en la plaza Constitución. Tanto el primero como el segundo capítulo representan cronológicamente el final y el inicio de la historia. Los capítulos tercero y cuarto cubren el lapso de ocho meses que transcurren entre el entierro y la aparición de la mujer. El tercer capítulo muestra como Ambrosio en nueve meses de meditación gestó la historia del chivo.

Volvamos, entonces, al inicio de la historia. Malabia cuenta que las cosas, amarradas a una especie de destino - destino al estilo faulkneriano, que más que un encadenamiento geométrico de instantes, resulta de un sentimiento de pesadez del cual el hombre no se puede liberar - que él no logra comprender, suceden, aunque su participación en ellas no haya sido más de cuatro o cinco días y haya terminado mucho después, con el entierro del cabrón. Y que la historia nunca la supo completa porque siempre le llegó a retazos y aún, en el momento del velorio, donde dialogando con la muerta se podían esclarecer las cosas, estas fueron obnubiladas por su sentimiento de piedad. Ni siquiera con Tito pudo sentirla completa: "*con su orden engañoso pero implacable, como algo con principio y fin, como algo verdadero en suma."*[11] Tal vez para amarrarla necesitaría concluir el cuento que le iba a empezar a contar, ahora al doctor. En otras palabras, los núcleos productores de sentido son tantos y se diseminan en tal forma a lo largo de la historia, que cada vez se cuenta el cuento en otro registro, y ninguno de los narradores puede escaparse a tal complejidad, que lo envuelve sinuosa y artificialmente en su propia realidad inconclusa.

Para el médico resulta evidente que este esfuerzo del joven para racionalizar el proceso del cuento lo que hace es enfrentarlo a su propia lucidez, que lo aleja de la adolescencia, "*con sus conflictos tontos, la irresponsabilidad, la inútil dureza".* Así como se madura la historia, se va madurando el muchacho al asumir, por metonimia, la propia transformación que generan los acontecimientos de la realidad ficticia.

Lo que realmente lo impresiona es que Rita siempre estuvo ahí, con su insignificancia y con su chivo, parada en la plaza Constitución de Buenos Aires, por donde ellos pasaban a diario hacia la estación sin que él, ni Tito, el amigo de Santa María, hubiesen percibido su presencia. Necesitaron que la mencionase Godoy para caer en cuenta. Y se vinieron a percatar de ello en las vacaciones, conversando, tendidos al sol en la pileta del club donde pretendían resaltar su importancia haciéndose los aislados, foráneos en su propia tierra. Ah, juventud...

Godoy, el comisionista gordo, viejo y repugnante, se les había adelantado. Había puesto las manos en la historia de Rita antes que ellos, inclusive un año antes, mientras la mujer había estado expuesta, casi debajo de la ventana, cumpliendo su turno de trabajo sin que ellos la percibieran. Les resultaba indignante que él se hubiese apropiado de la noticia. ¿Vanidad, prepotencia juvenil? ¿Envidia por no traer el chisme o cuento de primeros a Santa María? En el relato del narrador - Malabia en este momento- quedan explícitas las razones de tanta molestia y otras, después de darle cabida en su discurso a otro discurso: al del propio Godoy. La piedad por esa mujer desamparada, antigua conocida, se forja a retazos, inscrita en la forma escueta y no también sin conmiseración, de la descripción de Godoy.

Pero, ¿cuál es el cuento de este narrador subordinado que molesta tanto a Malabia y a su compañero Tito? En un día lluvioso de Buenos Aires, Godoy espera un taxi y se le acerca la mujer con el chivito y le dice (entramos ahora en el cuento de Rita) que la ayude porque su tía o cuñada quedaron de esperarla en la estación, no están, y no tiene un centavo para tomar el coche que la lleve donde ellas. Viven lo suficientemente lejos como para que no la vaya a arreglar con moneditas. Godoy le responde que tome un carro y que al llegar a su casa, la tía lo pague. Contesta que puede que esté fuera o que no tenga plata y llora todo el tiempo con el chivo cogido, que será el obsequio para pagar la hospitalidad.

Godoy, cansado de tanto cuento, la lleva al coche, se lo paga, no sin antes preguntarle si la conoce, si es de Santa María. Ella contesta que no. El se va a comer, se olvida de la historia y cuando vuelve a buscar el taxi, la ve en mismo sitio, cargada de paqueticos, echándole el mismo cuento a un cura. Sólo la mira y la reconoce. Se trata de la criada de los Malabia, que ellos criaron, y que después se fue con Marcos Bergner, y cuando este se cansó, con cualquier otro que le diese comida, trago y la llevase a bailar. Lo cierto es que él tan sólo la mira, y ella avergonzada se aleja con el chivo, mientras Godoy calla con la misma piedad que después invade todo el relato de Jorge Malabia. Hasta aquí llega el relato de Godoy, preciso, sin alambiques, como corresponde a un pragmático comerciante, y retornamos al discurso del anterior. Cesa la narración subordinada, el punto de vista dentro de otro punto de vista.

Se prosigue con la historia de Rita, la Rita de Santa María, ciudad evocada a través de algunos espacios: el cementerio, el club, el restaurante, el falansterio; pero más parece un telón de fondo, evanescente, un mundo casi soñado, que un espacio real, vivencial, agitado de pasiones que se desbordan por la calle y atrapan a los moradores cual acontece en el territorio de Yoknapatawpha. Es un mundo cuasi-mágico tal como corresponde a la novela de aprendizaje de Jorge Malabia, quien contando el cuento se encuentra a sí mismo como creador de imposturas, en otras, de ficción.

Rita, además de haber sido criada de los padres de Jorge, también lo fue de Julita, su cuñada, la demente que acabó de enloquecer con la muerte prematura de Federico, el hermano mayor. Julita, a su vez, tenía un hermano, Marcos, el seductor, quien la sacó de casa para después abandonarla a su suerte. Sí, a la Rita, a la del chivo. Jorge, adolescente y virgen, trata de seducirla y ella se niega, dejándolo soñar con sus carnes de india prieta y con las tentaciones del prostíbulo recién inaugurado. Jorge sublima sus deseos, encerrado en el cuarto, escribiendo poesías. Pasa el tiempo, se pierde la pista de Rita y, sorpresivamente, Godoy, por arte del cuento, la hace reaparecer otra vez, despertando todas esas apetencias muertas disfrazadas de curiosidad y de piedad. Surge un interlocutor, el doctor, y se redondea la historia.

Jorge cuenta de su regreso a Buenos Aires después de las vacaciones. La busca, obsesionado, desde la ventana de la pensión, pero no la puede ver desde allí parada al lado del quiosco de periódicos. Espera un día y otro para que ella aparezca, y relega esa función a su compañero Tito,

el gordo, aunque sienta que esa historia le pertenece, al mismo tiempo que desarrolla un extraño sentido de propiedad con respecto a esta.

Es más, el médico señala que la forma impura de la piedad, el remordimiento, era lo que lo impelía a narrar la historia, además de sentirse embriagado por su saber, al constituirse en el rey de la narración. Como Scherazada, rey por una noche. Su poder creativo lo hace incurrir en varias debilidades: la ironía, la vanidad, la dureza. Obnubilado por su destreza de cuentero, establece valoraciones sarcásticas, inclusive alrededor de la gordura de Tito, de quien afirma: "*Ser gordito puede ser un defecto, una irresponsabilidad juvenil; pero él va a ser obeso y con aceptación"*.[12] Al final la historia de Malabia se pertrecha alrededor de las posibilidades de la verbalización, de las mil maneras en que se puede tejer un relato o la difícil verdad de las mentiras, y gira más alrededor de la historia personal de Jorge que de la verdadera sobre Rita y el cabrón, que se puede despachar en tres minutos.

Lo cierto es que Jorge cela a Tito porque ambos tienen la misma fantasía carnal alrededor de Rita y su chivo, que ha sido despertada con la historia de Godoy, haciendo reverdecer los antiguos deseos insatisfechos del primero y presentando desviaciones bestialistas en el segundo. Para el muchacho primaba el que él la hubiese conocido antes; era suya, porque:

> *"unos años atrás, cuando no sabía que el lenguaje universal para entenderse con las mujeres es el de los sordomudos, yo la deseé y ella supo que yo la deseaba"* [13]

Además, ejerciendo el voyerismo, la había espiado, por la ventana, hacer el amor con Marcos. Jorge, a pesar de su racionalización, sigue siendo un niño, con demandas totales, destinadas al fracaso.

Sin embargo Tito siempre es el primero en ir a pescar noticias, o libros, y se lanza a la plaza. Jorge lo ve regresar y, a su vez, desciende hacia la estación. Desde un restaurante observa a Rita, a quien encuentra envejecida aunque sea del tipo en que la edad se detiene en "*la asexualidad de los cuarenta años, como si este fuera el mayor castigo a que la vida se atreva a darles*". Pero es el chivo el que obsesiona su recuerdo. Un animal blanco, de pelaje refulgente, de pezuñas acharoladas, "*perfecto como un chivo de juguete",* cuyo simbolismo no se atreve a desentrañar - tal vez, lujuria, burla y sabiduría aunadas - y

que fue creado por la argucia, por la inteligencia humana para engañar. En fin, una obra salida de una "*voluntad artística*." Es decir, lo que le interesa a Jorge en este momento de la historia es la inventiva que subyace a tal creación y quién la patenta. Rita es la excusa para aproximarse al generador de la farsa. Tanto así, que su interlocutor, en una muda narrativa, afirma:

> *"Es un mal narrador...Muy lento, deteniéndose a querer lo que ama, seguro de que la verdad que importa no está en lo que llaman hechos, demasiado seguro, de que yo, el público, no soy grosero ni frívolo y no me aburro."* [14]

Y más adelante lo interpela tratando de meterlo en materia preguntándole porque no le habló a ella cuando eso era lo importante. Jorge por toda respuesta llena su pipa y el doctor agrega: "*Ya sé que cada limpieza de pipa señala el final de un capítulo."* Parece que los intervalos de la historia, marcados por gestos repetitivos, sirven para mantener el suspenso y proceder al desarrollo circular del relato. Cada núcleo se aumenta por pequeños detalles y consideraciones para volver a la matriz inicial: Rita, el chivo y el cuento.

El muchacho, después, aclara que no fue por timidez que no se aproximó a Rita. Más vale por mendiga, por contar embustes para ganar dinero cuando él, años atrás, en Santa María, le hubiese dado cien veces esa cantidad. Pero, Tito, como siempre, se le adelantó y habló con ella. Se dieron una cita nocturna para el otro día. La celotipia de Malabia explota y dice que difícilmente los pueden recibir a los tres en un hotel. Lo que sigue es sorprendente. Parece que el interlocutor cansado de tantos rodeos, decide abandonar ese rol pasivo e intervenir en la historia. Una historia creada por dos. A continuación le indica como concluirla: uniendo la escena anterior donde él la contempla de lejos con la del entierro y los ocho o nueve meses que las separan.

Pero Jorge no estaba interesado. Guardó la pipa y le dijo al doctor que se había equivocado, que esta vez no era el final del capítulo, sino el final del prólogo, en otras palabras del capítulo segundo que funciona como tal. Ese verano el doctor no volvió a ver al muchacho. Pareciera como si este rechazase la intrusión del médico en su historia y prefiriera dejarla inconclusa. Tal corte en la narración se torna en exabrupto y condiciona el interés de todos los narratarios – léase tanto lector como interlocutor directo - porque con la disyuntiva de que no se continúe la historia, se

esgrime el suspenso, retardatario e impaciente, pero nutriente por excelencia del relato.

Llegamos al tercer capítulo y a primera lectura, semeja como si de la narración se hubiera apoderado un narrador heterodiegético, capaz de hacer valoraciones objetivas y de tomar distancia de los hechos. Sólo al final nos damos cuenta de que esta es una apreciación engañosa y de que el verdadero relator es nuestro famosos doctor sin nombre, que se apersona de la historia para llevarla a una aceptable conclusión.

¿Qué trucos utiliza para conseguir rellenar esos vacíos dejados en los largos titubeos de Malabia? Sencillamente, trata de copar el tiempo de incubación, nueve meses, por parte de Ambrosio, para sacar a relucir la idea del cabrón. Pero como esta urdimbre de acontecimientos no cesa, ni deja de sorprendernos, nos enteramos de que aún antes de Ambrosio, existió un precursor. Este se encargó de inventar la historia del regreso a Santa María, que viajeros dudosos no aceptaban y exigían acompañar a Rita a la taquilla de la estación para comprar el tiquete de vuelta. Ante el fracaso, dicho precursor decidió invertir el cuento: poner la cabeza donde estaba la cola. Rita acababa de llegar, la ciudad podía abrirle oportunidades, sólo tenía que ir a casa de la tía. Durante este proceso pasaron muchos días y muchos hombres, hasta que apareció Ambrosio, el perfeccionador, con sus dedos cortos cargados de anillos, y quien se acostó durante nueve meses – un embarazo completo – para gestar la idea del cabrón.

En este punto de la narración se produce otra muda, surge un cuarto narrador encarnado en Rita, quien da sus apreciaciones sobre Ambrosio. Para marcar la dependencia de su discurso al otro del doctor, el libro ofrece una marca tipográfica, los paréntesis y las comillas, que resaltan la muda mencionada y la subordinación narrativa.

Es interesante observar como Rita describe a Ambrosio:

> *("Pero tenía el aire de haber perdido a la mamá entre un gentío; me miraba moviendo la boca como si estuviera por decir una palabra inventada por él, una palabra que yo no había oído nunca y que podría sonar como insulto o disculpa. Creo que no dijo esa palabra ni ninguna otra. Le ahorré ese trabajo; le ahorré casi todos los trabajos esa noche y durante muchos meses. Y todavía estaríamos juntos, creo, si no fuera por Jerónimo, porque a él le dio por inventar a Jerónimo, y cuando el pobrecito creció y yo*

entré a quererlo no pudo soportarnos. Nada más que por eso. Era más haragán que los otros, que cualquiera que yo haya conocido. Pero esto no quiere decir que ninguno de los otros haya trabajado nunca. Era increíble. Como si acabara de morirse. No del todo. Comía, aunque sin vino. Fumaba. Quería llevarme a la cama cada vez que me tenía cerca. Pero aparte de esto estaba muerto, boca arriba, las manos debajo de la cabeza, mordiendo la boquillita amarilla, pensando sin remedio.")[15]

Ahora bien, en este punto de la historia comienzan a aparecer ciertas discrepancias entre la narración de Rita y la del doctor, a la cual se encuentra subordinada. Según ella, Ambrosio no la hubiera abandonado sino hubiese inventado a Jerónimo, al que le cogió fastidio apenas comenzó a crecer. Según la versión del doctor, este la abandonó tan pronto puso el cuento a prueba, al otro día, y tras sumar los billetes arrugados, verificar que la historia funcionaba puesto que el producido se elevaba casi al doble; hacer el amor en forma frenética, la dejó con los excedentes y el cordero.

Luego, no era el dinero lo que importaba. Era la capacidad de ser a través de un cuento. La capacidad de elaborar una historia lo suficientemente creíble y buena como para embaucar la gente y generar ingresos. Así se erige Ambrosio en el primer tramoyista de todo este entuerto de saber contar una narración que tenga la suficiente verosimilitud como para atrapar la atención del oyente y la suficiente coherencia como para que se sostenga y permanezca cual acción nuclear, generadora de otras historias, en la mayor de ellas: *Para una tumba sin nombre.*

Pero, entonces, ¿cuál es la función de Rita-personaje, en el desentrañamiento de toda esta madeja? ¿Tanto ella como el cabrón son sólo recursos del método? ¿Tiene existencia propia como para decir que alcanza la dimensión de un personaje? Salvo su breve intervención sobre Ambrosio, no narra sino que la narran. Pero son narraciones breves en círculos, que más que ahondar sobre sus sentimientos, lo que relatan es la sordidez de su pequeña vida que sirve de excusa para tejer un cuento. Rita es el comodín de todos para crear la historia. Sólo la sentimos ella cuando habla de su relación con Ambrosio y cuando menciona el deseo permanente del hombre por ella, en un inútil esfuerzo de obliterar la cadena de tantos abandonos.

Rita, después de Ambrosio, quedó como una viuda con un hijo pequeño al que no podía desamparar. De allí en adelante su biografía fue la del chivo; la repetición de actos tan sabidos que era inútil tratar de comprenderlos. Existían, se hacían, reflejos condicionados de un destino que ya no merecía ni se soñaba con cambiar. *"A partir de aquí la historia puede ser infinita o avanzar sin descanso, en vano, hacia el epílogo en el cementerio."* Al menos así lo afirma el doctor.

Solamente queda el cabrón, que es lo que cuenta. El cabrón, con su cuerpo enorme, que se niega a dejarse arrastrar por las calles y que es mal recibido en las habitaciones de alquiler, cada vez en vecindades más alejadas del centro y pobladas por delincuentes. El cabrón con sus exigencias de comida y de hortalizas que la obliga a prostituirse para poder sostenerlo, porque el cuento, de tanto repetirse, ha perdido eficiencia. El cabrón, siempre el cabrón, hasta el entierro.

Así llegamos al capítulo cuarto. El doctor dice que pasó otro año y al inicio del verano, se encontró con Jorge Malabia en el hospital ya que este quería ver una trepanación: "*ver el segundo de la muerte en un cerebro".* Impertinencias de muchacho que pretende distinguirse de los demás. Estaba vestido de *breeches* y botas y utilizaba el caballo como transporte. Santa María no dejaba de ser pueblerina. Según valoraciones del doctor, todavía no había llegado a quererse a sí mismo y estaba en la edad del miedo, ya que se protegía con dureza e intolerancia. No quería aceptar el mundo de los adultos; se pensaba de otra raza.

Se despidieron y esa misma noche, en el mismo caballo, Jorge volvió a la casa del doctor para proseguir con la historia del chivo y se encontró con la sorpresa que este se le había adelantado. Había imaginado la continuación de la historia y la había escrito. Ahora la historia adquiría un *status* diferente. De la tradición oral pasaba a la escrita. Quedaba atrapada en un reguero de tinta que le daba una corporeidad diferente, la del propio papel que le brindaba el soporte. Ya no era una historia para ser contada sino para ser leída. El instigador no era Malabia, era el doctor. También se habían trocado los roles. Jorge tiene que aceptar que el doctor adivinó, sólo que, en su omnipotencia de narrador implicado, tiene que introducir la variante para que la historia no pierda el sello, la marca de su propiedad. Todo el tiempo él fue el que substituyó al hombre de turno. Al Ambrosio que no logró jamás conocer, cuya imagen asimiló para deambular después por todas esas habitaciones mugrientas, *arrastrados o expulsados por el chivo*, en una orgía de abyección.

Mientras tanto Rita se consumía en su amor-odio por el chivo haciéndose la defensora de tanto escarnio y de tanto rechazo. Rita que convive con Malabia o con cualquier otro que igual la desangra para buscar en el inútil abrazo la aceptación de un segundo, el bienestar efímero de una vida condenada al fracaso.

Tal como lo aprecia el doctor, el muchacho ha cambiado. Se toma más en serio pero:

> *"se le ha muerto la pasión de rebeldía y trata de sustituirla con cinismo, con lo que está al alcance de cualquier hombre concluido."* [16]

Parece que la experiencia con Rita ha dejado una mácula imposible de borrar. Madura en la forma más cruel y más baja posible; inclusive llega al engaño de los progenitores que lo creen en la universidad, utilizando la argucia de una corresponsalía semanal. Se ufana de ello, y se cubre con ese manto cínico para alejar la culpa que lo socava en relación con ese padre autoritario a quien trata de humillar; humillación que se revierte hacia sí mismo, para al final volver al mundo formal, apacible y conocido de Santa María. Concluida la saga del cabrón, parece que concluye también la de Malabia. Sin embargo, hay que acotar que dentro de la historia es más importante Jorge narrador y personaje que Rita. Su rol es más activo, maneja un grado de introspección avanzado y el doctor siempre lo tiene, en una u otra forma, focalizado. Sólo que Rita es la matriz que genera la historia u otras historias, por ejemplo la de Malabia o la del mismo doctor y, aunque desperdiciada como personaje, es con su cabrón la misma vida del cuento.

Y, justo aquí, llega la otra sorpresa que brinda *Para una tumba sin nombre.* Cuando el doctor recoge sus *páginas adivinatorias* y da por terminada la historia, el muchacho, engolosinado con ella, no quiere que el otro se apropie de su función de demiurgo y afirma que la muerta del cementerio no era Rita. Era otra. Una parienta que asumió su personalidad: su amor y la esclavitud por el cabrón. Comienza, entonces, otro cuento que, sin embargo, repite al primero. Se trabaja por círculos, engastados en un gran collar de abalorios, que se constituye en la novela. Esta manía de la superposición de historias, o de traslape de narradores, acerca más que nunca a Onetti a Faulkner y hace pensar en esa gran novela que tradujo Borges, *Las palmeras salvajes*, donde dos historias yuxtapuestas suplementan el todo y el texto.

Pero prosigamos. Al doctor preguntarle por su nombre, Jorge contesta: *"No era nadie. Era Rita."* Es el colmo de la trapacería para hacer subsistir una historia, que se mantenga por sí misma, aún en el absurdo; es el placer de agotar los recursos para que el viejo Schahriar siga permitiendo vivir a Scherazada. De eso trata la construcción anular que resume *Para una tumba sin nombre:* Le goce del delicioso acto de contar. O de mentir, como diría Vargas Llosa.

A propósito de la mentira, el doctor, entre "*asombrado y estúpido*", sabe que Malabia lo está engañando pero lo sigue en la superchería, encandilado, tal vez, con ella. Ninguno de los dos, embaucadores por elección, quiere aceptar que se ha llenado los resquicios de la historia. Entonces, el chico, manipulando la atención que le ha deparado su jugada-sorpresa, aduce, ahora, que la piedad fue la causante de convertir en Rita a la segunda mujer, para explotarla y después enterrarla. No sólo le quita el nombre, como si la repetición de los actos fuera un acto suficiente de denominación, sino que la sujeta al mismo escarnio de la anterior. Hasta que ella, moribunda, decide regresar con el cabrón a Santa María, "*al pueblo natal, al país de infancia*, *donde todo es más fácil y los finales son felices*."

Porque en la muerte sólo iba a encontrar la evasión de ese destino monstruoso y triste, del cual Malabia y toda la humanidad se sienten responsables, y que por abyecto, produce rechazo, y la conmiseración se convierte en "*odio como gusanos*". Nada más terrible que la culpa enmascarada en compasión.

Aún, antes del regreso, Jorge, como ya lo hemos dicho, se regodeaba en acostarse en esa cama inmunda, mirando al chivo, confundiendo ese olor apestoso con el propio, esperando que Rita apareciera con unos cuantos centavos para sostener al trío, identificándose con Ambrosio, pero, incapaz de producir como él la idea que los sacara de la miseria y que la retirara de la prostitución a la que la había inducido en su perversa obsesión. Era la soledad, era la espera, era la noche de los miserables como se lo afirma al doctor.

Así concluye Jorge el primer encuentro de este segundo verano con el galeno y agrega que sentía la obligación de modificar la historia puesto que las historias con finales perfectos no existen. Apreciación que se ajusta al afán de re-escritura del autor, aunque el narrador la rechace y sostenga que dicha modificación sólo refuerza lo patético de la historia y que el pecado de los adultos es creer que los actos sin remedio necesitan permiso.

Mientras tanto, el caballo de Jorge patea en la plaza desierta de Santa María y aunque este se niega a aceptarlo, lo cierto es que el pueblo se ha convertido en ciudad; la bestia lo sabe, y el cambio de entorno, marca también otro cambio en el derrotero de la historia que se da en el capítulo siguiente: el quinto.

Este capítulo se abre con una especie de exordio descriptivo, extraño en la novela, que es parca en proporcionar detalles ambientales. Pareciese como si el narrador, al saber que se precipita el final, quisiera detener el cierre inminente del cuento, se relajara y entregara una serie de minucias descriptivas que contextualizan esa Santa María, hasta ahora, más mítica que real. En este estudio se ha mencionado unas cuantas veces pero sólo en esta parte se ve realmente vivida y tal vez, también al inicio, cuando el entierro, en oposición tanática a este final folletinesco, montado en un teatro de vaudeville.

Por primera vez Santa María se abre gozosa, macabramente gozosa, ante nuestros ojos. El doctor, después de practicar una visita, se dirige hacia el Mercado Viejo, donde los vagos y los chicos sucios disfrutan del atardecer, cerca al bar donde ingresa a pedir un refresco. Tira unas monedas que son reforzadas por la impersonalidad de la sinécdoque:

> *("Hendí la fila derrumbada de miserables, tiré unas monedas al centro del lánguido clamor, sobre cabezas y brazos.")*[17]

Observa al parroquiano solitario. Es joven, con vestimenta formal de viejo. Tiende dulces a los niños mendigos, mientras retiene a las niñas, las besa, las palmea, para después reír con risa histérica y en esta faena compulsivamente repetitiva, según el cantinero, estaba desde la una de la tarde. Se trata de Tito Perotti, el compañero de Malabia en Buenos Aires, quien, así como lo hizo Malabia con Ambrosio, trata de imitar en el físico y en la vestimenta a su padre, el ferretero, en un proceso de desdoblamiento enfermizo que trasciende toda la novela. La reduplicación está a la orden del día: Jorge y Tito repiten patrones existentes así como Rita es repetida por Rita segunda en una secuencia sin fin que permite que la novela nunca acabe porque siempre hay un doble del otro ya desaparecido.

El doctor se acerca a Tito e interrumpe su jugueteo con los chicos, se sienta y le pregunta que si él vivió con Jorge Malabia en un hotel de Constitución. Tito contesta afirmativamente para después concluir que es

"*un tipo difícil.*" También le pregunta por la historia de Rita y el chivo y si la muerta del rancho de la costa era Rita o no. Perrotti, asombrado, lo mira con desconfianza, y contesta que por supuesto, pero que no se fíe de la versión de Jorge y comienza la suya. Se asume como narrador-actor, implicado en la historia de Rita, a quien describe como una prostituta:

> *"El chivo y el cuento del viaje no eran más que un pretexto para salvarse si aparecía un vigilante. Era muy distinto que la llevaran presa por hacer el cuento que por levantar hombres."* [18]

Esta afirmación representa otro punto de vista en la manipulación de la historia. Al parecer, Rita sólo se prostituye al final de su relación con Malabia. Según Tito, lo hace desde el principio. Lo cierto es que las variantes de la historia, que introduce cada narrador, no sólo desdicen la anterior sino que la tergiversan, la cambian, permitiendo el juego de miradas y de opiniones sobre un mismo sujeto que lo fracciona y lo proyecta en la realidad del cuento como un espejo que se fractura en múltiples pedazos. Cada pedazo refracta su porción de realidad en la forma más verosímil posible.

El doctor no niega este principio pero lo que le interesa saber es si la muerta fue Rita o la prima. Tito aduce que la última apareció cuando ya Rita estaba desahuciada. Se llamaba Higinia, era muy linda y pronto desapareció, orientada con un instinto casi animal para conseguir el éxito. Una vez regresó cargada de regalos y en una limusina, por vanidad, para que Rita la admirara o la envidiara, pero esta ya estaba demasiado enferma para ello.

Sí, definitivamente la muerta era Rita y Jorge Malabia se había portado como un hijo de perra. Tendido en la cama, mirando al techo, había dejado que Rita se consumiera, se quitara el alimento de la boca, para que él y chivo pudiesen comer. Ser Ambrosio ni tan siquiera le había reportado la idea salvadora, el *eureka,* que lo sacara de la grotesca ignominia. Con sólo utilizar la pensión que le enviaba el padre mensualmente hubiera podido salvar a Rita pero prefirió darlo a anarquistas o comunistas que iban a buscarlo al barrio donde estuviese. Regalaba aquel dinero para acallar su conciencia pensando que no obtenía beneficios de todo aquel asunto. Hizo efectivo un lema del cual se había apropiado:

> *"Nunca me podré arrepentir de nada porque cualquier cosa que haga sólo podrá ser hecha si está dentro de las posibilidades humanas."* [19]

Pero todo eso no era sino una farsa. Al cabo de un año se volvió a presentar vestido con aquellos trajes suyos que siempre había guardado. Volvió a ser lo que era, un hijo de ricos. Y, para tranquilizarse, decidió enterrar a Rita para ocultar tanta vergüenza.

Aunque el hombre se vistiera de harapos - "*el uniforme de la miseria, de la angustia que se había inventado"* - la mímesis del otro sólo era exterior. Por eso, al recobrar la vestimenta, recobra otra vez su piel y como las serpientes, abandona la que ya le resulta inservible y ajena.

Sin embargo algo de vergüenza le queda y quiere casarse con Rita. Pero siendo menor de edad no lo logra y entra en el círculo de la mentira para obliterar la falta que lo consume. Rechaza a Tito y este cree que se siente de una clase social superior, cuando el distanciamiento de verdad surge porque Perotti sabe demasiado, lo conoce demasiado bien, y puede, además, desenmascararlo.

Incrédulo, el doctor se retira del bar y se pone a buscar a Malabia. Al tercer día lo encuentra. Ya está enterado de su reunión con Tito. Después de fijar una cita para la noche, se arrepiente y la cancela. Casi que a boca de jarro la concluye en la acera. La historia de Rita y el chivo y el resto es mentira.

> *"Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos: una mujer que era dueña de un cabrón rengo, que murió, que había sido sirvienta en casa y me hizo llamar para pedirme dinero. Usted estaba casualmente en el cementerio y por eso traté de probar en usted si la historia se sostenía."* [20]

Piensa que la historia ya no da para más. El doctor, en cambio, opina que sí da para más: "*podría ser contada de manera distinta otras mil veces".* Con esta frase se resume todo el sentido de *Para una tumba sin nombre.* Es el ejercicio del escritor, que supeditado a una matriz mínima, relega su función a seres de papel para que introduzcan en la ficción todas aquellas mentiras que por un momento hacen creer en la posibilidad de la historia como conato de realidad.

En fin, el doctor sólo quiere que Malabia le cuente ya los últimos momentos del velorio en que no estuvieron más que Jorge, la muerta y el chivo. Curiosidad morbosa que se ciñe a la descomposición del cuerpo como un eje sustentatorio de la historia. Pero el muchacho está cansado de la farsa y responde sucintamente que no hay mucho por añadir salvo que durante varias horas estuvieron solos los tres en un cuarto destartalado de tablas flojas, que tan pronto Jorge se paseaba, hacía bailar el cajón a la luz de las velas. Danza macabra que nos remite a lo expuesto anteriormente, la muerte como centro escatológico de la historia; de la nada surge el cuento que se inicia con el entierro. La serpiente se muerde la cola. La alegoría sirve para explicitar el movimiento del círculo que se cierra sobre sí mismo, fatigado de ensayar tantas versiones, que como lo sugiere el doctor, todavía son posibles.

El capítulo final, el sexto, es breve. Se reduce a una carta que Tito Perotti le envía al galeno desde Buenos Aires. Trata de completar el rompecabezas con la última ficha. Él sí conoció Ambrosio, el inventor del chivo. Entonces, ¿en qué quedamos? ¿Quién dice la verdad? ¿Tito que se mantiene en la veracidad del cuento o Malabia que la niega? El doctor traspapela la carta en su propio escritorio porque ya no le interesa. El cuento ha perdido vigencia a lo largo del último año y no importa más:

> *"Era un relato sin final posible, de sentimientos dudosos, desmentido por los mismos elementos que yo tenía para formarlo."* [21]

Después de varios días de reflexión escribe la historia, que como buena historia, tiene que sustentarse a sí misma, aunque haya sido escrita con mentiras deliberadas como lo afirma el narrador. Puede que nada de lo que se dijo pueda ser comprobado. Pero, eso, en últimas, tampoco importa. El hecho es que a lo largo de tantas páginas, el encanto de sus posibilidades se ha mantenido y el escritor-narrador ha exorcizado sus fantasmas y *"ha convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas"*. Con esta afirmación concluye la historia y concluye el libro que trata más del ejercicio del escritor acerca de construir una buena historia con unos pocos elementos: la mujer, la plaza y el rengo, que de una novela en el sentido tradicional de la palabra.

Ahora bien, el sistema narrativo empleado siempre ha estado bordeando la reminiscencia; cómo los recuerdos se encadenan. En este sentido, podríamos estar hablando de monólogos rememorativos que según Dorrit Cohn[22] identifican la creación faulkneriana. Se distinguen por vaciar el momento de la enunciación de toda experiencia actual, simultánea: el monologador no es más que un mediador, un relevo desencarnado, una pura memoria que no está situada netamente en el espacio, ni en el tiempo, tal como ocurre en los monólogos de Benjy y de Quentin en *El Sonido y la Furia*. Sin embargo, esta posibilidad es ajena al sistema narrativo de *Para una Tumba Sin Nombre*, que al tener un interlocutor cuestionante, hace que el narrador guarde una cronología de la historia y se identifiquen claramente las coordenadas temporo-espaciales desde donde se relata. En ese sentido se aproximaría al sistema monologante de Jason, que explora obstinadamente los eventos del 6 de Abril con un mínimo de interrupciones y de circunloquios, lo que lo acerca, más vale, a un monólogo autobiográfico.

Pero ¿en qué consiste dicho monólogo? En una búsqueda en que el narrador, hablando de situaciones en el pasado se desmiente con relación a los eventos que prosiguen, o posándose preguntas, estas aparecen en las páginas siguientes sin ninguna ambigüedad, cual acontece con las historias del doctor o de Malabia. Sobre todo este segundo, preocupado de sí mismo, rinde cuentas de una crisis existencial que no siempre es resuelta. Incapaz de aclarar retrospectivamente el pasado a partir del presente, no puede más que revivir sus incertidumbres y su confusión, tal vez con la esperanza de desembarazarse de ellas.

La obra avanza a retazos, diciendo y desdiciéndose, dejando que varias voces intervengan en el relato, cada una dando una versión de los hechos, ampliándolos, pero nunca ofreciendo la versión final. La misma constitución del relato es fraccionaria; se aporta a su crecimiento por pequeños trazos, por pinceladas, sin entrar en definiciones que adulterarían el objetivo principal: las mil maneras de contar un cuento. En eso radica su importancia y el suspenso que suscita su lectura, que al final, redunda en beneficio del entretenimiento o encanto primario de toda ficción. La miseria, el abandono, la ciudad, son temas que pasan a segundo plano cuando de contar se trata. *Para una tumba sin nombre* es sólo la excusa para mostrar los artilugios del escritor.

1 SARTRE, Jean P.: "Time in Faulkner: *The sound and the fury*" en *William Faulkner: three decades of criticism.* New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963. Pág.225-232. Para Sartre es válida la narrativa de Faulkner pero impugna su metafísica que niega al hombre la posibilidad de un futuro. La pérdida de la esperanza no le quita a la realidad humana todas las posibilidades; es simplemente una manera de ser en los términos de esas posibilidades.

2 HARSS, Luis: *Los Nuestros.* Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1981. Pág. 218

3 GARCÍA RAMOS, Juan M.: Introducción a *El Astillero* de Juan Carlos Onetti. Madrid: Cátedra, 1983. Pág.40

4 BENEDETTI, Mario: "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre" en Helmy F. Giacoman, *Homenaje a Juan Carlos Onetti.* Nueva York : Anaya-Las Américas, 1974. Pág.65

5 LUDMER, Josefina: "Contar el cuento", estudio preliminar de *Para una tumba sin nombre.* Barcelona: Editorial Edhasa, 1980. Pág.12

6 Ibid, pág.13

7 Ibid, pág. 13

8 GENETTE, Gérard: *Seuils.* Paris: Editions du Seuil, 1987. Pág.88-89

9 Todo lector de Onetti sabe que la profesión de médico está amarrada al personaje Díaz Grey. Sin embargo, resulta insólito que un crítico como Hugo Verani se confunda a tal punto que le preste tal nombre al personaje-narrador, cuando el autor lo mantiene anónimo hasta el final. Ver: Verani, Hugo: *Onetti: el ritual de la impostura.* Caracas: Monte Avila Editores, 1981. Pág.44-56

10 CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana: "Instancias narrativas en Cuando Entonces de Onetti". en *La obra de Juan Carlos Onetti,* compilada por el Centre de Recherches Latino-americaines dela Universidad de Poitiers. Coloquio Internacional. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990. Pág. 252.

11 Onetti, Juan Carlos: *Para una tumba sin nombre.* Barcelona: Editorial Edhasa, 1980. Pág. 71

12 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 81

13 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 84

14 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 86

15 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 92

16 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 104

17 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 111

18 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 117

19 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 120

20 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 123

21 Onetti, Juan Carlos. Op. Cit., pág. 125

22 Cohn, Dorrit: *La transparace intérieure*. Traducción del inglés de Alain Bony. París: Editions du Senil, 1981. Pág. 167-190

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

LAS OBSESIONES DE UN OBSCENO PÁJARO

Donoso abre su novela y la semantiza con un epígrafe que recoge la razón del título, tomado de las cartas de Henry James Sr. a sus hijos Henry y William. En ella les advierte que la vida no es una farsa y que, por el contrario, la herencia de aquellos que son capaces de tener una vida espiritual es una selva indomable donde el lobo aúlla y el obsceno pájaro de la noche grazna.

La novela, en cuya ejecución se demoró ocho años, recoge todo ese sentimiento salvaje de zonas liminales en que el espíritu se pierde y la inteligencia desvaría. Es algo así como la formalización de un delirio, surcando un mundo bipolar, esquizofrénico, en el que realidad y ficción borran sus linderos naturales y a las cuales Donoso aplica técnicas de disección.

Ante los ojos del lector aparece un mundo de seres y de cosas abandonados e inservibles que sólo reflejan la obsoletización de la sociedad que los aglutina; las viejas de la Casa o los monstruos de la Rinconada, Iris Mateluna o Inés de Azcoitia o la Perra Amarilla, el Mudito o Jerónimo, todos funcionan como un paradigma de la descomposición que se filtra por todos los rincones.

Tales íconos, que sirvieron para posicionar la nueva literatura latinoamericana del Boom, no son ajenos a las temáticas y formas desarrolladas por William Faulkner para aprehender los viejos mitos que convergían en el Sur, y que tanto se asemejan a las dolencias que todavía aquejan a nuestros pueblos. Según Lafourcade, en su *Antología del nuevo cuento chileno*[1], pertenece José Donoso a la Generación del 50, que busca

liberarse del mimetismo realista que sostiene el aparataje burgués para postular una estética revolucionaria que va más allá del modelo racionalista. Sus integrantes proponen un vanguardismo centrado en una concepción surrealista de la obra en que el lenguaje les sirve como zona de juego en donde *"el autor desciende a los estratos más profundos de su psiquis para alcanzar en el estado creativo una epifanía de su propia identidad y una aprehensión de la realidad vivida."*[2]

La novelística de José Donoso, entonces, para ser bien entendida, debe ser enmarcada dentro del irracionalismo de su generación chilena y del surrealismo de la novela hispanoamericana durante las últimas décadas del siglo XX. En *El Obsceno Pájaro de la Noche* hace acopio de tales vertientes y muestra cómo el hombre, constreñido por una realidad inhóspita, sale a buscar su libertad a través de los instintos que quebrantan la norma establecida por unos minutos, aunque sólo sea para terminar en destrucción y locura.

Las inquietudes que este trabajo suscita estarán tratadas más alrededor de cómo la técnica o poiesis y la imagen de mundo o aisthesis logran dar cuenta de un horizonte literario interno más que del entornal o comunicativo, según la terminología de Jauss[3], que desbordaría las posibilidades de la investigación. Siempre he pensado que la escuela de los *New Critics* tenía razón al afirmar la literariedad como epicentro de la crítica sobre la obra de arte. Hoy en día, sin embargo, en el estudio de la literatura comparada, las posiciones historicistas o estéticas se complementan y lo que antes suscitaba dicotomías ahora son puntos de convergencia. Pero, ese problema es para ser abordado después, en otros momentos y otros contextos.

II

El libro[4] comienza de entrada con una apertura en *media res* en la que Misiá Raquel Ruiz aparece vertiendo sendas lágrimas por la muerte de la Brígida. El narrador, al parecer, heterodiegético nos está fijando de entrada el tono de la obra. Se trata de un deceso que marcará de aquí en adelante el ocaso de una familia, de un orden social que necesita ser reinventado para que se produzca el cambio pero ni siquiera la huida de Iris Mateluna, condicionada por el entorno, logra modificar las estructuras fijas de una sociedad históricamente determinada.

El Chile de los años de gobierno de Arturo Alessandri - que coincide con los años de formación de Humberto Peñaloza, la conciencia central narradora - a pesar de los esfuerzos del gobierno por modificar y hacer una distribución más equitativa de los medios de producción y de capital, se estrella contra la voluntad de poder de las viejas familias, arraigadas en el disfrute de los bienes que la tradición y el contubernio de los gobiernos anteriores les habían permitido amasar. Tal trasfondo político se manifiesta en el cariz histórico- psicológico con que Donoso tiñe la obra donde la "gente de sociedad" se refiere desdeñosamente a los "siúticos" de la clase media y se niega, cual casta cerrada, a mezclarse con las demás.[5] Bajo esas condiciones sociales, Misiá Raquel se hace cargo del funeral en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, donde la Brígida pasó sus últimos años con otras cuarenta asiladas más, generalmente sirvientas relegadas y olvidadas por sus antiguos patrones, tres monjas y cinco huerfanitas. Sin embargo, la misa iba a ser la última que se cantara en la capilla de la Casa porque esta iba a ser demolida. Aquí se refuerza ese primer sentido que habíamos mencionado antes: la obra comienza por el final, el proceso de disolución ya ha arrancado, las "habitantas" tienen que desalojar la casa. El futuro resulta ominoso para ellas.

Todo salió como lo había previsto Misiá Raquel, pero quien afirma esto ya no es el narrador heterodiegético que prefiguramos al principio, sino un narrador homodiegético, actor, que se identifica en el momento en que lo ayudan a decorar la capilla con colgaduras negras. No es que el punto de vista haya cambiado; es que el autor construye el engaño para crear sorpresa, para jugar al dato escondido, y así lo sigue haciendo cuando mistifica esta posición narracional al cederle la palabra al grupo de ancianas que comentan los incidentes del entierro, sus voces entremezcladas con las de este narrador, que finalmente queda identificado como el Mudito, quien termina siendo la conciencia unificadora de la historia. Es también Peñaloza, los otros personajes, el demiurgo que quiere transformar el mundo según sus deseos y que construye una imagen mental de aquello que desea influir.[6]

De allí que surja, entonces, la paradoja. Misiá Raquel tan generosa con los funerales de la Brígida, su empleada de toda la vida, recuerda que en su celda hay una bicicleta vieja que le puede servir a su jardinero. Tanto derroche para un ritual del que se puede jactar y tanta medida para otras dádivas. El Mudo desenmascara así, o al menos cree hacerlo, por

contraposición, la mezquina caridad burguesa. Es Misiá Raquel quien se encarga de dar las noticias de otro de los personajes importantes de la novela: Inés de Azcoitia, cuyo marido, Jerónimo, le traspasó al Arzobispado la propiedad de la casa y ahora el clero la quiere derruir para construir una ciudadela.

La casa, siempre la casa. Sin este espacio lúgubre, enorme, descascarado, frío, lleno de recovecos, con habitaciones y puertas condenadas, no se podría entender *El Obsceno Pájaro de la Noche.* Es el lugar sin límites donde se escenifican la mayoría de las alucinaciones y delirios del Mudito y funciona como representación de sus tortuosos estados mentales. Sin su mugre e inminente derrumbamiento no se podría entender la descomposición que afecta al narrador y demás habitantes durante los treinta capítulos que dura la obra. Y, cada capítulo, está dividido en varios acápites que se marcan con un espacio en blanco aunque el punto de vista siga siendo sostenido por el mismo narrador homodiegético, como acontece cuando se introduce el personaje de la Iris Mateluna.

Iris, una de las huérfanas y capitana del grupo, se vuela permanentemente del reclusorio, con la connivencia de todos, para hacer "nanay" con el Gigante. Pero, antes de salir, al anochecer, se para en el alféizar de la ventana y comienza su show exhibicionista donde descubre su rolliza figura con el beneplácito de los vecinos que la aúpan con el remoquete de Gina… Al ritmo del rock se desmelena y entra en una especie de trance que incita a los espectadores, entre ellos, el Gigante, que en medio de la calle baila como si estuviera acompasado con la Iris. Se crea un verdadero carnaval cuya imagen más representativa es la de ese mismo Gigante, con su enorme cabezota de cartonpiedra, que esconde la identidad de los muchachos del barrio, que se aprovechan de tal disfraz para seducirla. En medio de la algarabía de la fiesta se desdoblan las personalidades y cada cual asume aquella que satisface mejor su "ello". Pero no es una representación gratuita. La Iris exige de su mimetizado amante un regalo que compense la energía invertida.

Se da, entonces, una relación de trueque, que contamina, por cierto, todas las relaciones entre las inquilinas, donde la muchacha da placer y el otro ofrece fruslerías que compensen un acto sexual en el que su "*blanca carne infantil se transforma en masa cruda."*La descripción genera un horizonte de expectativas que no será traicionado por el contenido de la historia. El morbo estalla con furor y se mantiene como

leitmotiv hasta el final. Sólo encuentro una novela que se le parezca, en tal exacerbación, de la vasta producción faulkneriana: *Santuario,* sobre todo durante la terrible escena, no mostrada, insinuada, de la violación de Temple con una mazorca de maíz. Sin embargo está tan bien descrita la hipocresía de la sociedad americana en tiempos de la prohibición del alcohol y de la aparición de los *bootleggers,* que uno perdona que haya sido escrita mediáticamente con el sólo fin de percibir dinero.

Después de este intenso despliegue libidinal, llegamos a la última parte del libro primero, donde por un efecto de oposición y equilibrio, el *thanatos* se impone. La madre Benita se va con el Mudito a recorrer el asilo para recoger los pocos enseres que dejó la muerta. Atraviesan zaguanes, patios, pasillos, cuartos inmensos y vacíos donde no vive nadie y que tampoco se limpian porque las viejas prefieren vivir aglutinadas en una especie de zoco persa, laberinto dedaliano, que han levantado en un corredor, lleno de casuchas de lata, de tablas, de cartón, para sentir el aliento de los cuerpos vecinos. Todas esperan que la madre ingrese y disponga de los efectos personales de la Brígida.

Realmente el ritual que se impone es la destrucción de la memoria de la occisa, borrar sus rastros para que sean suplantados por otra vieja que irá también hollando el lugar, a su manera, superponiendo los vestigios de una vida en otra hasta que acaben por difuminarse y desaparecer. Ni siquiera los múltiples paquetes atados con cordeles en que la Brígida escondió su vida para preservarla se salvan de ser tirados a la basura, ni la bolita de papel plateado que en un último afán reconstituible de una historia, la madre Benita moldea en sus dedos para luego dejarla caer y huir por los pasillos para protegerse de la pedigüeñería y la codicia de las viejas. ¡Cómo se recicla la pobreza y la miseria en *El Obsceno Pájaro de la Noche!* La muerte no es el final de un ciclo sino la sumatoria de muchos otros, también acabados, que implican el deterioro del entorno y del mismo ser humano.

El libro segundo está conformado por una sola fábula, recogida en forma de leyenda, que repetían a menudo las viejas alrededor del hogar. Quien relataba lo hacía al mejor estilo de los cuenteros tradicionales, invocando el tiempo edénico o intemporal. Pero llegaron los malos años en la región del Maule (la coordenada espacial sí se precisa) y los campesinos dirigieron la mirada hacia el cacique *"en busca de una explicación para tanta desgracia".* Este señor tenía nueve hijos varones y una sola mujer, la menor, la consentida, no sólo bella sino

también hacendosa, quien había sido criada y enseñada, a la muerte de su madre, por una nana de manos verrugosas. Hasta allí todo va bien. Pero comienzan los rumores y se agita el imaginario popular. La niña se convierte en chonchón o cabeza terrible que volaba en las noches de luna, con la cabellera rubia y la cara de la hija del patrón, siguiendo una perra amarilla, verrugosa y flaca como su nana. La sequía aumentaba, morían las bestias y se acrecentaba el clamor: bruja la niña, bruja la nana. Los hermanos se enteran, escrutan las costumbres de la hermana y tranquilizados por su normalidad, le cuentan al padre. Este cuestiona la niña quien pregona su inocencia. Los hermanos deciden sacrificar la nana y perseguir al chonchón y a la perra amarilla mas no los encuentran. Violan la puerta del cuarto de la niña y encuentran a la vieja en trance, embadurnada de ungüentos mágicos y a la perra que comenzó a arañar la ventana. Matan a la perra; sin embargo, la bruja sigue dormida y ni los latigazos la despiertan. Deciden ahogar el cuerpo en el mar para evitar los maleficios e infestación que puede suscitar enterrado. La hija del patrón es encerrada en un convento de clausura; ni siquiera sus hermanos volvieron a verla. Según la peonada, las brujas la querían para coserle los nueve orificios del cuerpo y transformarla en imbunche e idiotizarla para que bailara a saltitos en las noches de aquelarre.[7]

Esta conseja es originaria de las tierras del sur del Maule donde los Azcoitia han tenido sus feudos desde el coloniaje. El mudito, el narrador, asume que Inés, la esposa de don Jerónimo también la conoce y que olvidó el cuento de la niña-bruja para anteponerle el de la niña-beata que murió en esa casa en olor de santidad y cuya beatificación ella persigue. Es aquí donde las dos vertientes de la historia se unen y van a determinar la conclusión del libro, cuando nuestro mudito de marras es convertido, a su vez, en imbunche por las viejas que lo atemorizan, se burlan de su masculinidad, desencadenan sus fantasmas. Pero esto es una anticipación de lo que va a ocurrir. La proyección poética del discurso. En tanto que ahora, el texto asume ya sea una función receptiva como también comunicativa entre los mismos personajes debido a los efectos repetitivos de la historia. La Iris se duerme, no hay sorpresas, todo le causa modorra. No así al mudito quien se entera de que ella está embarazada por la charla del grupo de las seis celestinas que temen ser acusadas. Ese saber va a incrementar su poder así tenga que humillarse en un principio. Limpia el vómito de la Iris con la condición de que le permitan integrarse al círculo; las coacciona al conseguirles una pieza

recóndita para criar al niño milagroso que va advenir. Y así se convierte en la séptima bruja. La transexualidad se pone a la orden del día y la personalidad del narrador central queda cada vez más desdibujada o grotescamente alucinada. La conseja del imbunche inicia su marcha imaginaria en donde el proceso receptivo ha fijado el primer granito de arena.

Salvo en la escenificación del desdoblamiento libidinal de la Iris, los habitantes de la casa han tenido poco contacto con la ciudad. Eso cambia ligeramente en el tercer libro al contarse la historia de cómo algunos personajes se enquistaron en aquella, al mismo tiempo que la urbe, al rodearla, desplazó las chacras por barrios de reivindicaciones obreras hasta dejarla,*"muda y ciega",* en un zona bastante central. El enclaustramiento de la casa contrasta con la exhuberancia de sus calles aledañas:

> *"Esta manzana de muros llagados por los enlucidos que se han ido desprendiendo tiene el color neutro del adobe. Rara vez se vislumbra desde afuera un reflejo de luz en sus cientos de ventanas ciegas de polvo, o ciegas porque yo las cerré con tablas remachadas y vueltas a remachar, y otras aún más ciegas porque por ser peligrosas, yo las tapié. En las tardes, el barrio bullanguero de casas modestas que nos rodea, en casas también de teja y adobe pero pintadas de rosa o celeste o lila o crema, se van encendiendo las luces, atronan las radios de las peluquerías y panaderías y los televisores en las cantinas repletas, mientras en ellas y en el taller de reparaciones de motos y en el negocio de compra-venta de novelas y revistas usadas, y en el despacho de la esquina, se teje y entreteje la vida de este barrio que nos excluye."*[8]

Es como si la novela escogiese los recintos cerrados, decadentes, míseros, para simbolizar la opresión de los desvalidos, cosa que también ocurre con los monstruos de La Rinconada donde estos adefesios humanos van a esconder sus lacras, construyendo un entorno que los salvaguarda de la hiriente pujanza y aparente normalidad de la ciudad. Esta, que abandona y desconoce a los seres menos favorecidos por la fortuna, termina por excluirlos y hacerlos desaparecer al destruir el espacio que los cobija. La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación

de la Chimba va a ser demolida por el Arzobispo, al cederle Jerónimo de Azcoitia la propiedad real para construir la Ciudad del Niño. Los viejos menesterosos no tienen cabida en un mundo que los relega a propósito cuando ya no tienen qué ofrecer. El progreso exige víctimas.

Miembro de la alta burguesía chilena, Donoso da razón del colapso de ese orden social en una tensión de odio-amor. Los valores éticos imperantes sólo pueden traer al hombre el debilitamiento de su dignidad, porque donde hay amos existen empleados a quienes su misma servidumbre pervierte. Por eso sus novelas retratan las clases bajas, cuajadas de sirvientas, campesinos, homosexuales y prostitutas, embrutecidos en un trabajo que los rebaja y no les ofrece esperanzas, donde cocinan y alimentan el resentimiento.[9] Sólo encuentran solución a su abyecto presente en mecanismos psíquicos de orden surrealista, que les permiten infiltrar en la dura realidad elementos subversivos, irracionales la mayoría de las veces, y que alteran la secuencialidad de las coordenadas temporo-espaciales.

Si bien estos mecanismos son característicos de la novelística faulkneriana, baste citar el monólogo de Quentin en *El Sonido y la Furia,* cuando se comparan los textos de uno y otro autor, a pesar del enclaustramiento de los personajes del escritor sureño en un mundo que se desintegró y pervive en el recuerdo, la alienación del futuro no es tan aberrante porque esos mismos personajes tratan de comprender el por qué de su decadencia como acontece en *Absalón, Absalón!* Además se pasean por el entorno que los engendró y establecen relaciones, aunque disociadoras con sus congéneres, para demostrar que aún están vivos, que aún cuentan, sea el caso de Rosa Coldfield o el de Miss Emily, cada una es su respectivo confinamiento.

Ya en el libro cuarto, hemos avanzado bastante y todavía no sabemos el nombre del Mudito narrador, que deja intercalar en su discurso las voces de las viejas en forma bastante controversial. Unas veces toma distancia, las critica, otras les teme y al final, casi se mimetiza con ellas. Acepta el infundio de la maternidad de Iris Mateluna y se suma a la conjura de ocultar la guagüita en algún recoveco de la casa para que nadie se de cuenta, salvo ellas, las siete viejas. Pretenden no enseñarle nada, ni a caminar, ni a hablar; ojalá no vea ni tampoco oiga, para que siempre las necesite. El imbunche. Todo cosido, extremidades y orificios, en eso se convertiría el hijo de la Iris. La conseja sigue funcionando en el imaginario colectivo.

Pero, ¿quién es el padre? Según el Mudito, él mismo, que en su afán de ser todos los personajes en uno, disfrazado de Gigante, suplanta a Romualdo y se lleva a la Iris al baldío para hacer nanay en un Ford desconchado y sin vidrios. Una vez se entera de su preñez la abandona a su suerte, permite que otros alquilen el disfraz y se la gocen, mientras él observa. Aquí la perversión del narrador alcanza un punto álgido al ejercer de voyerista patético que obtiene el placer a través de los otros y que, a la vez, relata la degradación de la muchacha. Resulta que Iris, o en este caso Gina, para disfrutar del sexo necesita una máscara que la introduzca en el mundo ficticio del carnaval, donde el desdoblamiento infringe la más dura realidad. La irresponsable evasión entra como componente de una realidad cuya abyección sobrepasa los límites de la norma establecida por la sociedad burguesa.

Sin embargo, cuando se cree que se ha descendido al Averno de la descomposición, surge un elemento sorpresa que irrumpe en la escena. Jerónimo de Azcoitia, precedido por la fama de la Iris, llega a solicitar sus servicios. El Mudito, ahora Humberto Peñaloza, antiguo secretario de tan ilustre señor, lo reconoce y la diosa fortuna lo bendice con este premio. El hijo suyo que viene lo va a hacer pasar por el Boy que Inés, la mujer de Jerónimo, jamás pudo concebir.

> *Don Jerónimo lo reconocerá. Le dará su nombre y sus tierras. Será dueño de esta Casa. La salvará de la destrucción, y seguirá igual, un laberinto de murallones carcomidos y solitarios donde yo podré permanecer para siempre*[10].

En este punto del monólogo, el narrador, Mudito o Humberto, después de asumir los efectos de su disociación, recobra parte de la vieja personalidad e introduce aspectos de la historia familiar. Porque él también tuvo padre y tuvo madre y tuvo hermana. Un padre que marcó su superyó con tal intensidad que apenas se presenta el intento de fraude, renace su imagen y con ella las palabras del honrado progenitor, que aún resuenan. Un caballero tiene que ser honrado. "No *podemos ser Azcoitia. Ni siquiera tocarlos"* Solamente les queda el apellido vulgar de Peñaloza, del que el protagonista reniega, porque lo encierra y marca en una prisión plebeya. El resentimiento de clases se perfecciona. Antes se insinuaba entre las viejas sirvientas de la casa. Ahora se verifica en el hilo común que ata al Mudito con el resto de las habitantas. Se introduce

el mito solar de las clases altas conformadas por seres casi divinales en oposición a las clases bajas cuyos integrantes se sumergen en la fealdad y el deseo de reemplazarlos.

Ese resentimiento, elemental en las sociedades con grandes diferencias en la distribución de ingresos -también común en el poco desarrollado Sur de post-guerra donde se proyecta la saga faulkneriana- se evidencia en la trilogía de los Snopes que venden su alma al diablo con tal de arribar a la meta para conseguir dinero y poder, para después oprimir con ellos a los antiguos patrones. El Mudito, como sus antecesores, de la misma forma lo desea. Imbuído por las enseñanzas del padre -que al fin y al cabo era profesor- tenía que ser alguien. Un caballero. Pero, tal vez no tan caballero, como los otros, los de linajudo apellido: sin embargo, un caballero.

En los planes de Humberto se interponían dos obstáculos: la madre agnóstica, que supo desde el principio que él no iba a ser nadie y por eso la borró de su memoria y el sentido del desconocimiento social que tanto lo mortificaba. En vez de crecerse sobre el infortunio de no ser nadie, como fue capaz de hacerlo Sutpen quien luchó hasta la muerte por su proyecto, se quedó lamiéndose las heridas e inoculándose el veneno del resentimiento.

El detonador de las fallidas apetencias viene a ser el mismo Jerónimo de Azcoitia. Cierto día, caminando por la calle con su padre, se lo encuentran. Rubio, fornido, todo de gris perla vestido. Al mirarlo, *"un boquete de hambre"* se abrió en él al comparar el cuerpo enclenque con la otra figura de varonil apostura. La nostalgia del padre y su carencia se introyectaron para siempre en Humberto Peñaloza, que desde entonces, quiso apropiarse de Jerónimo para no volver a tener miedo, porque no sólo lo tenía todo sino que era todo.

Termina la digresión del Mudito, la analepsis, y su monólogo regresa a las cópulas de la Iris con los chicos del barrio. Aquí se produce otro desdoblamiento del narrador, quien ahora narra como si la cabeza del gigante de cartonpiedra fuera la suya, la personifica, y comenta la propia destrucción en manos de los usuarios que no han quedado satisfechos con el servicio de la muchacha. Se hace notorio el infantilismo de ella que por cada nanay quiere un regalo, y al constatar el acabose de la cabeza y de la fijación de su libido en un objeto destruido que ya no le puede reportar placer ni retribuciones materiales, la Iris se enferma.

Las viejas la cuidan. Siguen siendo siete porque al morir la Brígida la substituye la Damiana, arrugada y flacuchenta, quien al percibir la depresión de la chica, se pone un babero del bebé por venir y se acuesta a su lado fingiendo ser una muñeca, sólo que de carne y hueso, que se orina, berrea y además es amamantada. Tal aberración se convierte en la distracción de la Iris. La Damiana se transforma en la guagua de la muchacha, se olvidan hasta de su nombre y a partir de ahora Iris se gratifica por medio de un mecanismo de substitución. Su memoria se encoge ya que olvida que ha sido sucesivamente, la Gina, la Pantera de Broadway, la novia del Gigante. Como el narrador, ella también se metamorfosea por esta vez en la madre de la Damiana. Un juego ha suplantado otro con las perspectivas de un próximo alumbramiento.

Pero el Mudito no está satisfecho. Piensa que la Iris se está disolviendo, desmenuzada y repartida, entre las viejas. Que la tiene que recobrar para sí solo. Que después del parto la encerrará, junto con la Damiana, si es necesario, en una caja, casita de música, que toca *El carnaval de Venecia*, que está reparando. En su psiquis fragmentada se presenta otra vez el fantasma del imbunche que proyecta hacia otros en un afán de posesión absoluta, de incomunicación con el mundo, donde él es el único dueño. Las disociaciones de Humberto se están acelerando. La esquizofrenia se ha declarado en forma rampante.[11]

En medio de su locura descubre que la Damiana las ha estado engañando. Delante de las viejas se hace pasar por guagua pero sola con la Iris le enseña a leer, la informa del otro mundo que existe por fuera, la incita a que abandone la casa. El plan se está desbaratando. La Damiana se escapa dizque para buscar a Romualdo e Iris trata de seducir al Mudito para también irse. Hay que venderle a la chica, rápido, la idea de la paternidad de Jerónimo de Azcoitia y se compromete con ella a buscarlo porque sino lo acusa con la madre Benita de mentirle, de haberse hecho pasar por mudo durante tanto tiempo (mudez fingida que realza el ostracismo enclaustratorio a que lo conmina la adversa realidad). Otra vez, Iris entra en la relación de trueque que tan bien le va a su condición de desposeída de la fortuna.

El Mudito no puede con la tarea. Apenas sale y le trancan la puerta se siente perseguido por la bruja del imbunche, la Peta Ponce. Y aquí se vuelve imposible deslindar verdad y alucinación. Cree que ha ido pero que entre los carabineros y la mordedura de los perros, su intento fracasó.

Aterrorizado regresa a la protección del convento, y no abren, no abren... Entra en un episodio psicótico que devela parte de su antigua personalidad, cuando siendo todavía Humberto Peñaloza, pretendía ser escritor. En su delirio rememora el día en que penetró en la casa de los Azcoitia para robar uno de los cien libros que Jerónimo había recibido como contraprestación por financiar tal edición. Sin embargo, los carabineros alcanzan a atraparlo, le hacen una herida en el vientre y los perros lo persiguen hasta cuando logra escaparse por los vericuetos de la ciudad. Amedrentado, enfermo, llega al convento donde las madres lo recogen y él se convierte en el Mudito, o la séptima vieja, o el Gigante, según las exigencias de su desquiciada mente.

La verdad es que el tiempo de la narración transcurre en un año, aproximadamente. Se inicia con el cortejo funerario de la Brígida y concluye con el remate previo a la demolición del edificio, con el consecuente traslado de las viejas y de las huérfanas a otro asilo. Escondido observa el abandono de la casa y así da término a la historia, convertido él mismo en un imbunche. Pero, para concluirla, los lectores tenemos que pasar antes por la efervescencia de este imaginario novelador que con sus reminiscencias cubre muchísimos años en los que su resentimiento fabula sobre una realidad a la cual no sabe adecuarse. Construye, entonces, la primera novela, hija de la esquizofrenia, que surge en medio de las charlas de las viejas de la capellanía y en medio de su crisis psicótica en el capítulo nueve.

Humberto Peñaloza, Escritor

La obsesión de Humberto siempre fue ver su nombre en letras de molde. Así lograría salir del anonimato y tener una faz propia que lo identificase. También así cumpliría uno de los deseos más preciados de su padre, que su hijo lograse una posición destacada que sacara el apellido de la familia de la precariedad y del desconocimiento.

Por eso, en su desvarío, menciona que con su nombre impreso tantas veces en los cien tomos de la biblioteca de los Azcoitia nadie podía dudar de su existencia. La repetición le posibilitaba una esencia que de otra forma le era negada. La terrible verdad se le impone, no es nadie, nadie lo conoce, entonces se evade para obtener en un mundo de fantasía lo

que el real mezquina. Nace de esa manera y por carencia el monstruoso ámbito de La Rinconada, que había sido hasta ese entonces, el fundo de los Azcoitia.

Cuando Jerónimo se acerca a la cuna del recién nacido, el heredero, Boy, quiere matarlo ahí mismo. Como sucede con la hija de Millie en *Absalón, Absalón!,* en el momento en que Sutpen se da cuenta de que el hijo que necesita para la continuación de la estirpe es mujer. La desconoce y la compara peyorativamente con su yegua que al menos pudo alumbrar un potro. Pero el desastre no culmina allí. El niño era deforme, jorobado y de labios leporinos. Sin embargo Jerónimo no mató como tampoco mató Sutpen, y tampoco abandonó o ignoró. Se yergue contra el infortunio y decide sobrepasar el trago amargo. Convierte La Rinconada en el espacio donde Boy crecerá alejado de la curiosidad, posiblemente de la memoria popular, y él se retira de la escena pública.

En el capítulo diez el narrador parece introducir una muda de voz. Se aleja y toma distancia. Se convierte en un narrador objetivo - salvo al final - que cuenta la historia de Jerónimo de Azcoitia cuando regresa de Europa, adonde pretende volver; y se lo impide su tío el Reverendo Padre don Clemente que lo involucra en la política y termina casado con Inés Santillana, una prima lejana con muchas abuelas Azcoitia . Es un amor que reúne incesto y poder. Pero también hechicería. Inés siempre está desesperada por presentarle a su nana, la Peta Ponce, con la cual tiene una relación de dependencia. Se la va a llevar a vivir con ellos después del matrimonio y le confiesa al novio que ella, de niña, sufría de unos cólicos fuertes, mas la Peta, succionando su vientre, se los quitó, y desde entonces es ella la que los experimenta. Cualquier parecido con la conseja de la niña-bruja de las viejas no es coincidencia. Jerónimo reacciona con rabia y las tilda de brujas. Pretende prohibirles la junta. Inés lo araña y con los surcos en la cara tiene que presentarse al matrimonio. La novia la noche de bodas le negó el cuerpo al marido hasta que este le prometió jamás separarla de la Peta Ponce. Hasta aquí el cuento del binomio inseparable que hace presentir que la historia del chonchón y del imbunche tienen algo en común: vejez y juventud forman un ciclo ineludible de la naturaleza en que ambas facetas son interdependientes para poder accionar con éxito. Pero ese éxito está mediatizado por unos conocimientos iniciáticos que se transmiten de una generación a otra. La supervivencia de ellos permite que el ciclo continúe y se reinicie. El mito vuelve a trasegar por *El Obsceno pájaro de la noche.*

Aunque la novela se resuelve como el gran monólogo de Humberto Peñaloza, en medio del desvarío, el narrador logra destacar algunas escenas memorables en las que su esquizofrenia le permite avizorar la realidad política. Uno de esos momentos estelares es en el que Jerónimo de Azcoitia enfrenta al populacho enfurecido que lo culpa por ser representante del partido conservador, de haberse robado las urnas en un pueblo de la cordillera. Lo acompaña su secretario Humberto, y al escaparse por el tejado de la parroquia, son bajados a balazos. Según su versión, él es el herido y el patrón usufructúa de la sangre vertida para hacerse pasar como el héroe de la jornada. Sin embargo en el momento de la balacera se desmaya y no recuerda nada. Como se lo dice a la madre Benita en medio de su delirio, ese era el único momento en que había sido *"protagonista y no comparsa"* y recorta la distancia de narrador objetivo que venía usufructuando. Surge la duda ante sus palabras puesto que la yuxtaposición o suplantación de personalidades es característica de la enfermedad que lo aqueja. El único triunfante de todo el insuceso es Jerónimo quien, según el pueblo, o los rotos de mierda, podría resultar hasta buen senador. La volatilidad de la opinión de la masa queda en evidencia y la vedettización pregona el vaivén a que está sujeta la opinión pública.[12]

Como la novela no tiene una secuencialidad rigurosa a la manera de las estructuras faulknerianas basadas en el monólogo interior y en el punto de vista sostenido, de la temática política pasamos a la amorosa, de deseos frustrados, donde Humberto en su desquiciamiento se convierte en el marido de Inés y se acuesta con ella en medio de los paquetes embrujados del cuarto de la Peta. Sólo que la amante es la Peta y no Inés, porque su destino como el de la vieja es permanecer por fuera del amor aunque no del acto mecánico. Esa pareja sombría concibe el hijo que la pareja luminosa no puede engendrar. Del apareamiento de carnes raídas nace el esperpento de Boy.

Sin embargo Humberto no queda satisfecho con haber traído al mundo al hijo de Jerónimo; tiene que robarle también toda su masculinidad. Para hacerlo, cada vez que se acopla con las mujeres de turno, este tiene que efectuar el coito bajo su mirada, que le da potencia. Basta recordar los actos voyeristas anteriores sobre la Iris para acentuar la reincidencia de una conducta que posiblemente le entrega el poder.

Don Jerónimo así ya no podía prescindir de él, ni de ser "*el maricón de mi mirada que lo iba envileciendo hasta que nada salvo mi penetra-*

ción lo dejaba satisfecho". Con esta declaración se devela parte de las crisis del Mudito, en que colegimos esa homosexualidad reprimida que lo ha venido acuciando y que precipita su primera crisis, allá en el Museo Antropológico, en medio de las momias atacameñas donde se presenta el primer delirio. En el reflejo de la vitrina se materializa la figura de don Jerónimo y ya no puede desprenderse más de esa ilusión. De allí en adelante la persigue bajo mil formas, siempre convencido de atraparla porque, como lo dice reiteradamente en su discurso, él es un escritor. Tal vez en la palabra pueda saciar la sed del reconocimiento, replantear la realidad hostil con otros predicamentos, vivir la sexualidad del macho viril por medio de una penetración homosexual imaginaria.

La sexualidad del Mudito-Humberto está sujeta a mil aberraciones que no se limitan a Jerónimo de Azcoitia sino que se propagan al Gigante y la Iris Mateluna, a la sarmentosa Peta Ponce, a Emperatriz, la enana deforme de la Rinconada. Es un zoológico de personajes grotescos los que incitan su desajuste libidinal, muchas veces voyerista. Este fenómeno malsano aparece también, a menudo, en Faulkner en las escenas de triangulación entre Quentin, Caddie y Dalton Ames, o en las de Darl con Dewey Dell, o en la más perversa de todas: la de Popeye mirando a Temple hacer el amor con Red, en la casa de citas, para satisfacer su impotencia. Deficiencia que también afecta al Mudito que tiende a refocilarse imaginariamente. La incapacidad física queda solucionada en la fantasía. De todas maneras, no olvidar que él es un escritor.

Retomemos a Boy. Este niño deforme es el doble del que va a tener la Iris. La novela se repite a sí misma, con la historia de los embarazos, con la doble personalidad del Mudo-Humberto, con los mitos del chonchón y del imbunche, con los espacios de la Rinconada y la casa de ejercicios espirituales de la Encarnación de la Chimba. La repetición sustenta el ego fragmentado y le infunde cierta seguridad. Por eso Humberto escritor necesita otro lugar tan lleno de vericuetos como el primero, sólo que en el campo, donde las viejas son suplantadas por monstruos y seres deformes que Jerónimo manda a traer para que pueblen la Rinconada. El objetivo es hacer que Boy viva en medio de semejantes y su fealdad pase como normal en el confinamiento. La casa se llena de esperpentos entre los que se destacan Emperatriz y el doctor Azula. La primera era pariente de los Azcoitia por una rama empobrecida, siendo tan refinada como enana; el segundo, Crisóforo de nombre, provenía de Bilbao, víctima también de serias alteraciones físicas. Estos dos se encargan de hacerle la vida difícil

a Humberto debido a su apariencia normal y por ser el único vehículo de comunicación con el patrón y con el exterior. Al final Emperatriz lo seduce y trata de casarlo pero cuando se va a realizar tal conjunción a Humberto se le declara una hemorragia gástrica que es atendida por Azula, quien aprovecha la situación para proveerse de sus órganos para realizar transplantes. La verdad es que el binomio Humberto-Mudito resiste mal las presiones y cada vez que se presentan, las somatiza. En su discurso, esta crisis se yuxtapone, o si se quiere, se desdobla en la otra que lo aqueja en la casa de retiros, donde el interlocutor silencioso de sus penas siempre es la Madre Benita.

Pero, ¿quién es esta Madre Benita que lo acompaña y lo cuida durante su enfermedad? Es la monja encargada de la Casa desde tiempos inmemoriales, a quien la Madre Superiora siempre le dilató su nombramiento en un colegio, siendo que con su ilustración y su clase allí estaba desperdiciada. Sin embargo su promoción nunca llegó y le rondaba el temor de que la decrepitud y la imbecilidad de las viejas la contagiaran. Ya sólo esperaba que el padre Azócar la nombrase Ecónoma Jefe de la Ciudad del Niño. Ni las promesas de misiá Raquel de restaurar la Casa con la inmensa herencia de la Brígida, lograron cambiarle el parecer. Consideraba ese proyecto como otra forma de esclavitud alrededor de las mismas viejas.

Por eso, cuando llegaron los rematadores, a pesar de que le advirtieron que todos esos trastos no los iban a pagar más que como leña, a ella no le importó porque sabía que el padre hacía mucho tiempo se había llevado lo más valioso y eso la liberaba de cualquier responsabilidad y atadura. La Madre Benita, al contrario del Mudito, quería volar.

En tanto, la preñez de la Iris avanza "*insistente, inquietante, irresuelta",* por meses y meses y ya se menciona la palabra milagro. La muchacha, aburrida, amenaza con denunciar el grupo de las siete ante la Madre. Su nueva muñeca, el Mudito, tiene de ventaja sobre la anterior, la Damiana, que es menos meona, pero la novedad del juego ha desaparecido. Ya ni siquiera le cambia los pañales ni se extraña ante su sexo afeitado, pubis angelical, sexo de niño, aunque el desvarío del paciente lo conciba potente porque según las viejas anda atontado, ni vivo, ni muerto. Fajado, vendado, el Mudo-muñeca vuelve y repite la duplicación estructural que se ha venido refrendando en la novela, como si a un nivel real se le yuxtapusiera otro nivel onírico que vuelve y cuenta la historia en forma diferente y surrealista.

Tal parece que Donoso[13], preocupado por la fragmentación del ser en el mundo moderno, tratase de cobijar todas sus expresiones, percepciones, en un acto demiúrgico totalitario, cuyos sentidos, se le rebosan por los lados. Por ello la obra resulta difícil de leer, porque se devuelve sobre sí misma y la aiesthesis o recepción no puede tampoco ser unívoca. Son demasiados los fantasmas que se sueltan para que sean inteligibles de inmediato. Su lectura, también, se tiene que construir por capas.

Cuando ya parece que la obra está para concluirse porque se está procediendo al desmantelamiento de la Casa, llega la última sorpresa en forma de cable. Inés, la dueña, regresa de Roma donde ha hecho un voto de pobreza, para instalarse allí, en el patio original de la beata. Sin embargo, la tal beata no existe sino en su fértil imaginación ya que se fue al Vaticano a lograr la consagración, para engalanar la estirpe, y se devolvió con un rotundo no eclesiástico. Pero la noticia afecta la cotidianidad del ancianato y vuelve y se destapa la conseja de la niña-bruja.

Sólo que, como todo lo que ocurre en la obra, presenta modificaciones, puntos de vista dispares, efectos de ese mudo-escritor que trata de escamotear la realidad para tornarla imprevisible, polisémica. Ahora devela otra acepción del cuento e introduce la variación justo cuando el cacique extiende el poncho para ocultar esta vez, no el chonchón, sino el parto de su hija y desvía la furia de la peonada hacia la vieja para que la destruyan por ser la única que conocía el secreto. El narrador hace que la historia crezca a retazos que se van uniendo para conformar el todo, cuya verdad está sometida a prueba continuamente y que nunca tiene una versión definitiva, tal como acontece en *Absalón, Absalón!,* en que los relatos de Quentin Compson y Shreve Macannon tratan de aprehender una realidad que colapsa en las hiancias del tiempo histórico. Lo cierto es que la niña enclaustrada muere en olor a santidad, haciendo milagros. Sufre transformaciones conjuntivas, o sea de valoración positiva, en el momento en que sus brazos se convierten en ramas nudosas que ayudan a soportar la casa durante el temblor.

Valiéndose de estas leyendas, Inés de Azcoitia pide la beatificación de la primera Inés. Para ello había que exhumar los restos pero el ataúd aparece con el raso intacto como si ningún cuerpo hubiera yacido en él después de tantos años. ¿Será entonces cierta la historia del chonchón? Todo se sugiere, nada se corrobora. Se avanza a tientas y la catarsis se da incompleta.

Inés, en sus conversaciones con misiá Raquel, le confiesa que el viaje a Europa de un año, no tenía tanto por objeto la beatificación sino extirparse la matriz en la clínica del doctor Azula porque estaba harta de los asedios sexuales de Jerónimo; a sus sesenta y tres años tenía derecho a reposar, a impedir que de su cuerpo de vieja cansada surgiera la mujer joven que ya no era.

Aunque el Mudo ceda en su discurso la palabra a Inés en un afán de verosimilización, vemos que, al final, se impone su punto de vista monológico cuya castración imaginaria se superpone a la física de Inés para quedar los dos reducidos al mismo estado y por causa de un mismo hombre. Si se anula el uno también se anula el otro. Y todo va en detrimento de Jerónimo y la perduración de la casta. Sólo quedan él y ella en medio del derrumbe de la casa; él retorciéndose entre sus vómitos de sangre y ella escarnecida en el juego, arrasando con los cachivaches harapientos de las viejas.

Para poder acceder al mundo de Jerónimo y destruirlo, tiene que pauperizar ante todo a Inés porque así también acaba con el último reducto de sus fantasías sexuales. Lo primero que hace es envejecerla, *"porque la vejez es la forma más peligrosa de la anarquía, que no respeta leyes ni tratos prestigiados por los siglos".* Después la convierte en una tahura compulsiva que se juega su fortuna, se juega la respetabilidad de su marido, en últimas se juega la vida. A la postre trata de asediarla carnalmente mientras se encuentra dormida en la celda. Inés, despavorida, manifiesta a la Madre Benita que hay un pervertido en la casa. Ante la falta de evidencia, se la juzga demente y se la llevan envuelta en una camisa de fuerza. Humberto Peñaloza termina por vencer el mundo de la belleza y del poder. Una vez desaparecida Inés, sólo queda por eliminar Jerónimo y así se acaba el ciclo escritural que necesita de la imaginación del narrador para poder sobrevivir. Entonces, este también tiene que desintegrarse para que se desvanezca del todo el personaje que lo atormenta.

Sin embargo ambos se resisten. Volvemos a la Rinconada, de donde Boy se ha escapado para darse cuenta que el mundo feliz que habitaba había sido construido artificialmente por el progenitor. Se reconoce como monstruo y para olvidar su inmensa frustración le exige al doctor Azula, a cambio de su fortuna, una lobotomía que extirpe los cuatro días de pesadilla que pasó por fuera. Pero antes necesitan que Jerónimo regrese a la Rinconada, la casa útero, con la excusa de la descendencia de Boy,

para enclaustrarlo y desposeerlo del dinero después. Y Jerónimo cae en la trampa. Como Sutpen cayó tantas otras veces pensando que en la continuación de la estirpe residía la fortaleza de su proyecto.

En medio de las charlas de él con Emperatriz surge la necesidad de alojarse en el viejo departamento de Humberto que renace como escritor. Se menciona la urgencia que tenía de crear una biografía de Jerónimo, quien finalmente asevera que al no tener la estatura espiritual y la consistencia literaria deseadas, se extravió en ella, es decir, en la misma biografía. Emperatriz, entonces, afirma:

> *"Sí, empezó hablando de eso, pero después todo se deformó mucho. Humberto no tenía la vocación de la sencillez. Sentía necesidad de retorcer lo normal, una compulsión por vengarse y destruir y fue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridades y terrores con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes, siempre gaseosos, fluctuantes, jamás un ser humano, siempre disfraces, actores, maquillajes que se disolvían...sí. Eran más importantes sus obsesiones y sus odios que la realidad que le era necesario negar."*[14]

Es evidente que el narrador aquí está ejerciendo como su propio crítico literario y que si hubiéramos incrustado esta cita al inicio, nos habríamos ahorrado este dispendioso trabajo de análisis. Emperatriz resume el problema de Humberto escritor, que escribía poco, con dificultad, porque sus fantasmas primaban sobre la objetividad. Por eso su discurso se resuelve en un monólogo obsesivo en el que los personajes centrales dependen de su volición fantasiosa para entrar y salir del proscenio. Un demiurgo obcecado con sus pesadillas y su poder.

Retomando los párrafos anteriores volvemos al punto en que tiene que acabar con sus caracteres para después desaparecer él mismo. Entonces, Jerónimo, al regresar a La Rinconada, cava su propia fosa porque tanto Boy como todos los otros seres monstruosos y grotescos que la habitan se confabulan para hacerlo sentir como el extraño, el anormal dentro de la normalidad defectuosa, "*una deidad arteriosclerótica que cometió la estupidez, al crear el mundo, de no ponerse al resguardo de los peligros que podían gestarse en su propia creación"*. Lo que se avecina es la

puesta en escena de la venganza de Boy y sus adefesios, que se sienten manipulados y que se niegan a abandonar la comodidad presente por una remota posibilidad de enfrentarse a la realidad.

Para complacerlos, Jerónimo se envilece. Se deja dar de palos, se revuelca con la gorda más gorda del mundo, salta cuando se lo ordenan, en fin, obedece cuanto despropósito le cruza por la mente a su primogénito, en el tremendo afán culposo de que reconozca su paternidad. Pero las cosas tampoco son sencillas para Boy. Deslumbrado ante tanta perfección, le ruega al doctor Azula que le extirpe del cerebro la imagen del padre ya que es imposible imitarlo y parecerse a él. Tiene un progenitor mas no sabe qué es padre ni tampoco madre. Debe de emprender un largo camino de aprendizaje que no está dispuesto a recorrer.

Finalmente se trastorna en tal forma la realidad que Jerónimo cae en el delirio de prefigurarse el monstruo, el deforme de verdad. Trata de arrancarse la máscara que es su propia faz en el estanque, la noche del baile de Emperatriz, obnubilado por la elegancia de los otros que hacen resaltar su desnudez que en el fondo es la concreción del terror. Al terminar la fiesta lo hallan flotando en el pozo donde ha terminado por ahogar sus temores. Una vez que lo sacan de la armonía y protección del entorno conocido, Jerónimo no tiene los recursos para enfrentar el submundo de pesadilla que lo atrapa en sus poderosos tentáculos y que ya no lo desampara más. Humberto escritor logra así acabar con su personaje, escarneciéndolo y denigrándolo hasta el final para poder sobrevivir. Ahora sólo queda él. El mito solar ha sido suplantado por el de la sordidez.

Jerónimo abandona la escena; queda el Mudito, el doble silencioso de Humberto, el que se guarda las palabras para reconcentrarse en las propias obsesiones. Ida Inés, sale a satisfacer las pulsiones libidinales con su antigua infatuación: la Iris Mateluna. Sólo que la muchacha está desarrollando una crisis histérica en su primera menstruación que el Mudo confunde con la sangre de la propia emasculación, agenciada por la furia de ella al sentirse asediada.

Se precipita la resolución de la trama. El embarazo de la joven ha sido falso, inspirado en la angustia pecaminosa de hacer *nanay* con el gigante de cartonpiedra. La culpa la hincha, y ahora, ante las viejas se excusa diciendo que ella no hacía *tuto* porque eso era malo, sólo *nanay.* El infantilismo y el temor a las represalias de las ancianas

la amedrentan. No es la madre del Mesías, ahora ¿qué va a pasar? Denuncia al Mudito como el proxeneta que la incitaba a salir por las noches para ejercer él de voyerista; como el que la inducía a tocarse mutuamente; como el que se fingía sordomudo sin serlo.

La incredulidad de las viejas es mucha pero lo es más aún su venganza. Se niegan a aceptar la realidad y, sobretodo, se niegan a renunciar a ese niño corrompido que ya es de todas. Un niño que contra toda evidencia recobra la palabra para tildarla de *mala.* Basta esa expresión para signar la suerte de la Iris. Las viejas la tratan de puta y la sacan de la casa y se la ofrecen al primer postor. Réquiem por Iris.

Ahora el Mudito se convierte en la guagua de la casa, ha abandonado el cenáculo de las siete y hasta las huerfanitas lo miman. Pero el horror no culmina. Al acompañar la madre Benita a Inés, las viejas se quedan abandonadas a su suerte y nadie vuelve a interceder por ellas. El hambre las acucia y las hace salir de la casa a buscar comida. Atracan, roban, asaltan porque descubren que trabajar en gavilla es más rentable que salir solas a buscar el sustento. La degradación es total.

En medio de tanto desastre la paranoia las motiva a tomar medidas de seguridad y en ellas incluyen al Mudito para salvaguardarlo de la Iris que han encontrado pintarrejeada por la calle. Lo envuelven en sacos sucesivos de yute para que no se lo lleve, para que no lo encuentre. Amarran trapos sobre su cabeza y una capa de silencio y oscuridad lo encierra. Se ha completado el ciclo de transformación del Mudo en imbunche; la leyenda se concretiza una vez más en la novela que ha venido trabajando en círculos desde el principio, entre los cuales ha quedado atrapado el narrador.

Ese paquete de mugre y de trapos queda relegado al olvido en el momento en que el padre Azócar viene a recoger a las viejas para llevárselas a la nueva casa, comprada para ellas por Misiá Raquel con la herencia de la Brígida. Sin embargo su destino no concluye allí. El Mudo-imbunche siente, percibe, huele otra vieja, tal vez relegada, que se aproxima y lo echa dentro de su saco con otros desperdicios y que se marcha después debajo de un puente, acompañada de una perra enclenque y tiñosa que después se va. La noche está fría. Prende una fogata y quema ese pequeño envoltorio, se desprende un olor a chamusquina, a trapos que arden con dificultad. Sólo resta una ceniza liviana que el viento dispersa con facilidad. Exit imbunche, Mudo, Humberto. La pesadilla se acaba y la novela también.

Quedan flotando muchos interrogantes sobre el final, pero Donoso aclara que cuando escribe un libro no sabe cómo lo va a concluir; lo escribe justamente buscando ese final que es un hallazgo, no algo que se plantea desde el inicio y que la buena novela debe culminar con una serie de preguntas y no con una afirmación.[15] Por lo tanto, hagamos las de rigor.

¿Por qué Donoso ofrece todo el tiempo al lector la representación de un mundo en decadencia, sumido en el desvarío? En su afán de señalar el deterioro del canon de valores imperantes que constriñe la naturaleza de los personajes, estos no le encuentran salida a sus impulsos vitales sino a través de máscaras sin sentido, bufonadas grotescas, que a la postre, conducen a la locura y la destrucción.

¿Por qué no utiliza el dialogismo que puede brindar la multiplicidad de los puntos de vista, tipo Faulkner, que le aportarían a la novela una mejor visión de ese mundo fragmentado que desea atrapar y se queda con un punto de vista monológico, centrado en la mente perturbada del Mudito? Para solucionar este impase recurramos a Bakhtine,[16] quien asevera que la primera manifestación depende de la pluralidad de centros (de las conciencias) no reducidos a un denominador común ideológico, en tanto que la segunda depende en mucho de las concepciones del autor.

¿Cuáles son estas? La creencia que la burguesía, como clase privilegiada, arrastró en su caída a las otras clases bajas porque sólo existen amos donde se encuentran servidores, generando con ello la imitación y el resentimiento, lo que implica una violencia represora de las manifestaciones espontáneas del hombre.[17]

¿Cómo influyó Faulkner en su obra? De varias maneras. a) Ampliando la concepción positivista de la realidad para refractar el mundo interior de la conciencia; b) conduciendo la novela a la experimentación con la forma narrativa y afirmando la autonomía de la obra de arte; c)dislocando patrones lingüísticos lógicos por lo cual abundan las yuxtaposiciones y montajes verbales; d) modificando el concepto de tiempo. El pasado y el presente, en lugar de ser concebidos como una progresión cronológica, se aglutinan y el tiempo se torna mítico.[18]

Otros aspectos a considerar en la afinidad del binomio Faulkner-Donoso serían: la soledad de los personajes, de las familias que representan y que se torna agresiva psicológica socialmente. Si bien es cierto la soledad es parte inherente de la naturaleza del hombre, ella interactúa como

fuerza coercitiva entre el sentimiento individual del yo y la identidad cultural; también la industrialización con los cambios económicos que aporta a la comunidad, hasta ese momento subdesarrollada, crea en ellos un sentimiento de inferioridad al comparar el pasado con un presente que colisiona con sus valores. Todos estos factores, aunados a la versatilidad creativa de Faulkner, hacen que escritores de la talla de Donoso volteen la mirada hacia el autor americano para efectuar su aprendizaje y pertrechar su inspiración.

---

1 LAFOURCADE, Enrique: *Antología del nuevo cuento chileno.* Santiago de Chile, Empresa Zig-Zag, 1954

2 VIDAL, Hernán: *José Donoso, Surrealismo y Rebelión de los Instintos.* Barcelona: Ediciones Aubi, 1972

3 JAUSS, Hans Robert: *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria.* Madrid: Taurus Ediciones, 1992

4 DONOSO, José: *El Obsceno Pájaro de la noche.* Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972

5 VIDAL, Hernán: op. cit., pág. 179-190

6 VIDAL, Hernán: Ibíd., pág.207

7 Según Sergio Pereira Poza, en su artículo: "*El punto de hablada y las fuentes nutricias del relato de* ***El obsceno pájaro de la noche****" en la Revista Occidente*, noviembre-diciembre 1979, tomado de Internet, el mito del imbunche, de procedencia chilote, aparece entretejido con la leyenda maulina, y le adiciona más componentes de hechicería, además de conectar dos leyendas, geográficas y semánticamente distintas, que le servirán de marco de referencia para orientar el mudito sus confesiones.

8 DONOSO, op. Cit., pág. 52

9 VIDAL, Hernán: *José Donoso, Surrealismo y rebelión de los instintos.* Barcelona: Ediciones Aubi, 1972

10 DONOSO, José: op. cit., pág. 98

11 Según Deleuze y Guattari, "lo que el esquizofrénico vive de un modo específico, genérico, no es un polo específico de la naturaleza, sino la naturaleza como proceso de producción...Pues, en verdad – la brillante y negra verdad que yace en el delirio- no existen esferas o circuitos relativamente independientes: la producción es inmediatamente consumo y registro..."El esquizofrénico es el productor universal, la máquina deseante capaz de introducir los fragmentos en fragmentaciones siempre nuevas. (Cf. *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia.* Barcelona: Barral Editores, 1974. Pág.13-17)

12 La vedettización tiene que ver con la mitificación que, según Eco, es una "simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en todo un período histórico."(cf. Umberto Eco:*Apocalípticos e Integrados.* Barcelona: Editorial Lumen, 1977. Pág. 249). Para Morin, los mass media crean un nuevo Olimpo, que es "aimanté sur l´imaginaire et sur le réel, a la fois idéaux inimitables et modèles imitables; leur double nature est analogue a la double nature théologique du héros-dieu de la religión chrétienne: olympiennes et olympiens sont surhumains dans le role qu´ils incarnent, humains dans l´existence privée qu´ils vivent. La presse de masse, au meme temps qu´elle investit les olympiens d´un role mythologique, plonge dans leur vie privée por en extraire la substance humaine qui permet l´identification." (Cf. Edgar Morin: *L´Esprit du Temps.* Paris:Editions Grasset, 1976. Pág.123)

13 BARNECHEA, Alfredo en la entrevista que le hace a Donoso le pregunta cuál ha sido la fractura esencial de su vida y el autor le contesta que han sido varias las trizaduras en la personalidad que no se compusieron nunca. Que intentó componerlas de mil maneras y no fue posible y que al final, esas trizaduras son él. (Cf. Alfredo Barnechea: *Peregrinos de la Lengua.* Madrid: Alfaguara, 1997. Pág.91-111)

14 DONOSO, José: op. cit., pág.488

15 DONOSO, José y David Gallagher: Coloquio: "Límites y horizontes de la novela contemporánea", realizado en el Teatro Municipal de Santiago el día 8 de agosto de 1990. Información de Internet.

16 BAKHTINE, Mikhail: *La poétique de Dostoievski.* Paris: Editions du Seuil, 1970. Pág.46

17 VIDAL, Hernán : op. cit., pág. 31-32

18 FRISCH, Mark: *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana.* Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993 Pág. 24

LA NOVELA TOTAL

Para introducir el concepto de novela total que esgrime Mario Vargas Llosa, tendríamos que remontarnos primero al concepto de mundo total, como lo define Wolfang Kayser[1] al referirse al género épico del cual deriva la novela. Según el crítico alemán la noción de totalidad sólo podía darla la epopeya, o lo que él denomina novela larga, porque el narrador estaba en la posibilidad de "ampliar", de introducir acontecimientos del primer plano en un espacio vasto, lleno, en un mundo mayor, sin tener obstáculos para la omnisciencia o la ubicuidad.

En las gestas épicas, el narrador se paseaba por cielo, tierra e infierno y su credibilidad no sufría menoscabo alguno. Podía contar sobre las conversaciones de los dioses sostenidas en el Olimpo y después trasladarse, en forma irreverente, al mundo de los hombres, para confrontarlos en sus pequeños problemas y descender en seguida al Hades para escuchar los lamentos de Agamenón, como acontece en *La Odisea.* Es decir, practicaba la ubicuidad, además de poder manejar temas históricos, filosóficos, míticos.

El aedo de tiempos inmemoriales debía, para satisfacer a su público, de estar en posesión de una verdad, revelada, que lo homologaba a los mismos dioses, puesto que su inspiración venía directamente de las musas que lo visitaban. Tal distinción lo ponía en un sitial de extrema importancia con relación a sus contemporáneos que le asignaban los honores de un vate o iluminado por los olímpicos.

Un narrador investido de prebendas no sólo estaba obligado a mostrar la complejidad del mundo sino que tenía el deber moral de enseñarle a

la audiencia que lo escuchaba lo concerniente a la religión y también a los eventos históricos de un pasado que modelaban la cultura existente hasta ese momento. De allí la necesidad de ser un "deicida", un narrador capaz de contarlo todo en una aproximación voraz hacia la vida en que desde lo más pequeño hasta lo más desmesurado cuenta.

Dicho narrador, a medida que el mito va perdiendo su función explicativa para tornarse didáctico y posteriormente divertente, cambia su postura ante los eventos y ya no asume la posición de un vate sino que se contenta con ser un forjador de historias que, sin embargo, conserva la avidez de contarlo todo y suma todas las experiencias posibles, aventuras, dramas psicológicos, mitos y leyendas, fragmentos históricos para acoplarlos a la realidad ficticia e incorporarlos como una unidad de vida, auténtica y completa en sí misma, capaz de reproducir miméticamente la realidad real.

Tal transformación comienza a darse desde el siglo II a.c. y se cristaliza en la novela griega de amor y de aventuras - pongamos de ejemplo *La Historia Apolloni* - para su posterior refundición en la novela bizantina que se propaga por la alta Edad Media e influye en la conformación de las novelas de caballería, desde el ciclo arturiano o la leyenda de Tristán e Isolda, hasta los orígenes de la novela moderna.

¿Qué estoy postulando con semejante recorrido tan extenso desde el punto de vista narrativo? Que los narradores deicidas, aquellos que como Martorell, en *Tirant lo Blanc*[2], desean agotar todas las posibilidades de una historia, en el fondo sólo estaban obedeciendo patrones instaurados con anterioridad por los creadores del *épos* o las mil y una maneras de contar un cuento. Pero ¿cuáles son estos estereotipos sobre los cuales trabaja el demiurgo de la realidad ficticia? Cojamos un ejemplo bien conocido de la antigüedad clásica, *Dafnis y Cloe*, que sin llenar exactamente los requisitos de una novela de amor y de aventuras, utiliza algunos de ellos y les mezcla el ingrediente pastoril.

Siguiendo la tradición de sus contemporáneos, Longo crea un mundo de evasión, bucólico, de realidad esquemática, donde se oponen los buenos a los malos, con ataques de piratas, tempestades y naufragios, cuya función es someter a prueba el amor de los protagonistas; preservar la fidelidad en medio de los obstáculos que intervienen para lograr un final feliz. Longo, a diferencia de otros escritores, construye una posición ética contra el ascetismo y contra el amor homosexual, que hace que los adolescentes ingresen lentamente y con naturalidad en el mundo del

erotismo y de la sexualidad. Pero no por eso sus protagonistas dejan de adecuarse a las exigencias de la novelística de la época: son prudentes y a la mujer se la valoriza aunque sea a través de la preservación de la virginidad, lo que le permite, a pesar de ser un títere del destino, mantener con cierta libertad sus sentimientos; son bellos, y la mujer conserva esa belleza de líneas, la tez blanca y sonrosada, los labios de púrpura que pasarán incólumes a los ideales corteses y caballerescos y que aún hoy predominan. En verdad la única característica humana de los héroes es el amor y las peripecias, o sea la aventura, que se construyen con el único fin de separarlos y suscitar la acción y la tensión que requiere dicha forma de novelar. Sin embargo, por la influencia historiográfica del momento, la novela adopta espacios geográficos y costumbres reconocibles que le otorgan rasgos de realidad en medio de tanto evento fantástico. Esas cualidades, justamente, son las que le han permitido sobrevivir hasta la novela moderna.

Para Kayser la novela larga posterior está determinada por el proceso épico de ampliación y fusión, ya utilizado por Longo, que es complejo, puesto que no puede guiarse por el hilo de los acontecimientos del primer plano. Lo que en un momento dado puede resultar episódico, desde el punto de vista del proceso puede resultar destacable.[3]

Vargas Llosa en su afán de construir novela total, o sea aquella que da cuenta en la realidad ficticia de más o menos todo - la salvedad es mía - lo que puede ocurrir en la realidad real, agota las posibilidades. Para ello crea cuatro planos significativos de estructuración: un nivel retórico, un nivel objetivo, otro subjetivo y finalmente uno mítico, que desperdigados por la novela encuentran su unicidad debido a la función, a la vez irrigatoria y de conjunción, de los *"vasos comunicantes"*. Para entender dicho término tendríamos que recurrir a la misma definición que el autor hace de él en *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*[4], donde asevera que estos sólo funcionan en tanto se da una "muda o salto cualitativo" que *"separa, aparta distingue en la realidad los diferentes planos que la componen"* y que los vasos *"unifican, reúnen, integran los elementos en una sola fluencia: de esa doble operación nace la vivencia como la chispa del brote de dos piezas"*.[5]

Basándose en el libro de Martorell como ejemplo para sus teorías, M.V.LL utiliza este para afirmar que los libros de caballería ilustran mejor que nada cómo la realidad pasa de un plano histórico a otro maravilloso, de uno racional a otro irracional para finalmente concluir

en los cuatro niveles portadores de sustancia que se han mencionado arriba. Cabe mencionar aquí que en sus libros más conocidos de crítica literaria como *"La Orgía Perpetua o García Márquez: la Historia de un Deicidio",* sigue estos mismos preceptos para llegar al meollo del estilo del autor estudiado.

¿En qué consisten dichos niveles? Para explicarlo mejor, tomemos como ejemplo una de sus mejores novelas y tal vez, la más compleja de todas: *La Casa Verde*[6]. En ella el plano retórico está subsumido por la voz del narrador anónimo que refleja la ideología oficial o el momento histórico en que los personajes viven. Pero aquí para zafarse de esa atadura que representa la posición de un narrador heterodiegético, dogmático y deicida, propone las mudas o saltos cualitativos en que el discurso primigenio se ve atravesado por las otras voces de los protagonistas de la acción. Este fenómeno no sólo sirve para verosimilizar el asunto sino para recortar la distancia entre el narrador anónimo y los actores ya que narra tan cerca de ellos que muchas veces es difícil dilucidar quién habla. Cojamos unas cuantas líneas del primer párrafo del libro:

> *"Una sombrilla de jejenes escolta la lancha, entre los cuerpos evolucionan mariposas, avispas, moscas gordas. El motor ronca parejo, se atora, ronca y el práctico Nieves lleva el timón con la izquierda, con la derecha fuma y su rostro, muy bruñido, permanece inalterable bajo el sombrero de paja. Estos selváticos no eran normales, ¿por qué no sudaban como los demás cristianos? Tiesa en la popa la Madre Angélica está con los ojos cerrados, en su rostro hay lo menos mil arrugas, a ratos saca una puntita de lengua, sorbe el sudor del bigote y escupe. Pobre viejita, no estaba para esos trotes."*[7]

Es evidente que la voz anónima es la que describe con fruición y objetividad la excursión de las monjitas del convento de Santa María de Nieva, en los brazos del alto Marañón, para conseguir discípulas a la fuerza. Pero, en medio de tanto pormenor, surge otra voz, personal, subjetiva que lanza la interrogante de *por qué los selváticos no sudaban*. Sin embargo esta voz, que depende de una mirada o apreciación sobre el práctico Nieves, no es la misma conmiserativa que se duele de la misión de la religiosa. No sólo cambia el emisor sino también el nivel

retórico de la frase. En tanto la primera puede tener un tinte despectivo, la segunda está llena de simpatía que se enfatiza con el diminutivo. Es evidente que el punto de vista cambia. Pero, ¿quién habla? El sargento. ¿En ambas ocasiones? Posiblemente, aunque también puede ser el lanchero u otro de los acompañantes de la excursión. El hecho es que debido a las mudas cualitativas no sólo se modifica el nivel retórico sino que se pasa de este al plano subjetivo, como un fogonazo, gracias al estallido de una frase que se imbrica en el discurso y que permite desentrañar una percepción, en el mundo de la acción mecánica o conducción de la tangana en el caño, para volver, de inmediato, al lenguaje de la objetividad cual corresponde a esa voz conductriz que describe lo real como pura exterioridad. El mundo se torna un compendio de formas, colores, acciones, olores que deben de ser transcriptos para determinar un entorno y producir reconocimiento y credibilidad.

Luego, en un sólo párrafo, Vargas Llosa ha logrado transmitir la compleja realidad. Si a esto le agregamos el nivel mítico en que ciertas acciones y sentimientos se elevan *"por su cualidad inusitada y grandiosa para durar eternamente en las mentes, los corazones y las creencias de los hombres"*[8], el deicida que es el escritor ha logrado dominar la realidad en sus cuatro aspectos fundamentales. Este último nivel, o sea el mítico, del cual carece según su apreciación *La Ciudad y los Perros,* lo llevó a introducirlo en la *La Casa Verde* y según sus propias palabras, donde mejor se incorpora es en la historia de Anselmo y Toñita que recoge la fundación de la casa de lenocinio, el resurgimiento de la misma de las cenizas hasta la posterior administración de la Chunga.

Antes de proseguir con este problema de la novela total, quisiera hacer una breve disquisición sobre la concepción de deicida que esto implica y que ha sido fuertemente controvertida por eminentes críticos latinoamericanos como Ángel Rama, quien en su conocida polémica con Vargas Llosa (aparecida inicialmente en el semanario *Marcha* de Montevideo en 1972, a raíz de la publicación de *Historia de un Deicidio,* y recopilada después por Corregidor- Marcha Ediciones), tildaba tal rótulo de romántico, decimonónico y teologista.[9]

Vamos por partes. Su pretendida arrogancia surge de la necesidad del escritor de sentirse diferente, un ser visitado por los númenes que le impiden responsabilizarse de su trabajo, y que según Rama lo enajenan de su función más importante: un ser social que responde ante su medio como así lo exigen los estímulos. En otras palabras no es un inspirado

sino un trabajador, un creador que se nutre del contacto con la sociedad. Tal visión de la literatura parte de las concepciones de Marx y de Benjamin que creen en la división del trabajo y en la fundamentación de la clase burguesa para reconocerse en el material que su entorno produce. No depende de la marginalidad del autor, quien por razones históricas, se siente incomprendido y busca su desfogue en las letras. Además, el término deicida resulta obsoleto, emparentado con la teología; se abroga funciones espectaculares que ubican al escritor en la infancia cuando sus deseos narcisistas son insatisfechos, pretendiendo cambiar al mundo con ideologizaciones que preservan el status perdido. Esta sería en síntesis la formulación de Rama.

La respuesta de Vargas Llosa es larga y bien documentada. El crítico lo obliga a defenderse con altura teórica (esta es la parte que, a mi entender, puede resultar más satisfactoria). Es evidente que ante los nuevos avances de la crítica en ese momento, el estructuralismo, la semiótica, también las tesis de Rama resultan trasnochadas, con un regusto luckasiano. Afirma el peruano que su término deicida tiene un sentido metafórico puesto que registra la necesidad del escritor de rehacer la realidad en una forma que no descarte las transformaciones sociales del medio, ya que al fin al cabo, su inconformidad surge como una reacción ante éste. Por otro lado, que esa concepción teológica que se le imputa parte de la base de su elección consciente del término "demonio", por salirse del freudiano "obsesión", para connotar esas ideas fijas que hacen parte del inconsciente y que el autor no regula y hasta lo dominan. Esto enfurece a Rama quien sólo cree en la obra de arte como trabajo y desecha la inspiración. Vargas Llosa comparte la misma idea, por lo demás, al decir que la literatura es fuego; fuego que consume al creador para poder dedicarse a la escritura, con disciplina, como profesión.

En fin, la disputa, similar a la de los antiguos y los modernos, es importante para hacer reflexionar sobre la función del escritor latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX y para llegar a la conclusión que el debate a pesar de ser literario tiene un trasfondo ideológico que lo empaña porque en vez de analizar el texto en cuestión, *Historia de un Deicidio,* se afinca en posturas teóricas que dejan en claro la posición política antagónica de las partes. Tal vez esta última consideración y no la subsiguiente enemistad con García Márquez, hizo retirar el libro a Vargas Llosa de posteriores ediciones

Para proseguir con el concepto de novela total, que es el que nos interesa, valdría la pena retomar algunos de los recursos que el autor emplea para lograrlo. Además de los anteriormente mencionados, convendría añadir los *"diálogos telescópicos"* y las llamadas *"cajas chinas"*. Los primeros hacen referencia a esa instancia en que se yuxtapone un diálogo presente a otro pasado, que actualiza la conversación sostenida en otro tiempo y otro espacio. Tal vez, los ejemplos mejor conocidos de este uso aparecen en *La Casa Verde* cuando Fushía, ya al final de su vida y de camino para el leprocomio, le cuenta a Aquilino aquello que sucedió en otras épocas. No lo narra, ni utiliza un discurso referido; repite las cosas como si estuvieran ocurriendo en el presente y así, tanto el narrador como el personaje, logran el acceso directo a varios interlocutores, lo mismo que una escalada en el tiempo:

> *" -Parece que hiciera mil años que salimos de la isla - dijo Fushía-. Además, sé que es por gusto, Aquilino, tú no conoces a la gente. Ya verás, en San Pablo llamarán a la policía y se tirarán la plata.*
> *- ¿Otra vez te estás poniendo triste?- dijo Aquilino-. Ya sé que el viaje es largo, pero qué quieres, hay que ir con cui dado .. No te preocupes por San Pablo, Fushía, te he dicho que conozco a un tipo ahí.*
> *- Es que estoy rendido, hombre, no es broma corretear así, te has sacado la lotería conmigo- el doctor Portillo-. Mira la cara de cansancio del pobre don Fabio. Pero al menos ya estamos en condiciones de informarte. Por lo pronto, agarra una silla, te vas a caer sentado con las noticias.*
> *-Las plantaciones muy bien, muy bonitas, señor Reátegui - dijo Fabio Cuesta-. El ingeniero es amabilísimo y ya terminó el desmonte y la siembra. Todos dicen que es una región ideal para el café.*
> *-Por ese lado todo anda normal - dijo el doctor Portillo-. Lo que está fallando es el negocio del jebe y de los cueros. Un asunto de bandidos , compadre.*
> *-¿Portillo? No me suena nada, Fushía - dijo Aquilino-. ¿Es un médico de Iquitos?*
> *-Un abogado- dijo Fushía-. El que le ganaba todos sus pleitos a Reátegui. Un orgulloso, Aquilino, un soberbio."* [10]

Pienso que las cajas chinas se correlacionan de alguna manera con los diálogos telescópicos puesto que ambos permiten una muda de voz, o sea, que ambos afectan el plano de la narración, aunque los segundos, por su forma, también inciden en el plano del relato ya que muestran directamente el cómo se dicen las cosas. Esta última aseveración puede ser controvertida por los genettianos ortodoxos que glosan el deslinde total de los planos pero que en la práctica vargasllosiana no se menciona. Meramente se utiliza el recurso, se explicita en su teoría y no se adentra en mayores profundidades. Para él son herramientas necesarias de la práctica escritural.

Pero ¿cómo describe el autor las cajas chinas? Como un viejo recurso de la novela, parecido a *"esas cajas, que al abrirlas, aparece una caja más pequeña que a su vez contiene otra, etcétera, en las ficciones construidas según el sistema de la caja china, un episodio contiene a otro y a veces este a otro, etcétera."*[11]

Se trata, en términos corrientes, de una muda o cambio de voz que afecta el plano de la narración, donde el narrador subordinante le cede la palabra al subordinado, tal cual acontece en *Las Mil y una Noches,* que permite el cruce de planos temporales (presente, pasado, futuro) y el cambio de nivel de realidad (subjetivo, objetivo). Entonces la caja china activa la interacción de varios elementos dentro del texto y funciona como vaso comunicante que integra las partes en proceso vital, a la vez verosimilizante, puesto que el intermediario o testigo refracta la realidad de tal manera que multiplica los puntos de vista, como en las novelas de Faulkner, v. gr. *Absalom, Absalom!,* en las cuales las historias son mediatizadas por los personajes. Como ejemplo de esto, también en *La Casa Verde*, tenemos en el Libro Cuatro, en episodios referentes a la Mangachería, la historia de los amores de Anselmo y Toñita, la niña ciega y muda que este seduce y a quien lleva a vivir al prostíbulo. Según Oviedo, estas secuencias despliegan uno de los recursos técnicos más brillantes de Vargas Llosa: *"el uso de la segunda persona para alcanzar un propósito múltiple: a) la mezcla de la realidad y la ficción contenidas en la historia amorosa; b) la fusión del pasado, ya no sólo con el presente, sino con el futuro; c) el distanciamiento poético de los hechos; d) la introducción de la conciencia popular colectiva en la (imaginada) conciencia de Anselmo."*[12]

"Inventa que le dice: buenos días Toñita, linda mañana, el sol calienta sin quemar, lástima que caiga arena , o si vieras la luz que hay, lo azul que está el cielo, tanto como el mar de Paita y ahí, el latido de las sienes, las olas atropellándose, el cora zón desbocado, la insolación interior. ¿Vienen juntos? sí, ¿a la terraza? sí, la tiene del brazo, sí, y Jacinto ¿no se siente bien, don Anselmo? Se ha puesto pálido, tú un poco cansado, traéme otro café y una copita de pisco, derechito hacia tu mesa, sí, párate, estira la mano, don Eusebio ¿cómo está? él mi querido, esta señorita y yo vamos a hacerle compañía, ¿nos permite?Ahí la tienes ya, junto a tí, mírala sin temor, esas pequeñas aves son sus cejas y tras sus párpados cerrados reina la penumbra, y tras sus labios cerrados hay también una minúscula mora desierta y oscura, esa su nariz, esos sus pómulos".[13]

Sin embargo este episodio ha sido mal interpretado por los lectores, que generalmente achacan esa voz que narra a los mangaches y al narrador que resume esa situación coral, volviendo el efecto de las cajas chinas, de todas maneras, una súper imposición de ecos, *"que preceden a las voces, y las conciencias se disuelven como suspiros casi antes de que se las pueda identificar."*[14]

Ahora bien ese efecto de las cajas chinas como hemos venido denominando la subordinación narrativa, tiende a pluridimensionar la historia puesto que esta nunca es contada desde una perspectiva sino que multiplica el parecer del narrador subordinante en una miríada de opiniones, tantas como sean los narradores subordinados que participan. Esto contribuye a una expansión de mundo, puesto que la historia se registra con distintos grados de complejidad psicológica, temporal y espacial, tal como lo busca el afán totalizador de Vargas Llosa.

Para mejor entender la gradación de los anteriores factores, comencemos por discriminarlos en el mismo orden en que han sido citados.

Hablemos primero de la complejidad psicológica que se construye a través de los puntos de vista, que tanto lo acercan a Faulkner. Pero antes definamos qué es lo que tan persistentemente llamamos punto de vista. Sería lo que Genette[15] marca como la manifestación de una focalización interna fija, donde a un personaje en cuestión se le permite contar un retazo de historia a su manera. Parte de su propia percepción de los

eventos: no solamente cómo los pudo, en su momento, mirar desde afuera (siendo narrador testigo) o sino, cómo pudo participar en ellos (siendo narrador actor) ; cómo les proyectó sus vivencias: temores escondidos, deseos insatisfechos, rencores, apreciaciones evaluativas, etc.

Para Jean Pouillon[16] sería una visión coincidente no como un narrador anónimo trataría de contar, reduciendo la distancia entre él y su personaje, sino relatándola como si fuese a través de los mismos ojos de este, con sus mismas palabras y prestándole sus sentimientos. El punto de vista no sólo verosimiliza, también crea intriga al dilatar la entrega de los datos, cual ocurre en *Absalom, Absalom!* donde la crudeza de los eventos no se le da al lector de primera mano. Van mediatizados por otra voz, que impide el rechazo, y que *"permite mantener el asentimiento del que depende la vida del relato."*[17] Así, al menos, acontece con las historias que Rosa Coldfield le cuenta sobre la familia Sutpen a Quentin Compson para que este, a su vez, se las cuente a su padre y a Shreve, su compañero de cuarto en Harvard.

Es evidente que a Faulkner le interesan sobre todo las focalizaciones internas, puesto que su aproximación a los personajes se hace a nivel anímico o de conciencia, como se lo explicita Vargas Llosa a Harss, cuando lo reconoce como el maestro de las mil miradas y señala también que su influencia es ante todo metodológica ya que hay un Faulkner, subjetivo y emocionado, que le es ajeno. Por eso, agrega, que la realidad que le interesa, básicamente, es la externa. *"La novela es ante todo descripción de actos. La novela lograda es la que consigue dar o describir caracteres individuales, problemas sociales, incluso realidades puramente físicas a través de una sucesión de actos, de acciones. Las ideas, los problemas, la moral, la filosofía de un autor de ficción deben de brotar de una anécdota, de una historia, es decir, de una acción, como brota el sudor de la piel. Deben de tener el carácter de una emanación de una materia fundamentalmente conformada por actos."* [18]

Esta aseveración plantea varios problemas, entre ellos uno de método, otro de influencia y otro de operatividad. Tomemos el primero. Es evidente que pretendiendo mantener una aparente objetividad, sus focalizaciones externas no son sostenidas, ni las internas tan fijas como las de Faulkner. Sus restricciones de campo son limitadas porque como lo asevera Genette[19], las focalizaciones no abarcan siempre una obra entera; más vale un segmento narrativo determinado. Sin embargo cuando se

modifica el punto de vista de externo a interno, en un contexto coherente, se comete una infracción momentánea y se cae en las alteraciones de modo que son características de la obra vargasllosiana, tal como vemos en el capítulo introductorio de *La Casa Verde.* Estas fluctuaciones hacen que las miradas a la subjetividad de los personajes, al modificarse los planos, sean como fogonazos que nos permiten leer rápidamente su interior, pero, sin tocarlos en profundidad.

Pasemos, ahora, al problema de la influencia. Si lo que interesa es la acción, mantener al lector encadenado a ella, alejado en lo posible de esos *"tiempos muertos"*, descriptivos, inherentes al relato, ¿por qué mantener el prurito realista? Realmente, más que realista tendríamos que denominarlo prurito de la objetividad, que buscó su maestro, Flaubert. El eremita de Croisset inventó la ficción como realidad autosuficiente, haciendo desaparecer al narrador del mundo de lo narrado, para que la novela comunicara esa ilusión en la que la realidad creada debía de parecer desinteresada, un objeto con vida propia.

Sin embargo mantenerse en el plano de la objetividad es difícil; por más que un narrador pretenda estar por fuera del relato, hay valoraciones que lo traicionan, tales como la crítica inherente al bautizo por el que pasan "los perros" al llegar al Leoncio Prado.

Ahora bien, hay que distinguir entra la objetividad o alejamiento del autor con respecto a lo narrado y el plano de la objetividad que persigue dotar al universo ficticio con elementos reconocibles para el lector de la realidad cotidiana. Tendríamos que aceptar que en este campo Vargas Llosa es un maestro. Su relación con el afuera, en *La Casa Verde,* es perfecta. El ambienten húmedo de los caños, el calor de la selva, su fauna, las lupunas, contribuyen a crear un entorno naturalista que devora a los personajes, cual acontece con Fushía. Cuando su mirada se detiene externamente en las monjitas de la misión, mientras navegan persiguiendo alumnas, la precisión del detalle coadyuva a que el lector persista en mantenerse en esa introducción a pesar de la dificultad producida por los puntos de vista, que cambian con tal rapidez, que resulta arduo verificar quién habla. Como se señaló más arriba, las focalizaciones son tantas y múltiples, se suceden con tal vertiginosidad, que se traslapan los planos, centellean las subjetividades, sugiriendo más de lo que dicen pero sin desarrollar propiamente un carácter. Su realismo casi obsesivo niega la intimidad. Sostiene que existen en los hombres una gama de posibilidades más o menos idénticas y que se manifiestan de acuerdo a las

situaciones diferentes en que ellos viven. Lo que le interesa es mostrar esas posibilidades en movimiento, condicionadas por factores exteriores como la geografía, la historia, la infancia, etc. La excepcionalidad de un individuo no es inmanente; proviene de la alianza de una serie de condiciones que son comunes a la especie.[20]

Por eso en *La Casa Verde* ha tratado de crear una serie de personajes colectivos: las monjas, los mangaches, las residentes, que pertenecen a realidades distintas, que son manifestaciones de esas realidades distintas, porque no cree en las individualidades soberanas. Y en eso radica la paradoja: evita deliberadamente la subjetividad, pero al tratar de penetrar en el objeto, utilizando los puntos de vista, este dice más de lo que quiere el mismo autor, sin ser tampoco suficiente. Los personajes de Vargas Llosa resultan planos, sobre todo aquellos que se trabajan como representantes de un grupo determinado. En ese sentido la pluridimensionalidad buscada no resulta operativa puesto que desde un nivel psicológico la información resulta mínima. Sí, es cierto, se expande el mundo, pero con un alto costo.

Veamos, ahora, qué sucede con la complejidad temporal y espacial suscitada por las cajas chinas, factores que aún nos faltan por analizar.

Es evidente que la subordinación al permitir la alternancia de narradores, facilita los cambios temporales porque si Fushía cuenta lo que Reátegui dijo años atrás, estamos yéndonos de un presente, el presente de su diálogo con Aquilino, hacia un pasado plagado de traiciones y artimañas, donde el comerciante y el político organizaban su alianza. Pero al mismo tiempo ese presente dialógico queda relegado a un pasado inmediato - lo mismo que la historia de los Inconquistables - al organizarse diacrónicamente las secuencias del texto, donde el pasado remoto pertenece al estrato mítico de la novela que tiene que ver con la fundación de la primera Casa Verde y el pasado cercano con las historias de Bonifacia y Jum.

Luego la fragmentación es el gran hallazgo de la novela ya que permite contradecir el tiempo a cada rato. Parece como si este avanzara a saltos, después se replegara, para más tarde surgir como un diseño cíclico que tendiera a sedimentarse en un instante que se repite. Cada uno de los momentos contiene los otros momentos, ocupa un lugar determinado en el diseño y se imbrica dentro de las secuencias, en movimiento constante. Estas a su vez, son campos gravitacionales, abiertas al contagio de los procesos dentro o fuera de cada una.[21] En

fin, las cajas chinas suscitan tal movilidad de las partes que se fomenta la técnica del contrapunto hasta conseguir que la novela aparezca como un vertiginoso fragmento de vida.

Algo semejante ocurre con el factor espacial. Si existen dos espacios bien definidos desde el comienzo, la selva y el desierto piurano, al final estos tienden también a confundirse debido al desplazamiento e interacción de los personajes. Bonifacia, convertida en La Selvática y el sargento en Lituma, otro Inconquistable, terminan ubicados como inquilinos de la Casa Verde; son los resultados de esa conjunción o fusión que impregna toda la obra, para lograr una imagen plenaria de la realidad, que en el fondo, sintetiza la búsqueda de Vargas Llosa de la novela total.

Pasemos, ahora, a otro recurso utilizado por el autor peruano en su búsqueda por alcanzar la imparcialidad que debe de tener una novela realista, objetiva, tal como propugnaba su maestro Flaubert. Se trata del estilo indirecto libre, a cuyo estudio le dedica unas cuantas páginas en *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Dice que el gran aporte técnico de este, *"consiste en acercar tanto el narrador al personaje que las fronteras entre ambos se evaporan, en crear una ambivalencia en la que el lector no sabe si aquello que el narrador dice proviene del relator invisible o del propio personaje que está monologando mentalmente".*[22] Afirma también que este es un estilo empleado para narrar la intimidad (recuerdos, sentimientos, ideas) desde adentro, lo cual incide en el recorte de la distancia entre el lector y el personaje ya que el primero siente ingresar en *"la intimidad de una conciencia en movimiento antes o sin necesidad de que se convierta en una expresión oral."*

Wayne C. Booth, en su libro: *The Rhetoric of Fiction,* menciona que narradores y reflectores en tercera persona, así estén o no envueltos en la acción como agentes o como pacientes, difieren bastante según el grado y clase de distancia que los separa del autor, el lector y los otros caracteres de la historia. En cualquier experiencia de lectura hay diálogo implícito entre autor, narrador, los otros caracteres y el lector. Cualquiera de los cuatro puede ubicarse, en relación a los otros, desde la identificación a la completa oposición, en ejes de valor axiológico moral, intelectual, estético, y aún físico.[23]

Jugando con estos efectos es que tanto Flaubert como su discípulo buscan en el estilo indirecto libre la modificación y variabilidad de distancias, que también pueden ser temporales y espaciales, sin que se

altere la unidad y el nivel narrativo, al mismo tiempo que domicilia al lector en el centro de la subjetividad del personaje, permitiendo ráfagas introspectivas que no caen ni en el monólogo interior ni en el punto de vista sostenido.

Para Graciela Reyes[24] el estilo indirecto libre es una forma de citar del discurso literario que paradójicamente trabaja sobre una estructura lingüística no comunicativa, *lo mostrado,* y en las experiencias humanas que el lenguaje articula, *lo comunicado*. La citación convierte al lenguaje en *lenguaje mostrado* o sea para ser analizado, pero también usado porque al referirse al mundo tiene referencia y referidor: un hablante de carne y hueso dotado de alguna intención comunicativa. En otras palabras, citar es poner entre comillas y el discurso literario eso es lo que hace. Puesto entre comillas, el discurso literario es una estructura inalterable, donde el autor es el que cita y no siempre inventa sino que repite textos anteriores ya que la intertextualidad es esencial de toda actividad lingüística.

Pero definamos lo de *"entre comillas*". Las comillas no son lacres que garanticen la integridad del texto trasladado, son sólo señales de aislamiento, la marca de transposición discursiva y por lo tanto también de ficción, oficio que pueden cumplir otras marcas tanto léxicas como sintácticas que incorporen diferentes hablantes con sus correspondientes convenciones culturales y normas lingüísticas. El autor literario enajena su yo, declina su responsabilidad de hablante, atribuye el discurso a otro, cita. Pero cita muchas veces sin que se haya producido aún el enunciado, cual acontece en *La Casa Verde,* en el momento que el autor, apoderándose de la mente del sargento, lo hace exclamar: "*Pobre viejita, no estaba para estos trotes*." El sargento lo piensa, no lo dice; el enunciado ha sido referido antes de darse el acto de enunciación, caso típico de estilo indirecto libre.

La noción de autor implícito[25] que vino a aliviar la incomodidad teórica de postular textos sin orígenes, coincide con la noción de citador de Reyes, y le están permitidas muchas inflexiones asertivas. Si el autor habla a través de muchas voces, también el lector, versión de un *"lector implícito"*, oye a través de otros lectores que interpone entre él y el texto, saliéndose de sí para interpretar la obra literaria. El texto sigue manando inagotable para múltiples lecturas, porque está entre comillas para perdurar.

Para Reyes la citación es la operación que pone en contacto dos acontecimientos lingüísticos en un texto, el proceso de representación de un enunciado por otro enunciado. Pero la cita total es imposible ya que el discurso sólo puede repetirse en parte. El texto original aparece en el texto citador como una imagen desprovista de su entorno, por lo cual su significado puede ser diferente e incluso opuesto al que tenía en su situación original. Sin embargo, debe de ser reconocible porque sino se perdería el rastro del proceso de citación.

El discurso que se cita crea una imagen a partir de la cual tenemos que reconstruir la situación de enunciación, que puede haber tenido su lugar en el tiempo o ser inventada. Esto implica una situación comunicativa diferente a la de la cita. Por lo tanto funciona metadiscursivamente, ya que al contener otro discurso, también lo evalúa.

En el estilo directo se da una polifonía que hace pensar que entre más fiel sea la retransmisión mayor será la distancia del locutor ligada al problema de la objetividad y al vaciamiento de las intenciones comunicativas. En tanto que en los estilos indirectos hay una mayor apropiación de la palabra o de los pensamientos ajenos.

El estilo directo aparece siempre en contextos narrativos; en los literarios, marca la zona del discurso de los personajes, que suele oponerse al del narrador o narradores. Estas citas, marcadas por medios gráficos y sintácticos, se diferencian de otras como las representaciones de expresiones y lenguajes.

En el estilo indirecto el discurso se narra, lo que no quiere decir que la cita sea enteramente reformulada; no se reconstruye la secuencia de palabras, sólo el acto proposicional. Lo importante es no tergiversar puesto que la forma del enunciado original está perdida. Cada forma de hablar concibe el mundo de manera diversa.

En el estilo indirecto libre, en lugar de trasladar el aquí y ahora del sujeto citado al del citador, el narrador que cita se traslada al aquí y ahora de su personaje e intenta reproducir, en alguna medida, sus expresiones. Es una forma mixta de narración y reproducción literal de discurso, que presenta rasgos del estilo directo y rasgos del indirecto y es propia de relatos que admiten literaturización. A causa de su carácter mimético y a la frecuente ausencia de señales sintácticas claras, resulta fácil asimilarlo a otras formas de traslación directa no formalizadas como la imitación de la manera de hablar del personaje en el discurso del narrador, reduciendo la distancia entre locutor y citador, justamente al contrario de lo que ocurre en el estilo directo, mencionado más arriba.

Luego el estilo indirecto libre resulta de la superposición de dos situaciones enunciativas, la del narrador y la del personaje que conlleva también a la superposición de las marcas deícticas del narrador (tiempo pasado, tercera persona) y las del personaje (imperfecto, adverbios de lugar o de tiempo coexistentes con el "presente" de su conciencia). Se trata de reproducir la conciencia de otro en un discurso imaginario, que por ambiguas que sean sus referencias, terminan por identificarlo como un discurso de confluencia donde el espacio y el tiempo del narrador allá, tiende, entonces, a confundirse con el aquí, ahora del personaje.

Se trata, también, de un discurso polifónico puesto que el narrador se convierte a su vez en el citador de una conciencia que se expresa a través suyo y cuyas palabras alcanzan más el estado de una emisión pre-verbal ya que no han sido completamente enunciadas en la realidad ficticia como ocurre en el estilo directo o en el indirecto. Para ejemplificar este concepto basta remitirnos, otra vez, al capítulo de ingreso a *La Casa Verde* donde el sargento se convierte en el centro focal desde el cual el narrador lanza sus apreciaciones sobre las monjitas, como: "*Pobre viejita, no estaba para esos trotes*". Es evidente que se trata de una intromisión del narrador (ya no la denominaremos muda aunque también lo es) en la conciencia del personaje, que se apresura a citar sin que las palabras mismas hayan sido todavía articuladas, lo que ha llevado a Dorrit Cohn[26] a justificar el término de monólogo narrado. Dicho monólogo presupone una coincidencia o confluencia entre narrador y personaje y es el rasgo distintivo del estilo indirecto libre como fenómeno discursivo literario. Como lo afirma Reyes[27], el objeto de representación resulta dual: el narrador reproduce una conciencia que a su vez reproduce una realidad, fenómeno que acrecienta la ambigüedad porque muchas veces no sabemos dónde terminan los linderos de la primera y donde comienza la segunda en el mundo ficticio. Además deja imprecisiones entre palabras y pensamientos puesto que nunca sabemos con certeza si los pensamientos que el narrador traduce han sido articulados de esa manera o articulados en absoluto. El estilo indirecto libre borra las fronteras entre yo y él, instaura la confluencia y con ella, la confusión. Anula las distancias y pone al lector en el trabajo de investigar de quién habla: si el narrador o su personaje.

Para Mario Vargas Llosa, el estilo indirecto libre es uno de los tantos recursos que utiliza en su afán mimético de apropiarse de la realidad real para verterla en la ficticia, apoderándose, para ello, de una conciencia

en movimiento antes de que esta se convierta en expresión oral, como lo afirma en *La orgía perpetua.* Su ambición totalitaria, continuamente, lo remite a aquellos procesos que signifiquen una búsqueda y un medio para abarcar todos los planos posibles: subjetivo, objetivo, histórico y mostrar, tal cual es, el mundo que habitamos, en esfuerzo ciclópeo de encontrar o, en su defecto, reproducir el Aleph.

Las cajas chinas, los diálogos telescópicos, el estilo indirecto libre son aspectos de un estilo que le permiten crear una misma realidad pluridimensional en la que los individuos y el entorno se confunden bajo las miradas radiográficas, vertiginosas del autor. El mundo resultante es complejo, multifacético, ambiguo, ya que trata de atrapar esa realidad fragmentada, cuyo más nimio detalle cuenta en las representaciones del lenguaje, de la ficción.

Leer a Vargas Llosa resulta una experiencia dificultosa por las sorprendentes variaciones narratológicas que introduce al hilvanar la historia. Esta se construye a saltos, en desorden secuencial y temporal, dependiendo a su vez de las distintas instancias de narradores subordinados, que por el efecto de sus versiones, multiplican el mundo, lo refractan, satisfaciendo su necesidad de producir mundo total.

Esto lo acerca a Faulkner, "el maestro de las mil miradas", que en la novela asimila el regusto por lo épico puesto que para él, el hombre, desde tiempos inmemoriales, no solamente busca la verdad en sí mismo sino también su ubicación y relación con el entorno, en gesta heroica que lo trasciende. El sur, la selva, el desierto piurano son rezagos de esa comunión primera en que los individuos, como Fushía, se plantean el ¿quién soy?, vinculados indisolublemente a la tierra, al espacio, que termina por devorarlos. Para el maestro la reproducción de la realidad está teñida de subjetivismo minucioso, para el discípulo, sobre todo de la técnica, de relampagueante objetividad. Los párrafos largos y farragosos, a veces, del primero, se convierten, por la rapidez en los cambios de los puntos de vista, en el segundo, en toma simultánea de la realidad que lo aproxima al género cinematográfico y que coadyuvan a hacer de su prosa un enorme calidoscopio en que se refracta dicha realidad.

1 KAYSER, Wolfang: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1968. Pág. 233-244

2 MARTORELL, Joanot: *Tirant lo Blanc.* Madrid: Alianza Editorial, 1984

3 KAYSER, Op. Cit., pág. 235

4 VARGAS LLOSA, Mario: *Carta de batalla por Tirant lo Blanc.* Bogotá : Editorial Seix Barral, 1992

5 Ibid, pág. 48

6 VARGAS LLOSA, Mario: *La Casa Verde.* Barcelona, Seix Barral, 1967

7 Ibid, pág.9

8 VARGAS LLOSA, op. cit.: *Tirant...,* pág.48

9 RAMA Angel & Mario Vargas Llosa: *García Márquez y la problemática de la novela.* Buenos Aires: Corregidor-Marcha Ediciones, 1973

10 VARGAS LLOSA, op. cit.: *La Casa Verde,* pág. 130

11 VARGAS LLOSA, op. cit.: *Tirant...,* pág. 54

12 OVIEDO, José Miguel: *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores, 1970. Pág. 153

13 VARGAS LLOSA, op. cit: *La Casa Verde,* pág. 322-323

14 HARSS, Luis: Cabe acotar que este crítico ha tildado dicho recurso de prosa subliminal, que establece límites borrosos en el plano narratorial e insinua, tal vez, más de lo que quiere decir. *Los Nuestros.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981. Pág. 447

15 Gérard Genette distingue tres tipos de focalizaciones: focalización cero, interna y externa y sostiene que la mayoría de los críticos que manejan el concepto de "punto de vista" confunden en forma extrema lo que él llama modo y voz. Para una mayor ampliación del tema, referirse a *Figures II.* Paris: Editions du Seuil, 1972. Pág. 183-224

16 POUILLON, Jean: *Tiempo y novela.* Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970. Pág. 61-69

17 VARGAS LLOSA: op. cit.: *Tirant...* Pág. 55

18 HARSS, op. cit., pág. 441-442

19 GENETTE, op. cit., pág. 208

20 HARSS, op. cit., pág. 443

21 OVIEDO, op. cit.: pág. 156-157

22 VARGAS LLOSA, Mario: *La orgía perpetua.* Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975. Pág. 237-241

23 BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: The University of Chicago Press, 1961. Pág. 149-165

24 REYES, Graciela: *Polifonía Textual.* Madrid: Editorial Gredos, 1984. Pág. 33-41

25 Para Booth, las diferencias más importantes del efecto narrativo, dependen de si el narrador es dramatizado y si sus creencias y características son compartidas por el autor. *El autor implícito*, el segundo yo del autor, que funciona detrás del escenario, aún en las novelas donde el narrador no es dramatizado,

crea la pintura de un titiritero o Dios indiferente que se pule las uñas. Este autor implícito es diferente al "hombre real", que construye una versión superior de sí mismo, un segundo yo, mientras crea su trabajo. Ver op. cit., pág. 151

26 Cohn, Dorrit: *La transparence intérieure.* Paris: Éditions du Seuil, 1981. Para Cohn el monólogo narrativisado no tiene un nombre particular en inglés y corresponde a la "erlebte Rede" alemán o al "style indirect libre" francés. Se podría definir esquemáticamente así: se trata de enseñar la vida interior de un personaje, respetando su forma de hablar, pero conservando la referencia a la tercera persona lo mismo que el tiempo de la narración. Pág. 122

27 REYES, op. cit., pág. 230-279

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Teórica

BAKHTINE, Mikhail. *La Poétique de Dostoiewski*. Paris: Editions du Sevil, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. El Sistema de los Objetos. México: Siglo XXI Editores, S.A.

BARNECHEA, Alfredo. *Peregrinos de la Lengua*. Madrid: Alfaguara, 1997.

BLOOM, Harold. *Las Angustias de las Influencias*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

COHN, Dorrit: *La Transparence Intérieure*. Paris: Editions du Seuil, 1981.

CULLER, Jonathan. *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

COUTINHO, Eduardo y FRANCO Carvahal Tania. *Literatura Comparada. Textos Fundadores*. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

DELEUZZE Y GUATTARI. *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia.* Barcelona: Barral Editores, 1974.

ECO, Humberto. *Interpretation and Overinterpretation*. Ed, Stefan Collini. Cambridge University Press, 1992.

——————— *Lector in Fábula*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

——————— *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.

ELIADE, Mircea. *El Mito del Eterno Retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

GADAMER, Hans Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Editorial Sígueme, 1993.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

——————— *Introduction a l'Architexte*. París: Seuil, 1979.

GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*. París: José Corti, 1967.
GUILLEN, Claudio. *Entre lo Uno y lo Diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
GREIMAS, A. J. *Du Sens II*. París: Seuil, 1983.
——————— y aa. Vv. *Ensayos de Semiótica Poética*. Barcelona: Planeta, 1976.
HEIDEGGER, Martin. El Ser y el Tiempo. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
ISER, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993.
JAUSS, Hans Robert. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
KAYSER, Wolfang. *Interpretación y Analisis de la Obra Literaria*. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1968.
MAUROIS, André. *De Proust a Camus*. Barcelona: Plaza y Janés, 1967.
MARTORELL, Joanot. *Tirant Lo Blanc*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
MORIN, Edgar. *L'Esprit du Temps*. París: Editions Grasset, 1976.
PICHOIS, Claude y André Rousseau: *La Literatura Comparada*. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
POUILLON, Jean. *Tiempo y Novela*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970.
RANK, Otto. *El Doble*. Buenos Aires: Ediciones Orion, 1976.
REYES, Graciela. *Polifonía Textual*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.
RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. París: Editions du Seuil, 1975.
SCHMELING, Manfred. *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Alfa, 1984.
SPITZER, Leo. *Études de Style*. París: Gallimard, 1970.
ULLMANN, Stephen. *Lenguaje y Estilo*. Madrid: Aguilar, 1973.
VEGA, María José y Neus Carbonell. *La Literatura Comparada: Principios y Métodos*. Madrid: Gredos, 1998.
WEINREICH, Harald. *Le Temps*. París: Editions du Seuil, 1973.

Bibliografía crítica sobre Faulkner

BROOKS, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. New Haven: Yale University Press, 1963.
——————— *Toward Yoknapatawpha and Beyond*. New Haven: Yale University Press, 1978.
——————— William Faulkner: *First Encounters*. New Haven: Yale University Press, 1983.
BROOKS, Peter: *Reading for the Plot*. New York: Random House, 1985.

CAMPBELL, Harry M. and FOSTER, Ruel E. William Faulkner: *A Critical Appraisal*. Norman: University of Oklahoma Press, 1951.
DRESCHEL TOBIN, Patricia. *Time and the Novel: the Genealogical Imperative*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
CULLEN, John B. and WATKINS, Floyd C. *Old Times in the Faulkner Country*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961.
HERNÁNDEZ, Joan L. *The influence of William Faulkner in Four Latin American Novelist*. Ann Arbor: University Microfilm International, 1989.
HOFFMAN, Frederick J. *William Faulkner*. New York: Twayne Publishers, 1961.
——————— and VICKERY, Olga W. William *Faulkner: Three Decades of Criticism*. East Lansing: Michigan State University Press, 1960.
HOWE, Irving. *William Faulkner: A Critical Study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
IRBY, James E. *La influencia de Faulkner en Cuatro Narradores Hispanoamericanos*. Tesis de Maestría. México, 1956.
IRWIN, John T. *Doubling and Incest / Repetition and Revenge*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1977.
KARTIGANER, Donald M. and ABADIE, Ann J. *Faulkner and Ideology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.
LONGLEY, John L. *The Tragic Mask: A Study of Faulkner's Heroes*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1963.
MILLGATE, Michael. *William Faulkner*. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1971.
RUBIN, Louis D. *El Sur de los Estados Unidos*: *retrato de una cultura*. Bogotá: El Áncora Editores, 1994.
SENSIBAR, Judith L. *The Origins of Faulkner's Art.* Austin: University of Texas Press, 1984.
VICKERY, Olga W. *The novels of William Faulkner: a Critical Interpretation*. Baton Rouge: University of Lousiana Press, 1964.
VOLPE, Edmond L. *William Faulkner*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971.
WARREN, Robert P. Faulkner: *A Colletion of Critical Essays.* Engelwood Cliffs: Prentice Hall, Inc.,1966.
WILLIAMSON, Joel. *William Faulkner and Southern History*. New York: Oxford University Press, 1993.

Bibliografía General sobre Literatura Latinoamericana

ARROM, Juan José. *Esquema Generacional de las Letras Hispanoamericanas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.

CARPENTIER, Alejo. *La Novela Latinoamericana en Visperas de un Nuevo Siglo*. Bogotá: Siglo XXI editores, 1981.

GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael. *Aproximaciones*. Bogotá: Procultura, 1986.

DONOSO, José. *Historia Personal del Boom*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

——————— y VIDAL, Hernan. *Surrealismo y Rebelión de los instintos*. Barcelona: Ediciones Aubi, 1972.

DORFMAN, Ariel. *Imaginación y Violencia en América.* Santiago: Editorial Universitaria, 1970.

FERNANDEZ MORENO, César, ed. *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las Corrientes Literarias en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

JITRIK, Noé. *La Vibración del Presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

LAFOURCADE, Enrique. *Antología del Nuevo Cuento Chileno*. Santiago de Chile: Empresa Zig-Zag, 1954.

LOVELUCK, Juan, ed. *La Novela Hispanoamericana*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

PERILLI, Carmen: *Historiografía y Ficción en la Narrativa Hispanoamericana*. Tucumán: Humanitas, 1995.

RAMA, Angel. *La Novela Latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1982.

ROSS, Waldo. *Nuestro Imaginario Cultural: Simbólica Literaria Hispanoamericana*. Barcelona: Anthropos, 1992.

Novelas de Faulkner

Soldier's Pay. New York: Boni and Liveright, 1926
Mosquitoes. " " " " " , 1927
Sartoris. " " Harcourt, Brace & Co., 1929
The Sound and the Fury. New York: Cape and Smith,1929
As I Lay Dying. New York: Cape and Smith, 1930
Sanctuary. New York: Cape and Smith, 1931
Light in August. New York: Smith and Haas, 1932
Pylon. New York: Smith and Haas, 1935
Absalom, Absalom! New York: Random House,1936

The Unvanquished. “ “ “ “ , 1938
The Wild Palms. “ “ “ “ , 1939
The Hamlet. “ “ “ “ , 1940
Go Down, Moses. “ “ “ “ , 1942
Intruder in the Dust. “ “ “ “ , 1948
Requiem for a Nun. “ “ “ “ , 1951
The Town. “ “ “ “ , 1957
The Mansion. “ “ “ “ , 1959
The Reivers. “ “ “ “ , 1962

Bibliografía sobre Rulfo

DORFMAN, Ariel. *Imaginación y Violencia en América*. Santiago: Universitaria, 1970.

FERNANDEZ MORENO, César, ed.: *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

FERRER CHIVITE, Manuel. *El Laberinto Mexicano de Juan Rulfo.* México: Novaro, 1972.

HARSS, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

JIMENEZ DE BAEZ, Yvette. *Juan Rulfo, del Páramo a la Esperanza*. Una Lectura Crítica de su Obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

LANGOWSKY, Gerald J. *El Surrealismo en la Ficción Hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982.

LOVELUCK, Juan, ed.: *Novelistas Hispanoamericanos de Hoy*. Madrid: Taurus, 1976.

PALACIOS, Eduardo. *La Imagen Poética en la Obra Narrativa de Juan Rulfo*. Armenia: Quingráficas, 1984.

RODRIGUEZ-ALCALÁ, Hugo. *Narrativa Hispanoamericana*. Güiraldes-Carpentier-Roa Bastos-Rulfo. Madrid: Gredos, 1973.

RUFFINELLI, Jorge. *Pedro Páramo y Derborance: Realidad Fantástica y Discurso Social*. Eco No. 224-226, 1980. pp. 328-341.

Bibliografía sobre Cepeda, Donoso y Fuentes

ALVARADO T., Harold. *Literaturas de América Latina*. Tomo III. Cali: Universidad del Valle, 1995.

BHABA, Homi K., ed. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

BRUNGARDT, Maurice P. *“Mitos Críticos y Literarios: La Casa Grande”* en Huellas 51-52-53. Barranquilla: Uninorte, 1998.

DONOSO, Jose. *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

FRANCO, Jean. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
FUENTES, Carlos. *Gringo Viejo*. Bogotá: Seix Barral, 2001.
——————— *En Esto Creo*. Bogotá: Seix Barral, 2002.
GIACOMAN, Helmy F., ed. *Homenaje a Carlos Fuentes.* Long Island City: Las Américas, 1971.
GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana.* Época Contemporánea. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
GRILLO, Rosa María. *En torno a Mario Benedetti, José Donoso, Daniel Moyano*. Montevideo: Signos, 1989.
HARSS, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
LOVELUCK, Juan, ed. *Novelistas Hispanoamericanos de Hoy*. Madrid: Taurus, 1976.
ORTEGA, Julio. "*Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de la mancha"* en Revista Iberoamericana vol. LV, Nros. 148-149. Jul-Dic 1989.
PRATT, María Luisa. *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*. Notre Dame University: Ed. Steve Bell, 1993.
RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: *Narradores de esta América*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.
SIMS, Robert. *"La Casa Grande de Alvaro Cepeda Samudio*: *novela, historia y multiplicidad de voces"* en HUELLAS 51, 52,53. Barranquilla: Uninorte, 1998.
TITTLER, Jonathan. *La Ironía Narrativa en la Novela Hispanoamericana Contemporánea*. Bogotá: Banco de la República, 1990.
WILLIAMS, Raymond. *Una década de la Novela Colombiana*: *la experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza & Janés, 1981.
Novela y Poder en Colombia 1844-1987. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991.
Sociología de la Cultura. Buenos Aires: Paidós, 1992.
YURKIEVICH, Saúl. *A través de la trama*. Barcelona: Mario Muchnik ed., 1982.

Bibliografía sobre García Márquez

ARNAU, Carmen. *El Mundo Mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Península, 1971.
BEDOYA, José Iván. *La Estructura Mítica del Relato en la Obra de Gabriel García Márquez*. Medellín: Lea Editorial, 1987.
BENEDETTI, Mario y otros. *Nueve Asedios a García Márquez*. Santiago: Universitaria, 1969.
DORFMAN, Ariel. *Imaginación y Violencia en América*. Santiago: Universitaria, 1970.

GULLON, Ricardo. *García Márquez o el Olvidado Arte de Contar*. Madrid: Taurus, 1970.
HARSS, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
JITRIK, Noé. *Producción Literaria y Producción Social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
LEVINE, Suzanne J. *El Espejo Hablado. Un Estudio de Cien Años de Soledad*. Caracas: Monte Avila, 1975.
MENTON, Seymour. *La Novela Colombiana: Planetas y Satélites*. Bogotá: Planeta, 1978.
PALENCIA ROTH, Michael. *Gabriel García Márquez. La Línea, el Círculo y las Metamorfosis del Mito*. Madrid: Gredos, 1983.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América*. Tomo II. Buenos Aires: Alfa, 1968.
VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez. Historia de un Deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.
VOLKENING, Ernesto. *Ensayos I*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
WILLIAMS, Raymond L. *Una Década de la Novela Colombiana: La Experiencia de los Setenta*. Bogotá: Plaza y Janés, 1981.

Bibliografía sobro Onetti

GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio. *Son Así: Reportaje a Nueve Escritores Latinoamericanos.* Bogotá: Oveja Negra, 1983.
GARCÍA RAMOS, Juan Manuel. *"Introducción" en Onetti, Juan Carlos: El Astillero*. Madrid: Cátedra, 1983.
HARSS, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
LOVELUCK, Juan ed. *Novelistas Hispanoamericanos de Hoy*. Madrid: Taurus, 1976.
LUDMER, Josefina. *Onetti. Los Procesos de Construcción del Relato.* Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
RAMA, Angel. *"Onetti: el enclaustramiento del Maestro*". Eco No. 162, 1974, pág. 658-666.
RODRIGUES MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América II*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1969.
VERANI, Hugo J. *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus, 1987.

Bibliografía sobre Vargas Llosa

BOLDORI de BALDUSSI, Rosa. *Vargas Llosa: Un Narrador y sus Demonios*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

CANO GAVIRIA, Ricardo. *El Buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama, 1972.

DIEZ, Luis A. ed. *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago: Universitaria, 1972.

GALLAGHER, D. P. *Modern Latin American Literatura*. New York: Oxford University Press, 1973.

DORFMAN, Ariel. *Imaginación y Violencia en América*. Santiago: Universitaria, 1970.

HARSS, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

LOVELUCK, Juan, ed. *Novelistas Hispanoamericanos de Hoy*. Madrid: Taurus, 1976.

LUCHTING, Wolfgang A. *Mario Vargas Llosa: Desarticulador de Realidades*. Bogotá: Plaza y Janés, 1978.

MARTIN, José L. *La Narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento Estilístico*. Madrid: Gredos, 1978.

OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: La Invención de una Realidad*. Barcelona: Barral Editores, 1970.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América, tomo II.* Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.

SOUZA, Raymond D. *La Historia en la Novela Hispanoamericana Moderna*. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.

Consultas Internet

"El Punto de hablada y las Fuentes nutricias del relato de El Obsceno Pájaro de la Noche" en Revista Occidente de Internet.

DONOSO, jose y GALLAGHER, David. "Limites y horizontes de la novela contemporánea".

CASTILLO, Debra A. "Travails with time: an interview with Carlos Fuentes". www.centerforbookculture.

AMPARO URDINOLA URIBE

Profesora Titular de la Universidad del Valle, Licenciada en Letras, Magíster en Lingüística de la misma universidad, diplomada en francés de la Universidad de Grenoble, con estudios de antropología en el Beloit College, Wis. Ha publicado innumerables artículos en revistas especializadas universitarias y cuenta con una novela todavía inédita.

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